



HAL
open science

Intérieur domestique et mise en scène : la réappropriation du XIXe siècle par la création contemporaine

Lise Lerichomme

► **To cite this version:**

Lise Lerichomme. Intérieur domestique et mise en scène : la réappropriation du XIXe siècle par la création contemporaine. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2014. Français. NNT : 2014REN20054 . tel-01131292

HAL Id: tel-01131292

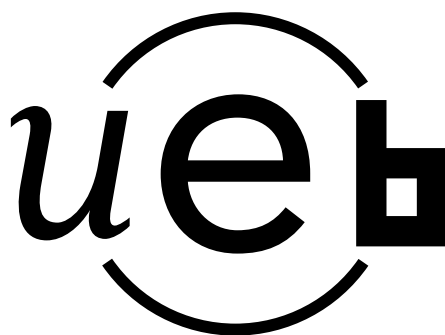
<https://theses.hal.science/tel-01131292v1>

Submitted on 13 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.





THÈSE / UNIVERSITE RENNES 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de :
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Mention : Arts Plastiques
École doctorale ALL

présentée par

Lise Lerichomme

Préparée à l'Unité Mixte de Recherche (n°3208)
Université Rennes 2
Arts : Pratique et Poétique

**Intérieur domestique
et mise en scène :
La réappropriation
du XIX^e siècle par la
création contemporaine**

Thèse soutenue le 8 Décembre 2014
devant le jury composé de

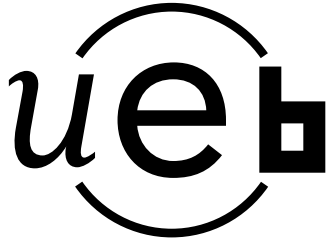
Valérie ARRAULT
Professeur des universités,
Université Paul Valéry, Montpellier 3 / rapporteuse

Emmanuel PERNOUD
Professeur des universités,
Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne / rapporteur

Guillaume DÉLANGES
Critique d'art, commissaire d'exposition, Paris / examinateur

Thomas GOLSENNE
Enseignant,
Ecole Nationale Supérieure d'Art de Nice / examinateur

Christophe VIART
Professeur des Universités,
Université Rennes 2 / directeur de thèse



THÈSE / UNIVERSITE RENNES 2

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de **DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2**

Mention : Arts Plastiques

École doctorale ALL

Lise Lerichomme

**Intérieur domestique
et mise en scène :
La réappropriation du XIX^e
siècle par la
création contemporaine**

Volume I

Directeur de thèse : **Christophe VIART**

Professeur des Universités, Université Rennes 2

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur de recherche Christophe Viart pour la confiance indéfectible qu'il m'a portée et le soutien dont il a fait preuve au cours de ces années de recherche. Ses remarques pertinentes ont ébranlé avec justesse et consolidé avec bonheur une recherche parfois dissipée. Merci à Valérie Arrault, Guillaume Désanges, Thomas Golsenne et Emmanuel Pernoud d'avoir accepté de lire ce travail et de me faire l'honneur d'être les membres de mon jury.

Je remercie vivement les artistes, commissaires d'expositions, universitaires et spécialistes qui m'ont accordé le temps d'un entretien et dont les propos ont aidé à forger, préciser et affiner les pistes de réflexions choisies. Que soient ici remerciés, dans l'ordre de ces rencontres ou entretiens, Yannick Pouliot, Véronique de la Hougue, Marco Costantini, Emilie Hoëllard, Odile Nouvel et Manuel Charpy, Guillaume Désanges, Pierre Ardouvin, Camille Planeix et Yann Leberre, Noémie Pointeau, Thomas Golsenne, Frank Koolen et enfin Patrick Corillon.

Pour l'accompagnement à la recherche bibliographique ainsi que l'accès aux fonds d'archives, merci au personnel des bibliothèques Marguerite Durand, de l'INHA, du Frac Bretagne, des Archives de la Critique d'Art, de la bibliothèque Forney, et en particulier Dominique Deangeli-Cayrol, des bibliothèque et musée des Arts Décoratifs et en particulier Véronique de la Hougue, du département arts du spectacle de la BNF, et enfin de la documentation du MNATP.

Ma reconnaissance va à Julien Duporté pour son enthousiasme et ses grandes compétences lors de la réalisation de la couverture de ce volume, ainsi qu'aux membre du Vivarium et à Damien Marchal en particulier pour leur accueil et leur disponibilité.

Pour leur amitié, leur présence quotidienne, leurs conseils avisés, leurs relectures fines et leur aide dans les domaines les plus divers, des remerciements tous particuliers vont à Pauline Bétin, Anthony Bodin, Marie Boivent, Jean-Christophe Dreno, Caroline Guittet, François Feutrie, Camille Fosse, Ophélie Naessens, Aurélie Noury, Johanna Rocard, Ghislaine Trividic et Jeanne Vauloup.

Mes sincères remerciements vont à mes proches pour leur soutien, leur patience leurs relectures et conseils, merci à mes parents, à Clémence, Marie et Julien.

Enfin, pour sa présence constante et pugnace, sa rigueur critique et sa capacité d'écoute hors normes un grand merci à Gregory Delauré.

Sommaire

I

Remerciements	7
Introduction	23
Introduction	33
Sources & objets de recherche.	34
La naissance de l'intérieur	37
Mise en scène & <i>dramatis personae</i>	41
Montage	45
Paraphernalia	47
articulation de la recherche pratique et théorique	48
Développement de ce travail de recherche	49
I. Bourgeois	53
Codes et règles	55
Étalonner, normes et cadres	73
Jouer, <i>Prisonniers du Soleil</i>	83
Soigner son entrée, <i>l'Appartement de l'artiste</i>	88
Assurer ses arrières, <i>La Salle Blanche</i>	92
Travailler son vocabulaire, manuels et grammaires	97
Hybris et Iconodulie	107
1. Éclectisme et trop plein	123
A. Iconodulie	123
Conversation Pieces	123
Photographies composites	126
B. Cadre familial & Dot	130
Profusion	130
Absence de hiérarchie	133
Chevauchement	134
Disposition frontale	136

2. Empilement	139
A. élévation sociale par l'accumulation	140
Bêtise et hétéroclite	140
Sélection et choix	144
Le what-not	148
B. Décoration Volante	152
Marcia Antiquités	154
Algorithme occupationnel	155
Ensemble & all-over	163
A. Paradigme du tapis et dilemme du papier peint	177
Hull House	180
Le Mur	181
B. Ensembles Mobiliers	183
Tapis de Bruxelles	185
Intérieurs parisiens	187
<i>Living Room</i> , harmonie rassurante	188
C. Choses et gens ; Utopies sociales	190
Du côté de chez Jacques Émile Blanche	190
Réformisme, corps et environnement	192
<i>Sylvania</i> , Faire tapisserie	195
Vanité et fatuité	201
A. Surface	222
Faux-semblants et faux-bois	223
Trompe l'œil	228
Fausse pierre	232
B. Cloisons mobiles	238
Paravents	238
Panneaux	243
Façades	248
C. Housses et Rideaux	253
Rite social : Les jours	255
Traces de l'absent	259
Rideaux et spectacle de la visite	262

II. Parents, Riverains et Voisins 273

Femme au foyer et Domestique 275

1. Ordonner les lieux et Organiser 300

- A. Naissance de l'économie domestique 300
 - Sanctuaire et nid 300
 - Sécurité et propreté 302
 - Hygiénisme et science domestique 305
- B. La naissance des utopies domestiques 309
 - The Home : Its Work and Influence 309
 - Architectures temporaires et utopiques 313

2. Arasement et confinement 318

- A. Négation du corps 318
 - Défaut de représentation et effacement 318
 - The Maid's Room 320
 - Maîtresse de maison, *Roxy's* 324
- B. Espace réduit 327
 - Façade et miniaturisation 328
 - Laurie Simmons, *Kaleidoscope House* 329
 - Yinka Shonibare, *Victorian House* 332
- C. Espaces panoptiques 334
 - Claustrophobie domestique 336
 - Neurasthénie et intérieur 338
 - Stratégie, revanche et collecte 341

Dandy et représentant 347

- A. Erlebnis et autotopographie 371
 - Des Esseintes et la constitution de l'intérieur 373
 - Baldwin Antinous Stein : montrer l'invisible 377
 - Approach Road et l'autotopographie 379
- B. Espaces Intermédiaires : hôtels et seuils 383
 - L'hôtel et l'a-domesticité de l'intérieur 384
 - Seuils et pas de porte 389
 - Décor : A Conquest 393
- C. Renversement du commun : kitsch et consommation 395
 - Retournement et kitsch onirique 397

Principe d'inadéquation.	400
zootrope et principe de médiocrité	403
Piédestalisation et Spéculaire	406
Collectionneur et muséologue	411
1. Montrer l'invisible	430
A. Faire apparaître les apparitions : le musée-mirage et l'occulte	430
Magnétisme et recouvrement	430
Le Troisième œil, occultisme et monstration	433
La Troisième oreille, Sorts et divination.	436
B. Faire la montre, le musée-enseigne	438
Le musée des affiches	439
Chiffonnier, <i>D'une révolution à l'autre</i>	443
2. Faire connaître le monde : le musée-étal et la period room	447
A. Period Room et Period Setting	449
Salles, l'Angélu de Daumier	449
Settings, <i>Rooms With a View</i>	452
Singeries, <i>John Armleder : Jacques Garcia</i>	455
B. Étal et Amphithéâtre	459
Théâtre palladien, <i>Liens des Familles</i>	459
Ronde, <i>Jardin-Théâtre Bestiarium</i>	463
Conclusion	469
Bibliographie	483
Index	527

II

Sélection de travaux	553
Le dispositif	554
Grotto, 2012-2014	560
Mon Annamite, 2014	570
Sans Titre (Lusitania), 2011	578
Sans Titre (Spirite), 2011	586
L'Île aux cygnes, 2014	596
Histoire de la presse populaire, première partie, la femme à la tête de mort, 2012-2013	602
Demain, Saïgon, 2014	608

III

Articles annexes	619
L'imposteur, le styliste, le (petit-)maître et son valet	621
Renée Green : <i>Commemorative toile</i> ou la falsification du bucolique	633
Past Imperfect : reprises et retours dans l'œuvre de Marc-Camille Chaimowicz	641
<i>Café du Rêve</i> , un voyage épistolaire de Marc-Camille Chaimowicz	655
Érudition Concrète	669
entretien avec Guillaume Désanges	669
Entretien avec Pierre Ardouvin	681
Entretien avec Pierre Ardouvin	693
Le salon bourgeois : représentation d'une sédimentation?	697
Installation et Théâtralité : le trouble spectaculaire	713
Entretien avec Frank Koolen	743

Introduction

L'expression des gens qui se promènent dans les expositions de peinture révèle une déception mal dissimulée devant le fait que seuls des tableaux y sont accrochés.

Walter Benjamin, *Articles de Mercerie*, *Sens Unique*



fig.1



fig.2



fig.3



fig.4



fig.5



fig.6

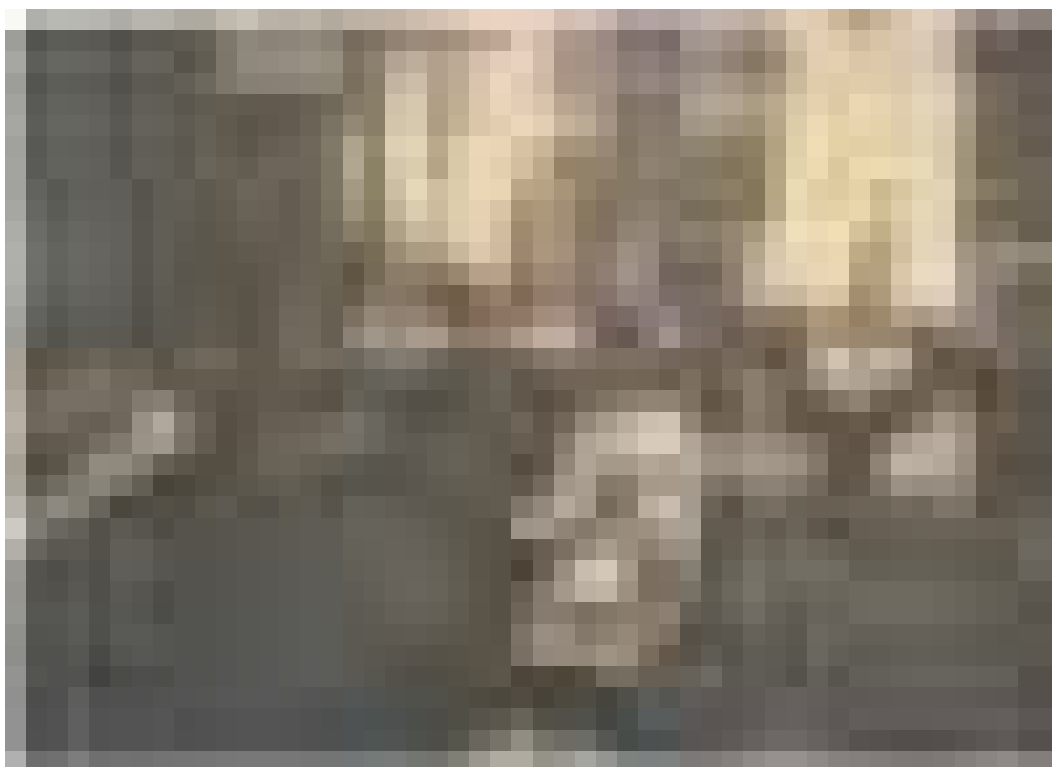


fig.7

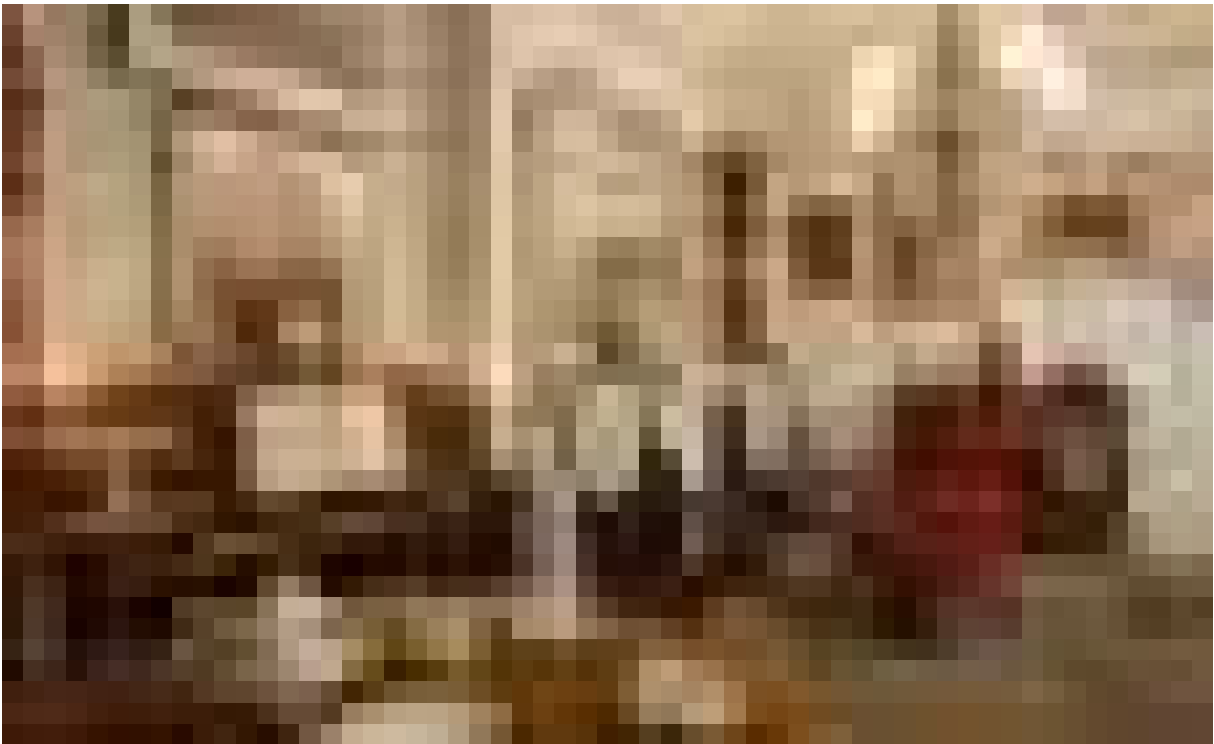


fig.8

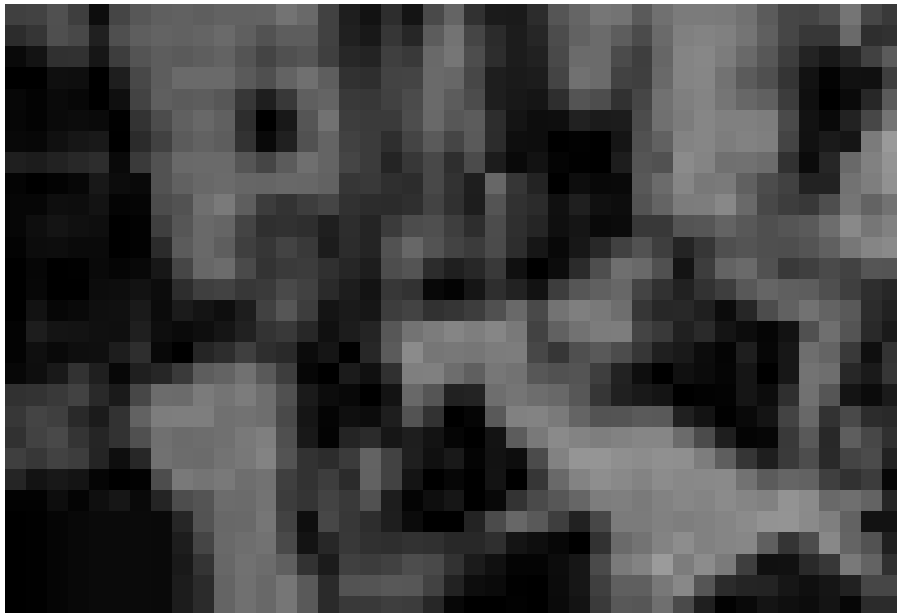


fig.9



fig.10



fig.11



fig.12



fig.13

1. Suzanne Laliue Haviland, *Chez le perruquier au théâtre*, huile sur toile, 1970, Musée des Arts Décoratifs

2. Marc Camille Chaimowicz, *Man looking out of Window*, 2006, Collection Charles Asprey
3. Martinus Rørbye, *Vue de l'habitation de l'artiste à Amalien-gade*, ca. 1825, 38x29,8 cm, Statens Museum
4. Adolf Friedrich Erdmann von Menzel, *La Chambre au balcon*, 1845, Allemagne, Berlin, Nationalgalerie

5. Sacha Stone (Alexander Serge Steinsapir), *Intérieur bourgeois*, Walter Benjamin Archives p. 290
6. Sacha Stone (Alexander Serge Steinsapir), *Intérieur bourgeois*, Walter Benjamin Archives p. 290
7. Sacha Stone (Alexander Serge Steinsapir), *Intérieur bourgeois*, Walter Benjamin Archives p. 290

8. *Drawing room*, Témoignage du déclin du salon victorien, Londres, the Geffrye Museum, 1870
9. Beatrix Le Wita, *Ni vue ni connue*, Le salon de Madame O. fille, p.87

10. Rachel Whiteread, *Vitrine Objects*, Drawings, UCLA Hammer Museum
11. Peterhans, Walter, *Nature morte avec lentille*, sans date
12. Peterhans, Walter, *Principe de Pythagore (échantillons de tissus)*, 1929
13. Rachel Whiteread, *Vitrine Objects*, Drawings, UCLA Hammer Museum

Intérieur domestique et mise en scène : la réappropriation du XIX^e siècle par la création contemporaine.

L'homme nouveau porte en lui toute la quintessence des formes anciennes, et ce qui se constitue dans la confrontation avec un environnement issu de la seconde moitié du XIX^e siècle, dans les rêves comme dans les phrases et les images de certains artistes, c'est un être que l'on pourrait appeler l'homme meublé.

Walter Benjamin, *Kitsch Onirique*, *Œuvres II*

Le XIX^e siècle constitue un fourmillement chamarré de formes, d'idées, de préjugés et de constructions politiques et sociales. Malle à quatre nœuds, cette période paraît transportée bon gré mal gré au fil du temps sans qu'il soit question de s'en délester ni d'en explorer réellement le contenu. Ce siècle-baluchon aux balises marquées par les conflits de 1814 et 1914 conserve pourtant des contours flous. Les pages qui suivent montreront de quelle façon les artistes contemporains s'approprient, commentent et investissent ce XIX^e siècle imprécis afin de proposer une représentation de l'intérieur domestique.

L'expression intérieur domestique sera envisagée dans son acception usuelle de lieu de vie ceint de murs et détaché ainsi de l'espace public. Espace de circulation hautement symbolique, il fait également figure de balise au sein de la société depuis le XIX^e siècle. Le terme de mise en scène s'en rapporte quant à lui à l'organisation matérielle des espaces et des situations, préparés afin d'être offerts au regard de façon dirigée. Il renvoie également à l'ostentation observée dans la majorité de ces intérieurs, ainsi qu'aux arrangements qui servent les habitants dans leur volonté de représentation sociale. Dans l'un et l'autre cas, la mise en scène est envisagée ici comme une maîtrise. Enfin la réappropriation procède d'une stratégie qui reprend les ressorts du travail en perruque en ce sens que les artistes contemporains tendent à utiliser les outils conceptuels et l'espace du XIX^e siècle de façon frauduleuse afin de construire pour eux-mêmes des formes inédites.

Sources & objets de recherche.

La période temporelle envisagée court de la seconde moitié du xx^e siècle et des prémises de la pensée de l'œuvre de Marcel Duchamp, *Étant donnés 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage . . .*, 1946-1966, jusqu'à la première décennie du xxi^e siècle. Désignée par la formule *création contemporaine*, le corpus d'artistes retenus ayant réalisé des œuvres durant cet intervalle demeure volontairement poreux. La multiplicité des références convoquées au sein de ce travail de recherche – œuvres comme expositions – n'est pas envisagée comme une tentative de couvrir l'objet de recherche de façon exhaustive, mais dans le but d'autoriser des nuances, des croisements ainsi que des comparaisons.

Les éléments de référence à l'origine de ce travail de recherche demeurent de deux types complémentaires ; les œuvres d'une part, et les expositions d'autre part. Analysés selon des modalités différentes, mais néanmoins complémentaires, ils ont constitué la matière à l'origine de la plupart des remarques et observations au sein de cette thèse. Certains artistes et certaines œuvres iconiques se détachent pourtant du corpus et structurent les pages suivantes à la façon de points de repères. Un ensemble de travaux artistiques acquiert une importance remarquable du fait de la mention de leurs créateurs à plusieurs reprises. Ainsi de Marcel Broodthaers, pour *Décor : A Conquest*, 1975, et *l'Angélu de Daumier*, 1975 (en particulier la Salle Blanche et la Salle Rose) ; de Fred Wilson, avec l'analyse d'*An Invisible Life : A View Into the World of a 120 Year Old Man*, 1993 et de *Rooms With a View : The Struggle Between Culture, Content and Context in Art*, 1987 ; de Pascal Convert, avec les diverses transformations de *l'Appartement de l'artiste*, entre 1987 et 1992 ; de Marc-Camille Chaimowicz, de la création d'*Approach Road*, 1975-1979 à la *Suite de Varsovie*, 1994, d'Haim Steinbach, et en particulier de *Display #30 – An Offering (Collectibles of Jan Hoet)*, 1992 et, dans une moindre mesure, de *Put your 1828 Récamier On a Pedestal*, 1990 ; de John Armleder enfin, avec *All of the Above 2011*, et *John Armleder : Jacques Garcia*, 2009. D'autres artistes, tels Francis Cape, Mai-Thu Perret, Frank Koolen, Richard Jackson, Patrick Corillon, Lily Van Der Stokker, Gitte Schäfer, Lynn Cohen ou Laurie Simmons sont également convoqués de façon ponctuelle en raison du fait que certaines de leurs œuvres offrent l'occasion d'une réflexion inédite sur la représentation de l'intérieur domestique. La variété de leurs formes ainsi que des enjeux qui y sont afférents se retrouve dans la diversité des expositions analysée au sein des pages qui vont suivre. Pensées par des artistes ou des commissaires, collectives ou monographiques, ces expositions ne mettent pas toutes en scène des intérieurs domestiques au sens strict

du terme, mais offrent chacune la mise en espace d'un engagement affirmé quant à des notions qui y sont afférentes. Aussi retrouve-t-on un dialogue entre des propositions aussi éloignées que celles de Guus Beumer pour *Safe Haven or The Aesthetics of Safety*, (2003) et de Guillaume Désanges pour *Prisonniers du Soleil* (2010), d'Eric Troncy pour *Dramatically Different* (1998) et de Rüdiger Schöttle pour *Jardin-Théâtre Bestiarium*(1987) ou encore de *The Subversive Charm of the Bourgeoisie* (2006) de Phillip Van den Bossche et de Jeremy Deller pour *D'Une Révolution à l'autre* (2008). L'approche directe des œuvres et des expositions demeure une pratique essentielle à leur bonne compréhension, qui plus est lorsque l'on s'en réfère au corpus étudié ici. Pourtant, certaines œuvres *historiques* n'ont jamais plus été exposées depuis leur création et quelques œuvres récentes ne le furent qu'au cours d'expositions temporaires, parfois lointaines, impliquant une connaissance par l'image imprimée. De ce fait, les catalogues et publications liées aux expositions ont été abordés comme des commentaires – voire comme des arguments à part entière – sur l'exposition plus que comme les documents permettant de prendre connaissance de l'organisation générale de l'espace de monstration.

Ce corpus d'œuvres et d'expositions contemporaines est complété d'œuvres appartenant au XIX^e siècle, ainsi que de références visuelles et romanesques appartenant à la culture populaire ou à la culture de masse employées comme manifestations visibles des conditions réelles d'occupation des intérieurs au moment de leur émergence.

Ces objets de culture visuelle, culturelle et intellectuelle sont une source de compréhension de l'imaginaire ayant influencé les artistes contemporains dans leur approche du XIX^e siècle. Il s'agit en quelque sorte de la reconstruction d'un imaginaire fantasmé, fait de romans feuilletons naturalistes, de théâtre de boulevard, de caricatures mais également de pièces de mobilier et de menus objets dont l'agrégat a permis aux artistes de penser leurs œuvres.

Ce travail de recherche s'appuie également sur une importante bibliographie. Certains ouvrages ont soutenu l'ensemble de la réflexion et sont essentiels à la formulation générale de la pensée mise ici en œuvre. C'est le cas de *Paris, Capitale du XIX^e siècle* et de *Sens Unique* de Walter Benjamin, dont la forme comme le propos ont guidé bon nombre de remarques au sein de cette thèse¹. Les écrits sociologiques d'Erving Goffman quant à la *Mise en scène de la vie quotidienne* et celui d'Edmond Goblot, à propos de *La Barrière et le niveau* dirigeant les faits et gestes bourgeois l'ont été de

1. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, [Das Passagen-Werk, 1982, trad. Jean Lacoste], Paris, Editions du Cerf, 1989; Walter Benjamin *Sens Unique et Enfance Berlinoise* [Gesammelte Schriften, 1972, trad. Jean Lacoste] Paris, Maurice Nadeau, 2007.

même². À des titres variés les écrits de Anne Martin-Fugier, Philippe Hamon, Charlotte Perkins Gilman, et enfin de Mario Praz ont, chacun, augmenté, soutenu, et étayé la recherche³. Ces ouvrages appartiennent aux champs de la littérature, de l'esthétique, de l'histoire matérielle et culturelle ou de la sociologie et sont mentionnés de façon récurrente au sein de ce mémoire. D'autres sont convoqués afin de soutenir l'un ou l'autre point du mémoire, toutefois il serait réducteur de supposer que ces ouvrages ou ces catalogues ne sont ici qu'instrumentalisés. La littérature romanesque du XIX^e siècle occupe une place déterminante en ce qu'elle alimente la création contemporaine au même titre que les œuvres plastiques, et offre des support conceptuels décisifs. Certains romans, tel *À Rebours*, 1884 de Joris Karl Huysmans, ou *La Mascarade de la vie parisienne*, 1859 de Champfleury, sont la source d'observations et de rapprochements cruciaux. Enfin, une attention particulière a été consacrée aux manuels et guides destinés aux familles, et plus particulièrement aux femmes, ayant pour but de leur enseigner les façon de bien tenir (et bien se *tenir* au sein de) leur intérieur. De constants allers-retours entre les disciplines et les thématiques sont opérés, créant un ensemble mouvant et composite, balluchon au sein duquel chaque chose semble communiquer avec sa voisine plus que sa parente.

Les entretiens avec les artistes, commissaires d'expositions, universitaires et spécialistes ont été réalisés aussi souvent que possible afin de garantir des propos en adéquation avec le corps de la recherche. Il s'est agit de forger la thématique de ce travail de recherche mais également de préciser certains points spécifiques, tout en laissant libre cours à une parole, des observations et des remarques menant vers des postulats variés, dans une approche nuancée d'un phénomène.

2. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, T.1, *La présentation de soi*, Minuit, coll. Sens Commun, 1973 ; *La Mise en scène de la vie quotidienne*, T.2, *Les relations en public*, Minuit, coll. Sens Commun, 1973 ; *Les rites d'interaction*, Minuit, coll. Sens Commun, 1974, Goblots, Edmond, *La Barrière et le niveau, Étude sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Puf, Le Lien social, 1984.

3. Anne Martin-Fugier, *La Bourgeoise, Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, Figures, 1983 ; *La Place des bonnes - La domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, 2004 ; « Les rites de la vie privée bourgeoise » *Histoire de la vie privée Tome 4 : de la révolution à la grande guerre*, Paris, Points Histoire, 1999 ; Philippe Hamon, *Expositions, Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989, et *Imageries, Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001 ; Charlotte Perkins Gilman. *Herland [1915]*, New York, Pantheon Books, 1979 ; *Le Papier Peint Jaune [The Yellow Wallpaper, 1889]*, trad. collective, Paris, Des Femmes, 1976 ; *The Home, its work and influence*, [1903], Urbana, University of Illinois Press, 1972 ; Mario Praz, *L'Ameublement. Psychologie et évolution de la décoration intérieure*. Paris, Tisne, 1964 Translated from the Italian by M.-P. & C. Boulay and A. Salem ; *Conversation Pieces, A Survey of the Informal Group portrait in Europe and America*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1971 ; *La Maison de la Vie, [La Casa della vita, 1979, trad. Monique Baccelli]* Paris, Gallimard, 1993.

La naissance de l'intérieur

Mise en scène, domesticité et décoratif prennent tous trois effet au sein des diverses représentations de l'intérieur. Là se trouvent les raisons justifiant le choix d'utiliser ce terme en tant qu'outil critique d'analyse. Au-delà du foyer ou du *home* rassurant entourant la famille, l'intérieur est plus à même de marquer les similitudes entre le lieu d'habitation réel et la représentation de l'espace domestique tel que choisissent de le montrer nombre d'artistes. Sûrement est-ce dû au fait que l'émergence du terme va de pair avec l'émergence du fait et que la distinction entre espace public et espace privé ne pouvait auparavant être marquée avec autant de force. Dès lors, l'intérieur n'émerge que conjointement à l'avènement des concepts d'intimité et d'habitation individuelle coupée de l'extérieur⁴. Par ailleurs, son apparition est concomitante à celle de la bourgeoisie, du confort et de la société industrielle⁵. Dès lors que l'aisance matérielle l'autorise, se démocratisent de nouveaux espaces destinés à la réception détachés des espaces techniques (comme la cuisine) et des espaces devenus intimes de nuit et de toilette. Au sein de l'intérieur, le salon constitue avant tout le sas entre les espaces intimes et les espaces publics. L'intérieur n'est, dans les faits, pas opposé à l'extérieur, mais plutôt à l'espace public au sein duquel les codes de l'interaction sociale prennent un tour fort différent. Les modalités de circulation des individus se modifient en profondeur et l'on vit désormais chez soi, ainsi, au sein de la plupart des foyers, seul l'homme conserve une réelle vie publique extérieure. En ceci, l'intérieur bourgeois du XIX^e siècle est un remarquable objet de représentation polysémique⁶. Par le rythme différent qui y opère, les manières feutrées qui y sont de mise, mais également par la sensation

4. À ce propos, voir Philippe Ariès et Georges Duby (ed.), *Histoire de la vie privée, tome 4, De la Révolution à la Grande Guerre*, Points Histoire, Paris, Seuil, 1999 et Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol (ed.) *L'Invention du quotidien, Tome 2 : Habiter, Cuisiner*, Paris, Folio Essais, 1994, Monique Eleb ; Anne Debarre, *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, Paris, Hazan, Archives d'architecture moderne, 1995 Charlotte Gere, *L'époque et son style, la décoration intérieure au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1989 Stefan Muthesius, *The Poetic Home: Designing the 19th-Century Domestic Interior*, Londres, Thames & Hudson, 2008. Enfin, voir l'essai de Gail S. Davidson, « Une histoire vue de l'intérieur », *Intérieurs Romantiques*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de la vie Romantique, en particulier, Charles Rice, *The Emergence of The Interior, Architecture, Modernity, Domesticity*, New York, Routledge, 2007.

5. De façon générale, voir également Régine Pernoud, *Histoire de la bourgeoisie en France, tome 2 : Les temps modernes*, Points Histoire, Paris, Seuil, 1981, quant à l'émergence du confort, et plus particulièrement domestique, voir John E. Crowley, *The Invention of Comfort : Sensibilities and Design in early modern Britain and Early America*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2003.

6. Le tome 4 d'*Histoire de la vie privée* consacré à la période allant *De la Révolution à la Grande Guerre*, est construit en suivant un découpage guidé par la métaphore théâtrale. La première partie (M. Perrot, L. Hunt, C. Hall) est apparentée à un *Lever de Rideau*, la Seconde (M. Perrot, A. Martin-Fugier) traite des *Acteurs*, la troisième (M. Perrot, R.H. Guerrand) des *Scènes et Lieux*, et enfin, la dernière (A. Corbin) des *Coulisses*. Voir M. Perrot (ed.), *Histoire de la vie privée, De la Révolution à la Grande Guerre*, coll. Points Histoire, Paris, Seuil, 1999.

de réconfortante sécurité qui y règne, l'intérieur est un havre offert au citoyen face à la modernité galopante.

La seule raison de la naissance de l'intérieur au XIX^e siècle ne saurait suffire à justifier le fait que cette époque puisse être considérée comme l'élément de référence au sein de ce travail de recherche. L'existence passée d'un phénomène – l'émergence d'un mode inédit d'habitation et son influence profonde sur les rapports sociaux – ne peut suffire à en faire la cause et la preuve de son existence présente. La difficulté est donc de veiller à ne pas construire un argumentaire *a-historique*, et de s'astreindre à expliquer les liens réels qui existent entre ce XIX^e siècle incertain et la création contemporaine par l'analyse du contexte présent⁷. Il s'agit de pointer au sein des contextes variés ainsi que des œuvres du corpus des éléments propres à la comparaison et prompts à souligner les divergences.

L'origine de ces rapprochements ainsi que du postulat initial de ce travail de recherche est diffuse, cependant, lors de la visite de l'exposition *Walter Benjamin Archives*, la rencontre avec un ensemble de trois photographies a produit à ce sujet une impression d'évidence. Condensées et écrasées parmi les objets de *l'Intérieur Bourgeois* photographié par Sasha Stone⁸, la plupart des remarques et considérations formulées à l'origine du travail de recherche étaient matérialisées en ce lieu surchargé et induites au sein de l'ensemble que formait ces trois vues. Partant, il a fallu se demander si la fascination qu'exerçaient de tels clichés allait au-delà d'un goût pour l'amoncellement baroque, d'une curiosité proche de celle suscitée par la lecture d'un inventaire, ou encore du plaisir de la comparaison scrupuleuse des trois photographies. Il semblait que ces clichés, présentés au sein d'un ensemble sur les passages parisiens, aient matérialisé en une preuve tangible le fait que les observations collectées étaient recevables. Ces clichés sont riches d'éléments marquants qui constituent autant d'indices et de clés de compréhension, de l'intérieur bourgeois, de l'organisation sociale du XIX^e siècle et enfin de l'imaginaire lié à une époque aux accents *exotiques*. Ce trio de photographies peut être considéré comme un outil d'un usage pratique, fil conducteur à cette introduction autant que point de référence de l'ensemble de cette thèse. Brûlés par lumière, ces clichés marquent très nettement la rupture de l'intérieur

7. Voir Christine Delphy à propos du patriarcat et de certaines démarches « historiennes » en introduction du tome I de *L'Ennemi Principal, L'Économie politique du patriarcat*. [2001] Collection Nouvelles Questions féministes, Paris, Syllepses, 2009, p.20 « [...] or, d'un point de vue scientifique, il est aussi illégitime de demander au XIX^e siècle les clés de la situation présente que de les demander à l'âge de pierre ».

8. Alexander Serge Steinsapir, qui réalisa la couverture de *Sens unique*. Dans « Luxueux Appartement meublé de dix pièces » Benjamin donne une description de l'appartement bourgeois fin-de-siècle en prenant soin d'évoquer sa décoration qui l'assimile à un « Orient luxuriant ». Walter Benjamin, *Sens Unique et Enfance Berlinoise* [Gesammelte Schriften, 1972, trad. Jean Lacoste] Paris, Maurice Nadeau, 2007. L'exposition *Walter Benjamin Archives* s'est tenue au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme du 12 octobre 2011 au 5 février 2012.

bourgeois avec le monde extérieur, qui apparaît à la façon d'une *trouée* et d'un espace lacunaire au sein des épreuves. Les fenêtres, halos aveuglants, induisent par retournement la présence d'éléments cachés, dont la présence au-dehors semble déterminante, alors même que ce monde clos sur lui-même est étrangement dévoré par l'extérieur. Ce « passé mué en espace »⁹ décrit la plupart des environnements évoqués au sein de ce travail de recherche, par-delà la seule reconstitution historique. Du fait même que ces photographies soient trois vues d'un même espace, ces clichés instaurent un jeu complexe de variations autour du même. Ces vues - pourtant atypiques pour l'époque - proposent dans un mouvement singulier un exercice mental de reconstitution de l'espace, de synthèse et de traitement de l'information qui met à mal la frontalité propre aux photographies, qui plus est celle mettant en scène une accumulation des motifs décoratifs. Ces clichés ne se limitent pas à rendre compte de l'opulence du décor, ni même de la richesse de son aménagement, ils offrent la possibilité d'une projection, d'une appropriation et enfin d'une analyse. Indubitablement, l'accumulation visuelle est renforcée par la présence de motifs, des angelots aux tapis, des velours aux papiers peints, de la mousseline des jupes des danseuses de porcelaine à l'agencement des cadres au mur. Chaque élément n'a de valeur que par son inclusion dans l'ensemble, pourtant, chacun des objets présents renforce l'analyse liée à la mise en scène et constitue un possible point d'accroche pour étayer une méthodologie forgée spécifiquement. S'il est difficile à percevoir pour des yeux contemporains, l'amoncellement est rigoureux et la disposition des divers éléments est équilibrée par un parallélisme – certes approximatif. La chiralité n'est ni tout à fait observée ni perceptible de prime abord tant les angles de vue renforcent au contraire une impression de désorganisation et de capharnaüm. De même, la richesse des éléments ornementaux ne s'offre qu'après une lecture attentive tant l'espace semble saturé d'objets. Les objets en question apparaissent volontairement déchiffrables, et leurs associations créent des interprétations renouvelées, par-delà d'une étude historique ou ethnographique. Sans constituer l'unique justification à la problématique soulevée par ce travail de recherche on conçoit à la lumière de ces clichés – qui peuvent être comparés à ceux pris par Beatrix Le Wita lors de ses enquêtes sur la bourgeoisie un siècle plus tard¹⁰ - que l'immobilisme apparent de ces signes peut être une explication supplémentaire de l'intérêt des artistes pour ce type d'intérieurs. L'ornement, le décoratif ou l'intérieur et son aménagement occupent nombre de

9. Voir *Walter Benjamin Archives* Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art et d'histoire du judaïsme, Klincksieck, 2011, p. 272.

10. Voir Beatrix Le Wita *Ni Vue ni connue, approche ethnographique de la culture bourgeoise*, coll. Ethnologie de la France, Paris, Éditions de la MSH, 1989, en particulier les photographies du salon de Madame O. fille, pp. 5, 86-87, 137, 146-147.

réflexions récentes en un retour vers des thématiques longtemps demeurées écartées. Si le post-modernisme annonce la fin des grands récits et érige ce qui est désigné comme étant de l'éclectisme en figure de proue, l'architecture et le design ont phagocyté le mélange des genres ne laissant aux arts visuels que les reliquats de ces réflexions¹¹. Le *kitsch* et le *camp* émergent en figures phares des décennies quatre-vingt et quatre-vingt dix, renouvelant le débat propre aux relations entre décoratif, culture populaire et art sans le résoudre une fois pour toutes, certaines tensions demeurant marquées. La dé-hiérarchisation prônée dans une attitude d'acceptation de tout par tous¹² n'a pourtant pas supprimé les clivages et séparations, et reste critiquée car elle peine parfois à masquer une condescendance de bon ton. L'établissement de la société de consommation et de l'*entertainment* (*Les Commentaires sur la société du spectacle* qui parurent nécessaires à Guy Debord en 1988, ou encore Greil Marcus et son *Lipstick Traces* de 1989) affirme en un état de fait les développements à venir de l'art des années quatre-vingt dix.

Pourtant il serait imprudent d'associer le récent regain d'intérêt pour l'ornement et le décor à un ultime sursaut des réflexions des décennies passées. En effet, les considérations actuelles ne participent pas d'une dynamique comparable et ne se réclament pas d'un plaisir du léger ou du divertissant mais tendent à une valorisation de l'héritage éclectique, « décadent » et fin-de-siècle du XIX^e siècle en tant que source d'influence à valoriser au même titre que celle des avant-gardes¹³, soit d'une volonté de rétablir le lien avec une tradition ornementale valorisée jusqu'au XIX^e siècle. La mise en relation n'est pas de l'ordre du retournement, du renversement ou de la révolution, mais correspond à l'affirmation d'un regard nouveau et changé sur un élément ancestral. Il s'agit au sein de cette thèse de voir en quoi certains principes séculaires – voire vernaculaires – ont pu être repensés durant la seconde moitié du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle selon un mode inédit. En conséquence, l'éclectisme peut être associée à un foisonnement de données qui permet un accès renouvelé à la connaissance. Pour autant, les stratégies artistiques *a-synchrones* ou valorisant le « suranné ». évoqués

11. Voir les écrits de Hal Foster, en particulier *Design et Crime*, [*Design and Crime and Other Diatribes*, trad. Christophe Jaquet, Laure Manceau, Gauthier Herrmann, Nicolas Vieillecazes, 2008], Paris, Les Prairies Ordinaires, Penser Croiser, 2008 et de Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, [trad. Florence Nevoltry, 1991], Paris, Beaux Arts de Paris, D'art en questions, 2011.

12. Le succès critique de Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif, La Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, [*Living Beauty, Rethinking Art*], Paris, Minuit, coll. Le Sens commun, 1991 ou encore le Catalogue d'exposition somme *High and Low : Modern Art and Popular Culture*, MOMA, 1990 en sont des exemples retentissants, honnis par la critique autant que loués par le public.

13. Voir le colloque « Questionner l'ornement » à l'INHA les 7 et 8 novembre 2011, l'exposition *Ever Living Ornament* du 6 avril au 1^{er} juillet 2012, ou l'exposition *The New Decor, Artists & Interiors*, Hayward Gallery du 19 juin au 5 septembre 2011. Le décoratif semble avoir été une voie d'analyse en vogue surtout durant les années quatre-vingt dix, au sein desquelles les écrits de Jacques Soulillou notamment tenaient une grande importance.

dans la dernière partie de *Design & crime*, ont peu de commune mesure avec les stratégies de réappropriation auxquelles s'adonnent les artsites du corpus. Les artistes adoptant ces stratégies a-synchrones « invente[nt] un nouveau médium à partir des restes de formes anciennes » ce qui leur permet de « maintenir ensemble des repères de temps différents »¹⁴. ceux du corpus proposent un détournement des formes anciennes et une réappropriation des outils mais aussi des espaces du XIX^e siècle afin de questionner la pérennité de certains signes, marqueurs des bouleversements sociaux du XIX^e siècle.

Mise en scène & *dramatis personae*

L'intérieur domestique du XIX^e siècle est fortement codifié et mis en scène, chaque chose y trouve sa place, rien n'y est jamais dérangé, et les divers éléments sont placés avant tout pour qu'ils puissent être vus. Cette ostentation domestique est un des éléments que les artistes du corpus investissent avec le plus d'aisance, que ce soit Fred Wilson pour *Rooms With a View*, ou Renée Green au sein de *Commemorative Toile*. Par delà, la nécessité de convoquer la théâtralité au regard de l'installation est avant tout historique. En effet, l'invention de ces deux termes – ou des réalités qu'ils désignent – est concomitante et fortement ancrée dans la réflexion générale autour des conditions de monstration et de réception de l'art à partir de la fin des années cinquante et au début des années soixante. Environnement, happening et installation apparaissent en tant que formes d'art circonscrites et offrent un champ de création élargi aux artistes et des expériences esthétiques inédites aux visiteurs¹⁵. Les analyses critiques en réaction font florès et promeuvent ces termes inédits autant que ces pratiques. Par la suite, l'aspect démonstratif des productions que recouvre ce terme est parfois associé au vocable de décoratif, dont l'usage marqué se fait sentir depuis la décennie des années quatre-vingt mais également au début des années deux mille, avec le travail de Lili Van Der Stocker par exemple. Si l'expression émerge durant le XIX^e siècle, son usage connaît un retour sans précédent à l'époque postmoderne¹⁶, conservant pour une large part sa signification ambiguë, dénotant un objet faisant œuvre de séduction. La théâtralité est

14. Quant à l'a-synchrone, voir, Hal Foster, *Design et Crime*, [*Design & Crime (and Other Diatribes)*, 2002, trad. Ch. Jaquet, L. Manceau, G. Herrmann, N. Vieillecazes], Collection Penser/Croiser, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2008, en particulier « Erreur sur le cadavre » et surtout pp. 174-179, respectivement p.174, p.178.

15. Pour un retour contextualisée sur l'émergence du terme et ses divergences avec le spectaculaire, voir « Installation et théâtralité : le trouble spectaculaire », en annexe.

16. Si le terme existe depuis le Moyen-Âge, il n'est véritablement utilisé qu'à partir de 1836. Voir également les travaux de Jacques Soullou à ce propos, en particulier Jacques Soullou, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990.

accusée à des titres divers, que ce soit afin de défendre l'autonomie artistique¹⁷, pour dénoncer son utilisation abusive dans la description des œuvres plastiques ou contre l'aspect spectaculaire des installations contemporaines - la définition de la théâtralité se réduisant alors aux effets de l'*entertainment* et à une participation envisagée pour elle-même.

Par-delà l'héritage lié à l'utilisation du terme à propos de l'art minimal et conceptuel, il apparaît à la lecture de certains catalogues d'exposition que la relation décrite comme théâtrale avec des œuvres mettant en scène des éléments domestiques, correspond aux mécanismes en actes dans les nouveaux espaces de monstration de soi que sont le salon ou le hall du XIX^e siècle. Cet angle d'approche relativement inédit est fort bien décrit dans l'essai de Ralph Rugoff, au sein du catalogue *The New Décor*, lorsqu'il affirme que « [l]a théâtralité [...] utilisée l'est non dans le but de créer un spectacle, mais pour re-mettre en scène une relation d'ordinaire privée, afin d'en situer les aspects sociaux¹⁸ ». Plus avant, le XIX^e siècle est celui où la notion de théâtralité telle que nous la comprenons aujourd'hui naît et se développe avec le plus de force, le terme étant attesté dès 1842¹⁹. Si la notion n'est à l'époque pas théorisée et se fonde généralement avec la mise en scène, ce que l'on a coutume de définir comme théâtral y foisonne et s'y développe dans tous les aspects de la vie quotidienne avec une force sans autre pareille. Il n'est pas anodin que le règne du simili, du carton pâte et du faux soit aussi celui de la présentation, de la vitrine et de la fixation des règles et codes de savoir vivre qui régissent encore nos usages à l'heure actuelle.

Cette mise en scène codifiée à l'excès tend souvent à dresser le portrait fictif de diverses personnalités archétypales. À l'exemple de la surdétermination des types humains au XIX^e siècle, chaque œuvre du corpus laisse deviner un habitant probable pourtant absent physiquement de l'espace de monstration et dont les traces sont de surcroît souvent peu visibles. Le choix du corpus a été déterminé par le fait que les

17. Michael Fried énonce ainsi que l' « Art dégénère à mesure qu'il approche une condition qui est celle du théâtre ». Fried, Michael, *Contre la théâtralité : Du minimalisme à la photographie contemporaine*, [Art and Objecthood, 1998], trad. F. Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007, p.135.

18. « Theatricality is a means here not of creating spectacle but of re-staging a relationship that is usually private in order to situate its social dimensions. » p. 12, Ce texte fut publié au sein du catalogue « The New Décor », accompagnant l'exposition du même nom, mise en place du 19 juin au 5 septembre 2011 à la Hayward Gallery à Londres. Le postulat était l'émergence d'une forme inédite de représentation ou d'évocation de l'intérieur domestique centré sur son potentiel décoratif, voire ornemental. La remarque de Ralph Rugoff est donc à considérer en ce sens.

19. Voir dictionnaire en ligne TLFi, article théâtralité, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?35;s=1336955565>; 1842 - «état, qualité de ce qui est théâtral, est en tout imité du théâtre.» J.-B. Richard, *Dict. des mots nouv.* - TGLF.

artistes aient soulignés la présence symbolique de *personæ*²⁰, parangon d'un certain type d'individu, personnification d'une idée, d'un esprit, d'habitudes ou de manières de penser, - qu'elles soient étriques et petites bourgeoises ou contestataires et libertaires. Différent du personnage ou du caractère, en ce qu'il n'est pas une facette d'une seule et même personne, les *personæ* sont assez proches des *Characters* anglo-saxons. L'expression « *dramatis personæ* » - utilisée principalement concernant le théâtre de langue anglaise - désigne également la liste de personnages ouvrant une pièce de théâtre, précisant la distribution ou les caractéristiques essentielles de chacun d'entre eux. C'est dans le particularisme et l'archétype que se trouve l'intérêt de l'usage des *personæ*, comme modèle de construction méthodologique.

En effet, à la différence des intérieurs cossus dépeints par le théâtre de boulevard, les installations analysées au sein de ce mémoire mettent tout en œuvre pour dessiner les particularités du domicile et de l'habitant, évitant de ne reprendre que les codes les plus lisibles et visibles du foyer²¹. Sans doute parce que le résident en est justement absent et ne peut ni se défendre ni parler pour lui-même²², ces intérieurs semblent excessivement bavards et démonstratifs, comme pouvaient l'être les agencements de la fin du XIX^e siècle. Le flot de paroles assourdissantes des divers personnages des comédies de boulevard laisse place ici à une surabondance d'éléments. Les partis pris des artistes ou commissaires renvoient de façon spécifique à un aménagement le plus souvent bourgeois, au sein duquel ce besoin de démonstration constitue non seulement une habitude mais encore une norme et un aspect cardinal de la vie des habitants. Les œuvres convoquées de façon récurrente au sein de ce corpus le sont avant tout parce qu'elles mettent à jour les mécanismes de la présentation de soi de

20. Le terme de *personæ* est inspiré de l'utilisation qu'en font plusieurs critiques à propos de la manière dont Marc-Camille Chaimowicz se met en scène au sein de ses écrits et œuvres. Les différentes acceptions du Gaffiot mettent en avant : 1) le masque de l'acteur, 2) le rôle ou le caractère au sein d'une pièce de théâtre, 3) le rôle ou le caractère dans la vraie vie, 5) la personnalité, « Persona », p.1160, *Dictionnaire Gaffiot*, Latin Français, 1934, en ligne, consulté sur www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=1160 le 18/04/2012 tandis que Jean-Pierre Ryngaert, appuie la dimension frictionnelle du personnage, et le fait que le terme désigne plus souvent une succession d'images d'un personnage plus que son incarnation réelle. « Persona », *Dictionnaire critique de l'acteur*, 2012. Sous la direction de Vincent Amiel, Gérard-Denis Farcy, Sophie Lucet, Geneviève Sellier. Presses Universitaires de Rennes. Collection : Le Spectaculaire, p. 173-174.

Mario Praz va jusqu'à désigner les plantes en pot jouxtant un rebord de fenêtre comme des « *dramatis persona[e]* », « *inévitable[s] accessoire[s] de la vie Biedermeier* » au sein de l'œuvre du danois Martinus Christian Wesseltoft Rorbye, *Vue de l'habitation de l'artiste à Amaliengade*, 1825. Mario Praz, *Histoire de la décoration D'intérieur, La Philosophie de l'ameublement*, Londres Thames & Hudson, 2008, p. 232.

21. Pour autant, certaines œuvres usent d'archétypes ou d'éléments-symboles, procédant par métonymie, l'objet représentant l'intérieur dans son ensemble.

22. De façon générale, Les représentations n'excluent pas pour autant l'individualité mais se soustraient toutes à la mise en regard « charnue » d'un être humain – sans doute pourrait-on également inclure ici le règne animal. Les seules présences humaines sont celles proposées par les photographies (peu nombreuses) ou les tableaux (encore plus rares).

façon suivie et exigeante²³.

De ces caractérisations démesurées, naît un outil méthodologique au sein de ce travail de recherche permettant de lire les thématiques à l'œuvre au sein des travaux des artistes du corpus sous les auspices de figures telles que celles du bourgeois, de la femme au foyer, de la domestique, du dandy, du représentant, de collectionneur et du muséologue. L'ensemble du plan de rédaction est lui aussi agencé autour de la détermination de *personæ* archétypales du XIX^e siècle, conforme en cela à la structure générale des études portant sur cette période²⁴. Alors ces figures seront autant d'entrées permettant d'accéder aux réflexions et remarques nées de l'analyse des œuvres et installations de la seconde moitié du XX^e siècle mettant en scène l'intérieur. Le paradoxe réside dans le fait que ces environnements semblent désincarnés et ne présentent jamais les corps qui sont censés les investir.

L'évitement et l'absence ont été considérés comme des clés de lecture déterminantes, et continuent à constituer des indices essentiels à l'analyse des œuvres du corpus.

De plus, le découpage général obéit à celui, relativement ancien et ancré dans la culture populaire, des personnages récurrents tels ceux de la *commedia dell'arte* et l'on retrouve à la fois *les vieillards* (le bourgeois, le collectionneur, le muséologue) *les zannis* (le domestique et les dames de compagnie), *les soldats* (le représentant) et *les amoureux* (le dandy, la femme au foyer...). De fait, les *personæ* « populaires » ou indigentes n'interviennent que dans leurs liens de subordination à des *personæ* qui se veulent supérieures et instaurent un rapport de domination par le travail.

On remarque dès lors que la classe laborieuse est sous représentée, puisqu'en effet, ces intérieurs invitent à l'oisiveté et évoquent le délassement, tant leur aménagement est dispendieux en temps et en argent. La figure de l'ouvrier, essentielle à la bonne compréhension du renouveau de la structure sociale du XIX^e siècle est du reste

23. Entendus ici au sens de Goffman. Voir *La Mise en scène de la vie quotidienne, t. 1 La Présentation de soi*, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1973 et *La Mise en scène de la vie quotidienne, t. 2 Les Relations en public*, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1973 mais également *Les Rites d'interaction*, 1967.

24. La plupart des études historiques attachées au XIX^e siècle déterminent en effet des « types » afin de présenter leur mode de vie. Ceci peut être expliqué par le fait que les disparités sociales selon les classes se sont creusées à cette époque et que l'organisation structurelle de la société fut refondée sur ces distinctions. C'est, du reste, le principe des caractères et de leurs passions généralement en usage au sein de la littérature de feuilleton du XIX^e siècle, que l'on pense aux romans de Zola ou de la Comédie Humaine de Balzac. Un phénomène est décrit par le truchement d'un personnage caractéristique, et ceux qui l'environnent sont « typés ». On notera également la profusion d'études, dont certaines excellentes, qui adoptent pour objet l'une ou l'autre de ces *personæ*. Voir par exemple *La Bourgeoise, Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, Figures, 1983, ou *La Place des bonnes - La domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, 2004 d'Anne Martin Fugier ou *Le bourgeois et le bibelot, [The Bourgeois and the Bibelot, trad. Jaqueline Degueret]*, Paris, Albin Michel, 1990 de Remy G. Saisselin. Voir également le sommaire de la thèse de Manuel Charpy *Le Théâtre des objets*, qui dresse notamment les chapitres selon la figure du collectionneur, de l'artiste, de la comédienne..., th.cit.

irréremédiablement absente²⁵. Cette sous-représentation peut être mise en relation avec l'absence relative de figuration d'intérieurs modestes. Leurs occupants n'accèdent que tardivement à la propriété, et, faute de moyens, n'investissent que peu leurs intérieurs en terme de décor²⁶. L'appropriation restera difficile jusqu'à la période de la reconstruction dans l'immédiat après-guerre. Les artistes ne représentent que peu les intérieurs modestes sans doute parce que ceux-ci renverraient à des éléments ethnographiques, plus qu'à l'évocation d'un intérieur paradigmatique²⁷. De même, banque, clergé et pouvoir politique et administratif peinent à faire émerger leurs représentants au sein des salons et intérieurs construits par les artistes, alors que leur influence est indéniable, de nos jours comme au XIX^e siècle. Les artistes portent leur intérêt vers le désir d'élévation sociale par le truchement de l'utilisation de codes et normes forts, plus que la position sociale avérée. Il ne s'agit pas pour la plupart de représenter l'hégémonie d'une aristocratie ou d'une grande bourgeoisie, mais plutôt les efforts mis en place par un Birotteau ou un Homais pour l'atteindre²⁸.

Montage

Outre la séduction visuelle des photographies de Sasha Stone, ces dernières permettent d'avoir à l'esprit qu'à la manière de Benjamin, mise en relation et juxtaposition méticuleuse peuvent être les indices d'une construction savante. Elles s'offrent comme support à une réflexion quant à des pratiques d'installations qui évitent l'accumulation pour elle-même, préférant instaurer un travail de monteur. La nature ou le statut des objets importent presque moins que le fait de rendre lisible des mises en relations visuelles et mentales. Les stratégies adoptées s'apparentent

25. Il en va de même pour les enfants dont la présence au sein de l'intérieur bourgeois du XIX^e ne doit être perceptible qu'au sein d'une à deux pièces qui leur sont exclusivement réservées : la chambre et la nurserie, absentes ici du propos.

26. Il faut souligner l'importance de la mécanisation de l'imprimerie dans la démocratisation du décor que ce soit quant à la propagation des chromolithographies, mais aussi concernant la fabrication du papier peint, l'un comme l'autre constituant souvent les premiers éléments d'appropriation et de décor au sein des intérieurs modestes de la fin du XIX^e siècle. Pour une étude de l'intérieur ouvrier contemporain, voir Joëlle Deniot, *Ethnologie du décor en milieu ouvrier. Le bel ordinaire*, coll. Logiques sociales, Paris, L'Harmattan, 1995.

27. L'émergence de l'accès réel à la propriété et de l'accès au confort d'un logis spacieux est concomitante de l'apparition de l'espace domestique présenté tel quel au sein du musée, qu'il soit d'ethnographie ou d'art moderne. Il est à noter d'autre part que les études portant sur les foyers ruraux ou ouvriers et leurs décors n'émergent pas avant les années 1970-1980 en France. Voir pour la France les travaux de Philippe Bonin en Margeride (ici avec Martine Perrot) « Le décor domestique en Margeride », Paris, *Terrain, Carnets du Patrimoine Ethnologique*, n°12, Du Congélateur au déménagement, Pratiques de consommation familiale, 1989, pp. 40-53 pour le milieu rural.

28. Voir Honoré de Balzac, *Histoire de la Grandeur et de la Décadence de César Birotteau, parfumeur, chevalier de la Légion d'honneur, adjoint au maire du deuxième arrondissement de Paris, 1837*, et le personnage du pharmacien Homais créé par Gustave Flaubert dans *Madame Bovary*, paru en 1857.

aux « montages intellectuels » réalisés par les photographes des années trente²⁹, source historique des *visual essay* que l'on trouve nombreux au sein de catalogues d'expositions récents³⁰. Ces manifestes visuels laissent le soin au lecteur de déchiffrer, selon ses propres connaissances, le discours complexe et riche composé par l'artiste, par delà la composition rigoureuse. Dans cette valorisation de la juxtaposition, c'est donc le processus de montage plus que celui de l'assemblage qui semble le plus à même de décrire les mécanismes à l'œuvre³¹. En effet, il s'agit d'une pratique de l'image considérée comme outil rhétorique plus que du matériau réel, même si le *Roxy's* d'Ed Kienholz est ancré dans une tradition de l'assemblage. Il ne s'agit pas tant d'une réflexion quant à la forme et l'espace que quant à la mise en relation d'un ensemble de références, procédé commun au *visual essay* autant qu'aux pratiques d'installation. L'image (ou l'objet considéré en tant que tel) y est montrée dans la manifestation de la capacité de l'artiste à composer et le dispositif mis en œuvre est souvent complexe et prismatique.

Dans le cas spécifique de l'évocation d'intérieurs, il ne s'agit pas tant pour les artistes de garantir la véracité du propos (par l'exactitude historique ou ethnographique...) que de s'assurer de l'impression produite, de la mise au regard des associations d'idées et de l'expérience esthétique proposée. La transposition – et donc la représentation – d'un espace domestique dans l'espace de la galerie, avec les modifications que cela induit, est plus fréquente que la seule reconstitution. En cela les montages proposés peuvent être assimilés de façon partielle aux *period rooms* des musées des arts décoratifs, et à la manière dont ils sont construits. À travers ces derniers, l'institution propose une *idée* de l'époque plus qu'un *reenactment* fidèle³². Il ne s'agit en effet pas

29. L'expression vient ici des montage réalisés par Walter A. Peterhans, voir le catalogue des Collections de photographie du musée national d'art moderne, 1905-1948, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, en particulier les clichés présentés p. 392 et 393.

30. Voir *Rachel Whiteread, Drawings*, catalogue d'exposition, Los Angeles, Hammer Museum, Munich, DelMonico Books, 2010, *Haim Steinbach, No Rocks Allowed*, catalogue d'exposition, Witte de With, Rotterdam, 1992, *Kara Walker, My Enemy, My Complement, My Oppressor, My Love*, catalogue d'exposition, ou Renée Green, *Certain Miscellanies, Some Documents*, Amsterdam, De Apple Foundation, 1996, *Pierre Ardouvin, Eschatologic Park*, catalogue d'exposition, Paris, Musée National d'Art Moderne, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.

31. Sans être la seule justification de cette distinction, les sources étymologiques sont éclairantes. L'assemblage désigne plus généralement « la réunion d'objets hétéroclites produisant un tout bizarre », ce qui correspond mal à la rigueur induite par le processus de création méticuleux des artistes, plus proche du montage, qui s'en réfère à un changement d'état, à la mise en relation de divers éléments afin que l'ensemble puisse être utilisé. pour l'assemblage :

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?62;s=3977438235;r=2;nat=;sol=1;>

pour le montage : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3977438235;r=1;nat=;sol=0;>

32. En français, on perd la dimension théâtrale induite par le *re.enactment* anglo-saxon. Utilisé de façon exclusive pour les reconstitutions factuelles – et souvent historiques - , ce terme permet pourtant de saisir les liens évidents entre espace et personnages historiques.

d'être conforme avec exactitude à un intérieur d'époque – comme cela peut être le cas au sein d'une unité d'habitation d'un musée ethnographique – mais plutôt d'en transmettre une impression générale, ou, au contraire, d'en montrer un exemple hors du commun. Il y manquera toujours le fouillis de l'assemblage et l'hétérogénéité des intérieurs « vivants », chargés, eux, d'éléments diachroniques.

C'est ce souci du démonstratif qui constitue souvent la matière principale – parfois pédagogique – de la théâtralité de ce type de production mais également des œuvres ou expositions du corpus, comme *Liens des familles* de Martine Segalen ou *Prisonniers du Soleil* de Guillaume Désanges. L'implication du spectateur n'est plus uniquement d'ordre spatial et physique, on attend de lui qu'il fasse par ailleurs l'expérience d'un espace et d'une durée, mais également d'une pensée.

Aux confluent d'influences diverses, offert aux interprétations et transpositions multiples, l'espace du salon est par essence et dès la création de l'intérieur au XIX^e siècle l'espace domestique ouvert sur le monde, mais également, par un effet de renversement, l'espace au sein duquel on démontre - ou on manifeste selon – la qualité de ses références, son goût sûr, sa bonne éducation, sa haute position sociale, et ce par le truchement d'un agencement d'objets et d'un ordonnancement spécifique de l'espace.

Paraphernalia

La pratique du montage n'exclut pas, au contraire, certains processus de collecte. La récolte peut s'avérer être à la fois agencement, montage et unité et colliger influences comme matériaux divers. Son importance au sein de la thèse sera marquée par l'emploi du vocable de *paraphernalia*. À l'origine, le terme désigne les biens que l'on apporte avec la dot mais également les biens propriétés d'une femme hors de la dot. Depuis, le terme se retrouve sous deux usages distincts, il est d'un part lié à la bibliophilie ou aux chambres des merveilles, et désigne de façon érudite un ensemble d'objets d'attrait spécifique, parmi les *mirabilia*. D'autre part son usage, vérifié principalement dans les pays anglo-saxons, se rattache à un ensemble d'éléments matériels se cristallisant autour de points d'intérêts populaires (musique, sport, monde du spectacle, histoire du sud des États-Unis...) et concerne également des pratiques sulfureuses, liées à l'usage de drogue, aux thématiques érotiques ou à des orientations politiques extrêmes ou racistes³³. L'ensemble qu'est la *paraphernalia* procède d'une multiplicité de sources

33. À la croisée des deux acceptions, Elizabeth Lebovici utilise le terme de façon ironique à propos des « choix de Steinbach » qui « [...] se portent autant sur les paraphernalia que les americana, les tiermondalia ou même les memorabilia. » *Haim Steinbach*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC, 1988, Elizabeth Lebovici, Haim Steinbach, p. 27-45, p. 28.

et syncrétise intérêts personnels proches de la fascination et marqueurs sociaux facilement identifiables. Ce terme ne désigne pas une réunion d'objets de même nature, mais au contraire un ensemble d'artefacts réunis par la seule volonté de leur propriétaire, suivant une logique avant tout personnelle. Leur provenance, leur forme, les matériaux qui les composent, leur nature mais aussi leur valeur seront divers et l'assortiment inclura tout ce qui, dans l'esprit du monteur, fera sens.

Cette dimension est régulièrement reprise par les artistes, qui rassemblent eux même des objets ou éléments au sein d'associations parfois déchiffrables par eux seul, et dont le point nodal serait en déplacement permanent³⁴. L'inclusion – ou l'exclusion – d'un élément n'est fonction de la volonté que de celui à l'origine de la campagne de collecte, qu'il soit amateur, fanatique ou collectionneur... L'enjeu de ce travail de recherche est d'éviter les simplifications et considérations générales et le modèle fourni par les *paraphernalia* permet véritablement d'éviter de surplomber les œuvres, rapports sociaux et *personae* évoqués.

Articulation de la recherche pratique et théorique

Le travail plastique personnel permet d'appuyer les choix théoriques mis en œuvre au sein de ce travail de recherche, et les outils stratégiques que sont le travail en perruque d'une part et les *paraphernalia* d'autre part disent bien le lien ténu qui assemble recherches plastique et théorique. Le parti pris est celui d'une sélection de travaux à même de proposer un regard personnel sur les rapports sociaux, l'intérieur et l'accès à ce dernier par l'anecdote au regard de croisements temporels avec le XIX^e siècle. Une sélection de pièces récentes et plus anciennes fait état des points d'intérêt ayant émergé de façon conjointe au travail de recherche. Plutôt que de confronter directement ces travaux à un contexte au sein duquel ils peineraient à s'inscrire, et afin de faciliter la fluidité de la lecture de pages qui suivent, ceux-ci sont évoqués au sein d'un ensemble constituant le second volume de ce travail de recherche. Celui-ci se propose comme un cahier regroupant la matière collectée en vue de la préparation des travaux plastiques. Y sont adjoints des textes succincts permettent de replacer les travaux au sein du contexte qui les a vu émerger. Proche de la méthode de travail employée pour dresser l'organisation générale et la structure du travail de recherche théorique, ces petits morceaux collectés au fil du temps sont présentés en ayant pour support un numéro de la revue *La Nature*, source de plusieurs travaux plastiques autant

34. Que l'on songe par exemple aux farces et attrapes collectées par Jeremy Deller au sein de sa Folk Archive et présentées lors de l'exposition *D'Une Révolution à l'autre* au Palais de Tokyo en 2008, sans parler des artistes qui amassent une *paraphernalia* dans un but de recherche, sans en faire le matériau visible de leur œuvre (Kara Walker ou Renée Green...).

que publication à l'origine de nombreux collages Surréalistes.

Ces dernières années, le parcours de recherche pratique a été soutenu, questionné et mis en perspective au sein d'une série d'entretiens croisés au cours desquels ont pu émerger de nouvelles pistes de réflexion et autant de thématiques mises de côté lors de l'écriture de ce mémoire. Ces entretiens ont été réalisés avec des personnes dont les compétences, sensibilités ou prises de positions étaient à même de souligner l'un des points d'ancrage du travail de recherche à savoir le rapport entre ébénisterie, ornementation et façade (Yann Leberre et Camille Planeix), la présence coloniale de la France au Mexique au XIX^e siècle et son lien avec l'hégémonie de la culture de la vanille (Noémie Pointeau), ou encore l'histoire politique et sociale du Québec vue par le truchement de ses papiers peints (Raynald Bilodeau).

Développement de ce travail de recherche

Le développement de ce travail de recherche suit pour partie les observations et remarques énoncées précédemment et le découpage principal des pages qui vont suivre se fait autour de deux pôles, propres à définir l'intérieur comme un espace dual, à la fois centre clos et surface ouverte, oscillant entre la figure du bourgeois et celle de ses parents, riverains et voisins. En ce sens, l'intérieur est abordé à la fois en tant que lieu de sédentarisation mais également comme lieu d'interface. La sédentarisation bourgeoise est ici pensée comme une volonté de se maintenir à la place occupée au sein d'un cadre - social - extrêmement précis, ou d'y parvenir afin d'en faire un état permanent ; elle dénote également un rapport étroit à la sédimentation et l'accumulation progressive. Elle est, en outre, l'affirmation du *statu quo* perçu en tant que valeur positive, et de la domination institutionnalisée comme règle, la maîtrise de toute chose constituant l'élément central du quotidien bourgeois.

Cette première partie centrée autour de la *persona* la plus iconique de la société du XIX^e siècle est subdivisée en quatre moments, se proposant d'évoquer tour à tour les éléments déterminants régissant la vie quotidienne du bourgeois au sein de son intérieur.

La soumission volontaire aux codes et règles constitue le premier moment de ce développement et donne à lire la variété de celle-ci. Le caractère ludique ou créatif du cadre domestique construit et imaginé par le bourgeois lui-même nuance la dimension autoritaire d'une telle organisation.

Puis, dans un rapport inversé, c'est de la démesure inhérente à la volonté de dépassement de sa condition que s'attachera ce travail de recherche. Associé à une idolâtrie de l'image, hybris et iconodolie soulignent les raisons de l'engouement pour

les premières représentations de l'intérieur suite à l'invention de la photographie. La profusion y est opposée à l'empilement en ce qu'ils décrivent chacun un moment distinct et des agissements divergents quant à l'occupation de l'intérieur domestique. Ensuite, c'est à l'aspect immodérément chargé de l'intérieur que va se consacrer ce travail de recherche. De la platitude d'un ensemble investi dans sa totalité aux contraintes qu'induisent l'arrivée d'un nouveau *meuble-intrus* au sein de l'intérieur, ce chapitre abordera également la manière selon laquelle l'individu peut tendre à être effacé à cause d'un environnement trop englobant.

Enfin, le dernier chapitre de cette première partie évoquera la façon dont la bourgeoisie joue des apparences dans le but de valoriser sa personne ainsi que son patrimoine symbolique ainsi que matériel. Surfaces à l'imitation du bois, panneaux de décor transposés ou textiles tendus afin de préserver l'état général de l'intérieur, ces pratiques mesquines disent aussi la grande inventivité à l'œuvre lors de l'utilisation des trucs et tromperies.

Ce second temps du développement du travail de recherche présentera l'ensemble des *personae* évoluant en contact avec la figure du bourgeois. Trois chapitres sont dévolus à l'exposé de leurs caractéristiques, qu'ils soient parents, et partagent un cadre de vie commun avec le bourgeois, voisins, et s'associent avec lui dans un cadre professionnel ou amical ou encore riverain et le côtoient sous les dehors de sa grande respectabilité. Cette seconde partie induit ici une construction processuelle et collective des situations, là où la sédentarisation et la volonté de patrimonialisation avait tendance à les décalciaient.

Le premier chapitre rassemble en une destinée commune femme au foyer et domestique dans la difficile émancipation à laquelle elles prétendent ou sont incitées. L'organisation des espaces et la rationalisation des tâches mènent parfois jusqu'à l'arasement des corps et le confinement des esprits. La surveillance, la miniaturisation ainsi que la dimension trop autoritairement sécuritaire des cadres de vie de ces *personæ* conduisent parfois à des réactions éperdues.

Le second est construit autour de l'attitude propre au dandy, *personæ* excentrique qui envisage son environnement comme étant soumis à ses seules lois est associée à celle du représentant, qui possède la capacité d'organiser les espaces en vue de la création d'expériences vécues hors du quotidien, allant parfois jusqu'au kitsch. Ces autotopographies, proches de leurs créateurs leur permettent de ressentir et d'expérimenter d'intenses expériences humaines (*erlebnis*). Hermite urbain, le dandy ressent de façon paradoxale le besoin de sentir la présence de ceux dont il cherche à s'isoler et l'hôtel devient un lieu propre à satisfaire ses exigences. Ces lieux s'offrent

pour l'un et l'autre comme une figuration de l'intérieur par le seuil.

Enfin, le dernier duo de *personæ* est incarné par le collectionneur et le muséologue, cherchant l'un et l'autre à montrer, exposer, et étaler leurs possessions. Pétri de velléités d'enseignement, d'éducation et de réforme, les lieux au sein desquels ils agissent sont souvent trop codifiés (*period room*, théâtre palladien, *period setting*) pour leur laisser une liberté d'action suffisante, à moins bien sur que le musée n'investisse le domicile.

L'entretien est également une des formes privilégiée de collecte d'information et d'échange au cours de ce travail de recherche. Les artistes et spécialistes rencontrés à la faveur d'un entretien ont chacun enrichi la pensée de ce travail de recherche, aussi, dans la plupart des cas et lorsque cela était possible, le compte-rendu de ces échanges est rendu accessible au sein du troisième volume de ce mémoire. Figurent également une sélection d'articles universitaires dont les propos entrent en résonance avec le développement de ce travail de recherche. Pour finir, l'ensemble de ce travail de recherche cherche à déterminer à quel titre et de quelle façon le XIX^e siècle constitue une balise dans la pensée et la représentation de l'intérieur domestique.

I. Bourgeois

Codes et règles



fig.1

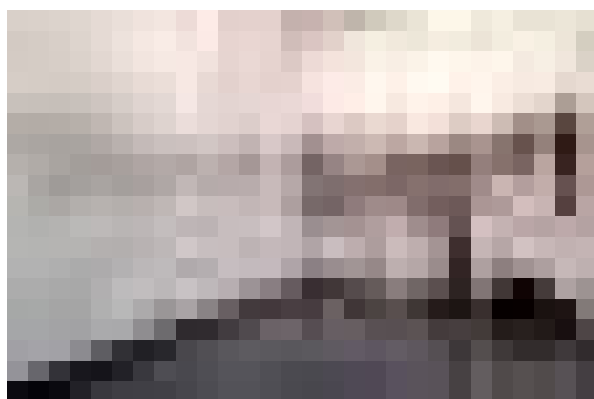


fig.2



fig.3



fig.4

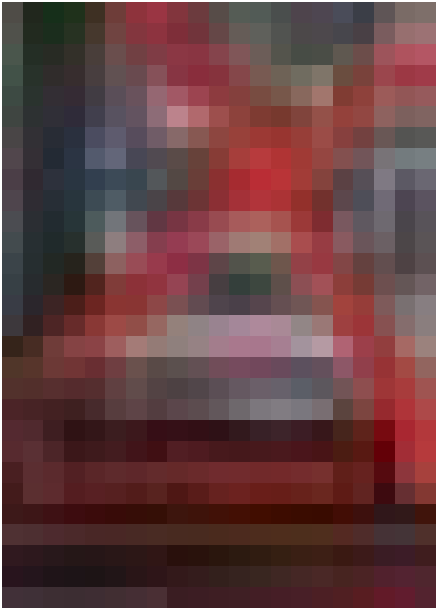


fig.5



fig.6

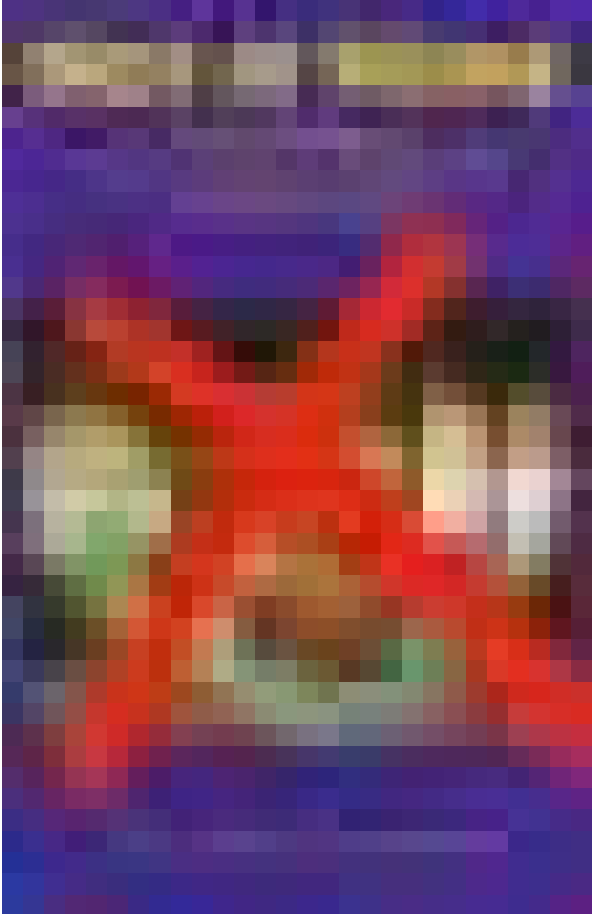


fig.7

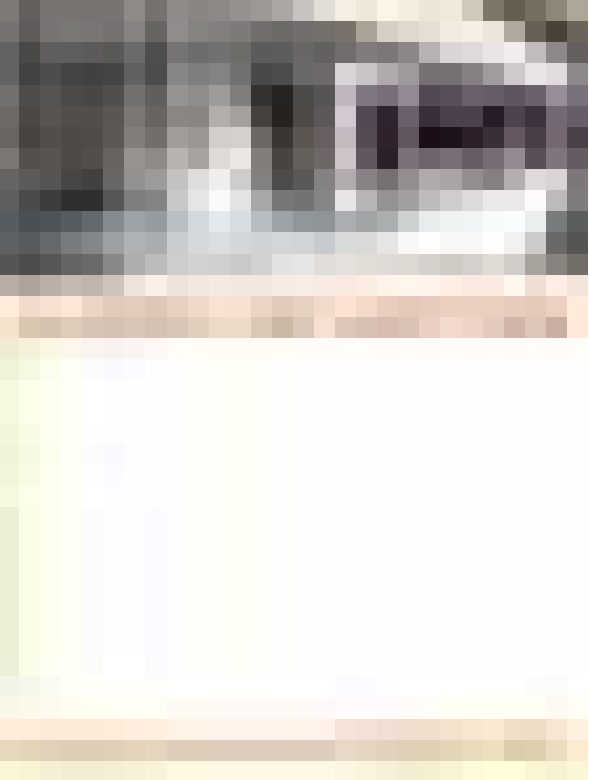


fig.8



fig.9



fig.10



fig.11



fig.12

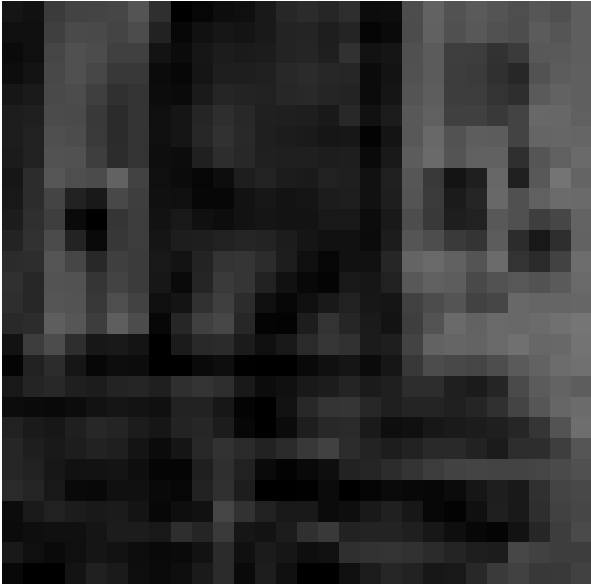


fig.13

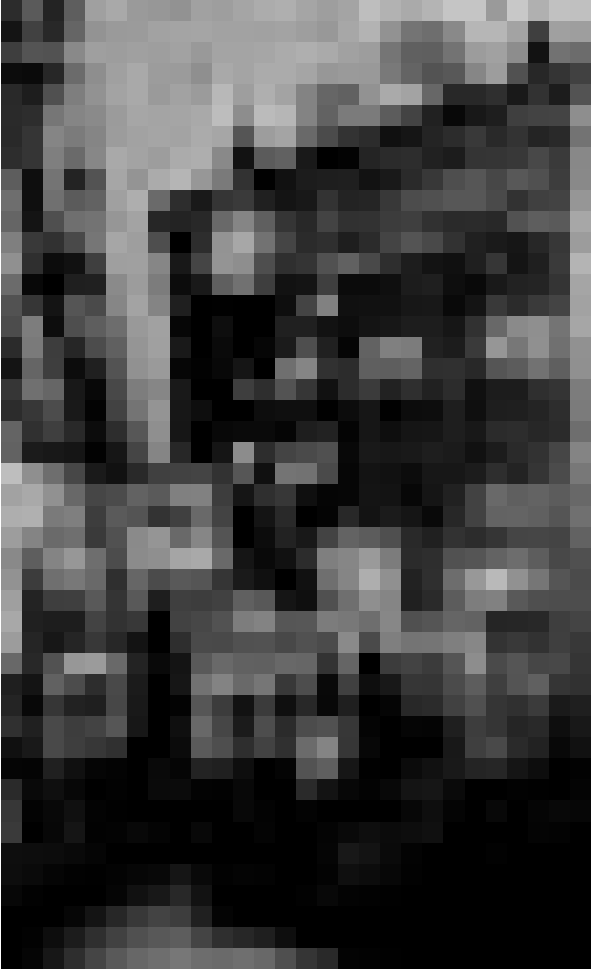


fig.15

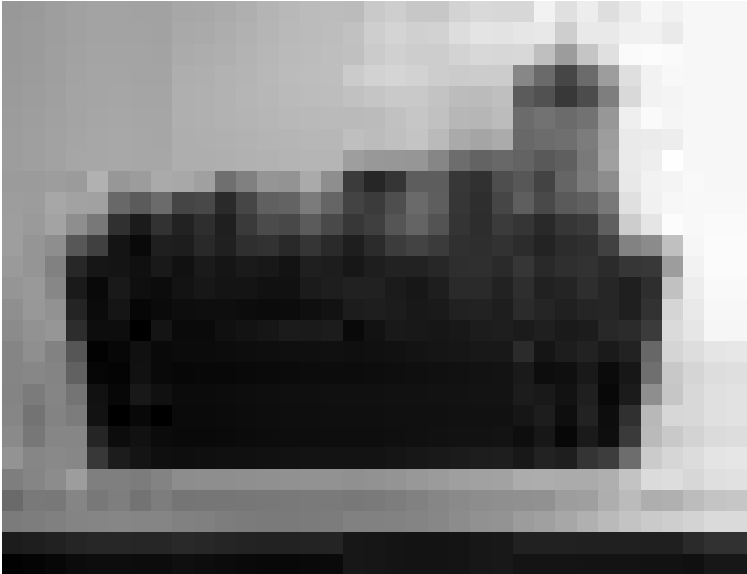


fig.14

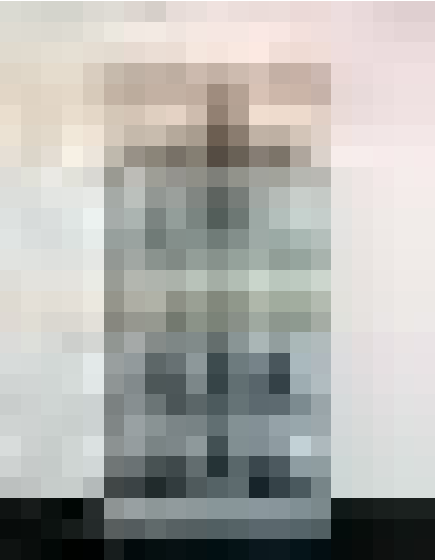


fig.16



fig.17

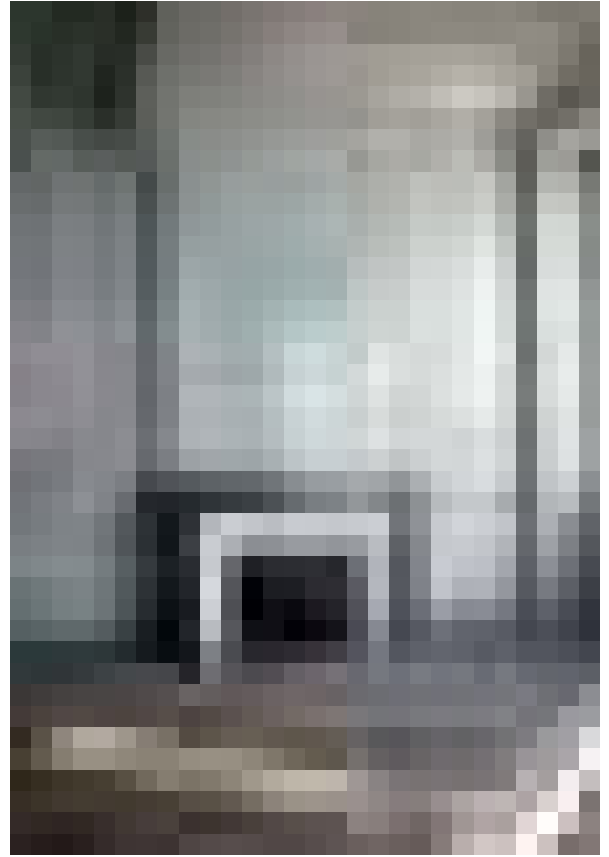


fig.18

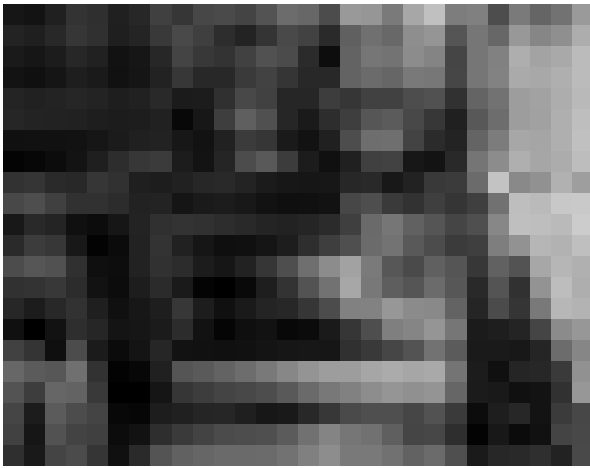


fig.19



fig.20



fig.21

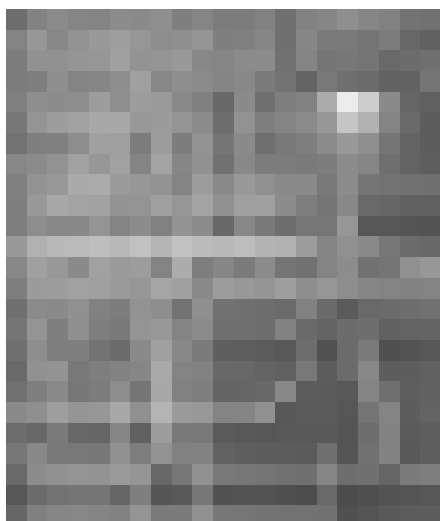


fig.22



fig.23

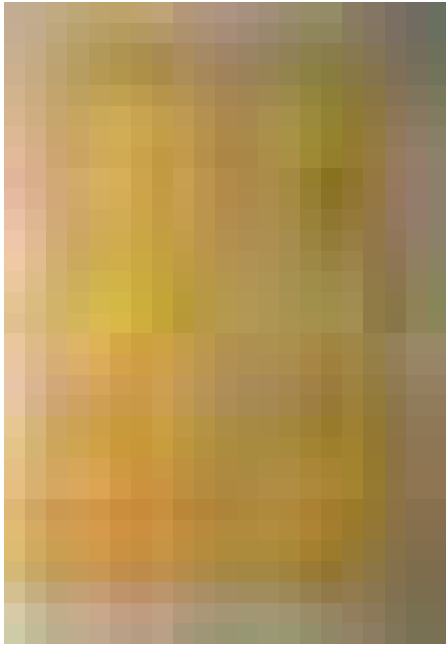


fig.24



fig.25

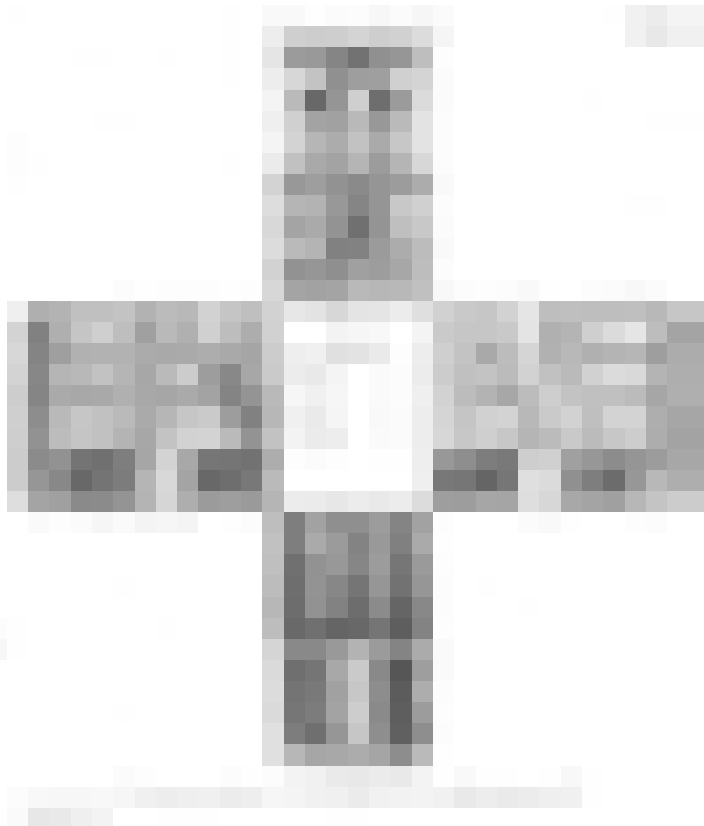


fig.26



fig.27

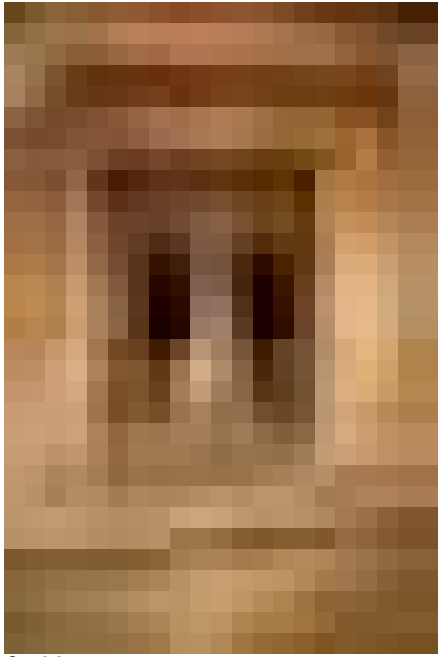


fig.28



fig.29



fig.30



fig.31

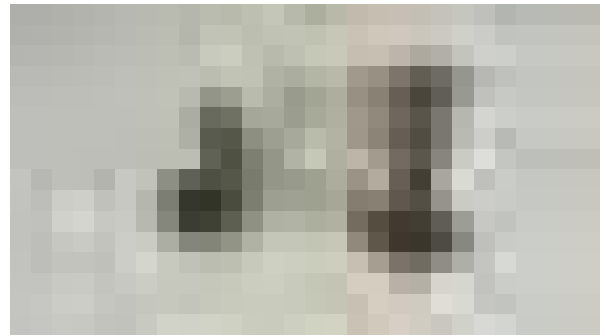


fig.32

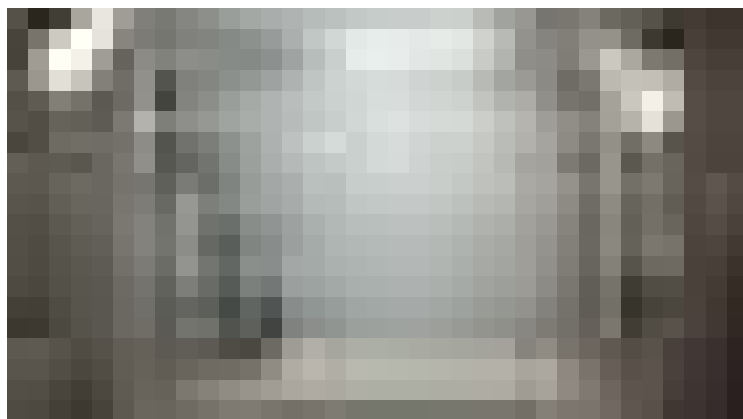


fig.33



fig.34

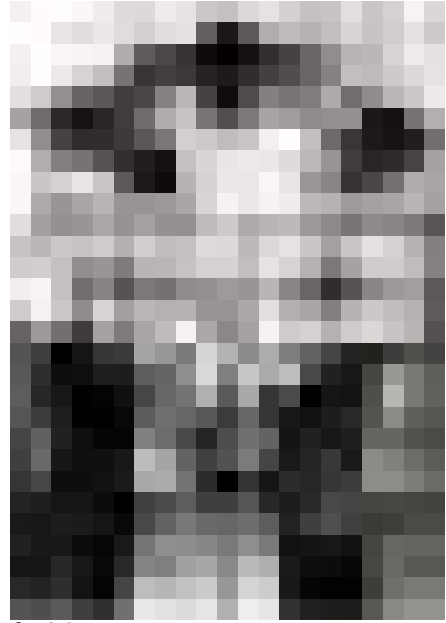


fig.36



fig.35

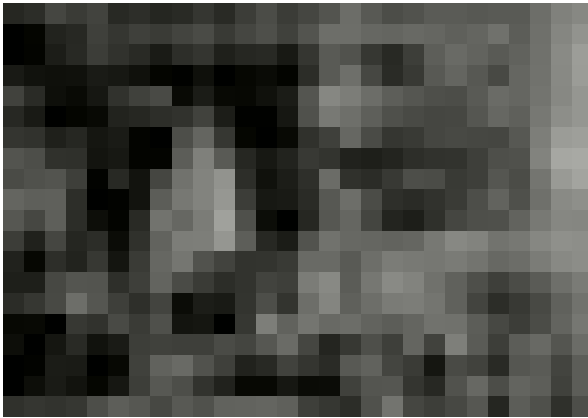


fig.37

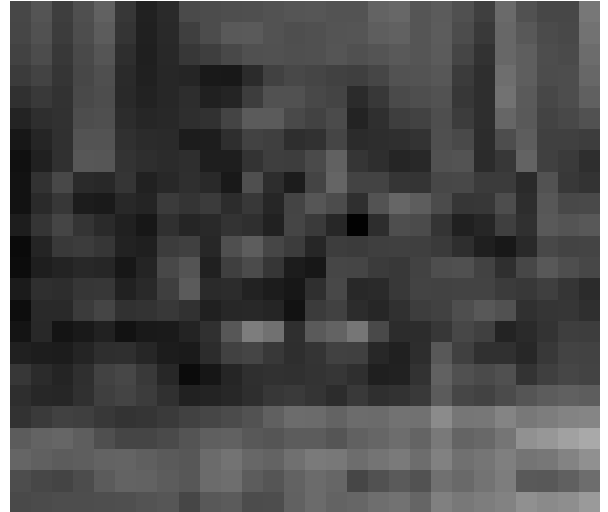


fig.39

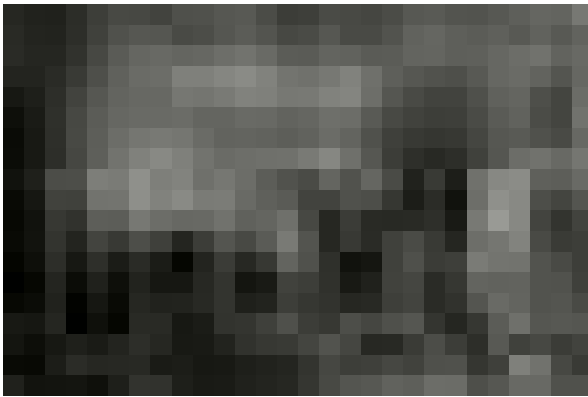


fig.38



fig.40



fig.41

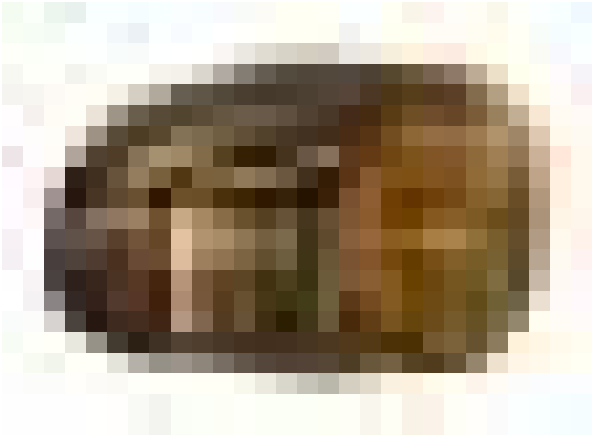


fig.42

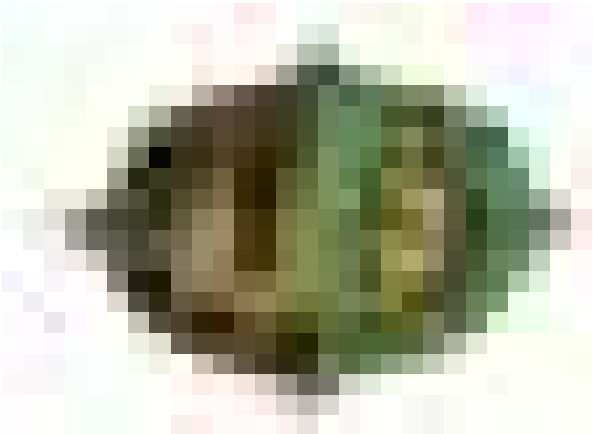


fig.43



fig.44

1. Photographe anonyme, *E.L.T. Mesens with Nelly and Theo van Doesburg in Paris*, 1923
 2. *The Subversive Charm of the Bourgeoisie*, Van Abbemuseum, 2006
 3. *The Subversive Charm of the Bourgeoisie*, Van Abbemuseum, 2006
 4. *The Subversive Charm of the Bourgeoisie*, Van Abbemuseum, 2006
-
5. Willi Baumeister, *Wie Wohnen?*, Lithographie, 114,3 x 81,6 cm, Londres, Victoria & Albert Museum, 1927.
 6. Irene Cieraad, *Who's Afraid of Kitsch The Impact of Taste Reforms in the Netherlands*, 2006
 7. Christopher Reed, *Not at Home, The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, 1996
 8. *Modern Architecture: International Exhibition*, (cat. expo., New York, Museum of Modern Art, 1932), New York, 1932
-
9. Corey McCorkle, *Porte belge*, bois, ciment, Vue de l'exposition Prisonniers du Soleil, 2010, Frac île-de-France
 10. *Meubles pour garnir une chambre de poupée*, travail de détenus sibériens datant du XIXe siècle. *Walter Benjamin Archives*, p.86
 11. *Prisonniers du Soleil*, Salle de Jeu, 2010, Frac île-de-France
 12. *Prisonniers du Soleil*, Salle de Jeu, 2010, Frac île-de-France
-
13. Philippe Bonnin, *Salle de séjour de M. et Mme Douady*, Paris, 17e, 1988, Images habitées, p.43
 14. Haim Steinbach, *Untitled* (Victorian portraits, Mirors) 1991
 15. Beatrix Le Wita, Ni vue ni connue, *L'autel de la mémoire*, p.137
 16. Guillaume Bijl, *Composition Trouvée*, 1990
-
17. Vilhelm Hammershøi, *Dust motes dancing in the sunbeams*, huile sur toile, 70x59cm, 1900, Ordrupgaard, Charlottenlund
 18. Pascal Convert, *L'Appartement de l'artiste, vitrification*, Installation dans l'appartement de l'artiste, Bordeaux, avril 1987, Plaques en verre sur boiseries du XIXe siècle, verre clair, miroir gris.
 19. Eugène Atget, Hôtel Matignon, 1905. Photographie positive sur papier albuminé d'après négatif sur verre au gélatino-bromure ; 17,3 x 21,6 cm, BNF
 20. Pascal Convert, *L'Appartement de l'artiste, vitrification*, Installation dans l'appartement de l'artiste, Bordeaux, avril 1987, Plaques en verre sur boiseries du XIXe siècle, verre clair, miroir gris.
 21. Pascal Convert, *L'Appartement de l'artiste*, déposition, 1992, bois mouluré, 450 x 550 x 2 cm, œuvre détruite
 22. Pascal Convert, *L'Appartement de l'artiste*, déposition, 1992, bois mouluré, 450 x 550 x 2 cm, œuvre détruite
 23. Pascal Convert, *L'Appartement de l'artiste, vitrification*, Installation dans l'appartement de l'artiste, Bordeaux, avril 1987, Plaques en verre sur boiseries du XIXe siècle, verre clair, miroir gris.
-
24. Rachel Whiteread, *Room in plan*, encre, tippex et aquarelle sur papier millimétré, 59 x 41,8 cm, 1992
 25. Gillow & co, Design & Furnishing, dessin préparatoire
 26. Charles Rice, *Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, Routledge 2007 p. 24
 27. Thomas Sheraton, *Elevation et plan d'un salon*, planche 61, Cabinet Maker
-
28. Marcel Broodthaers, *Salle Blanche, L'Angelus de Daumier*, Paris, Hôtel Rotschild, 1975
 29. Marcel Broodthaers, *Salle Blanche, L'Angelus de Daumier*, Paris, Hôtel Rotschild, 1975
-
30. Frank Koolen, *Musée des Règles (Phenomenon Plus)*, Installation, vidéo, divers matériaux, 400 x 400 x 350 cm, Zeeuws Museum, 2011
 31. Frank Koolen, *Musée des Règles (Phenomenon Plus)*, Installation, vidéo, divers matériaux, 400 x 400 x 350 cm, Zeeuws Museum, 2011
 32. Frank Koolen, *Phenomenon Plus*, photogrammes de la vidéo, 2011
 33. Frank Koolen, *Phenomenon Plus*, photogrammes de la vidéo, 2011
-
34. Marcel Broodthaers, *L'Angélus de Daumier*, Paris, Centre national d'art contemporain, 1975, Vol.II
 35. Marcel Broodthaers, *Musée d'art Moderne Département des Aigles, Section Folklorique, Cabinet de Curiosities* (détail), 1970
 36. *Marcel Broodthaers et Piet van Daalen*, ancien directeur du Zeeuws Museum avec un portrait de D. H. Gallandat, fondateur de la société zélandaise, 11 Juillet 1970
-
37. Oskar Mothes, *The ladies' room, Our home as Beautiful by Art*, 1879

- 38.** Oskar Mothes, *The gentlemen's room, Our home as Beautiful by Art*, 1879
- 39.** Publicité pour fauteuils, Cabinet Maker, février 1889
- 40.** Henry Havard, *L'Art dans la maison*, Tome 1, Paris, Editions Rouveyre, 1887
-
- 41.** Owen Jones , *Renaissance n.5*, La grammaire de l'ornement, 1856
- 42.** Pierre Ardouvin, *Sans titre*, collage, 21 x 29,7 cm, 2010
- 43.** Pierre Ardouvin, *Sans titre*, collage, 21 x 29,7 cm, 2010
- 44.** Marc-Camille Chaimowicz, *Study for an heavenly state*, 61 x 92 cm, 1993-1994

Étalonner, normes et cadres

La bourgeoisie est souvent définie de façon rapide et hasardeuse en prenant pour cadre une conception de classe, au regard d'un patrimoine ou à l'aune de considérations pécuniaires¹. À ces tentatives de définitions s'ajoutent un « sentiment du bourgeois », généralement péjoratif et qui plus est fluctuant, qui désignerait, selon, un conformisme mièvre ou une attitude des plus réactionnaires. Il est difficile de s'accorder quant à une définition *objective* de la bourgeoisie, et la plupart des auteurs qui écrivent à ce propos restent extrêmement prudents quant à la teneur particulière de la définition dont ils usent. Lorsqu'il s'agit de définir un goût bourgeois, il correspond à un attrait prononcé pour les composants jolies, consensuels ou réactionnaires. Pourtant, si le terme est rarement défini, il est utilisé dans le champ de l'art contemporain - de façon méliorative autant que péjorative - afin de rendre compte, non sans nostalgie, de certaines œuvres, issues d'une filiation bourgeoise parce qu'elles adoptent la matérialité, les couleurs ou les caractéristiques d'un art consensuel passé.

Pourtant, assembler en un amas joli, sans postulat réel, des œuvres parce qu'elles *font bourgeois* ne saurait être une posture critique à l'égard de la création contemporaine. Sort fréquent d'œuvres d'un style *neo-pompier* ou simplement *ornemental*, il s'agit d'exposer ensemble des œuvres dont on a peu à dire parce qu'il y serait difficile d'y déceler un discours profond, puissant, ou engagé. Ce ne sont pourtant pas tant les œuvres qui sont en cause, que la façon de les aborder ; l'aubaine permise par une « vague de l'art bourgeois² », fait naître un ensemble d'expositions en apparence superficielles. Le risque étant de se réfugier derrière un terme *a priori* commode qui se révèle

1. En effet, les études historiques, appuyées par les inventaires après décès, dressent plutôt un portrait matériel de la bourgeoisie – en s'appuyant également sur les activités professionnelles de cette dernière –, les études politiques ont tendance à broser un portrait de classe, les études sociologiques, quant à elles, proposent un portrait des usages et habitus de la bourgeoisie, en appuyant le caractère composite des facteurs menant à l'inclusion ou à l'exclusion. Cette vue est celle qui demeure la plus répandue parmi les représentations de la bourgeoisie que font les artistes. Il convient de remarquer que ces études sont pour la plupart tardives et peu nombreuses. Une exception notable reste l'ouvrage d'Edmond Goblot, qui s'attèle au sein du dernier chapitre à une tentative de définition. Voir Edmond Goblot, *La barrière et le niveau, Étude sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Puf, Le lien Social, 1984, p.77 et sqq. Tout comme lui, Beatrix Le Wita, offre une approche composite et ouverte de la bourgeoisie, refusant les définitions arbitraires. Beatrix Le Wita, *Ni vue ni connue, approche ethnographique de la culture bourgeoise*, coll. Ethnologie de la France, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, 1989, voir également Michel Pinçon ; Monique Pinçon Charlot, *Sociologie de la Bourgeoisie*, Repères, La Découverte, 2005.

2. Domeniek Ruyters, « Bourgeois vs. Bohème », *Metropolis M*, N° 2 2007 April/May, il y parle de la « wave of bourgeois art » En ligne, consulté le 05/12/2012 <http://metropolism.com/magazine/2007-no2/bourgeois-vs.-boheme/english>.

pourtant glissant autant que racoleur. Au-delà d'un effet de mode, cette définition hâtive ou fortement subjective de la bourgeoisie n'en est pas moins critiquée. On accusera alors les commissaires de paresse lorsqu'ils useront du terme un peu rapidement pour faire dialoguer de façon opportune des œuvres qui certes, soulèvent de nombreux points communs, mais ne peuvent être assemblées sous le vocable de bourgeoisie par la seule beauté d'un titre sous la forme d'un renvoi. Ainsi l'exposition *The Subversive Charm of the Bourgeoisie*, 2006 fut-elle critiquée à ce titre³. Les détracteurs posent la problématique définition qui y fut faite de la bourgeoisie, sa circonscription très étroite, qui présente des « éléments » propres à la culture bourgeoise plus que son évocation en propre. Cette exposition avait pour postulat de rassembler des formes et des œuvres comme autant « d'éléments » d'une culture ou d'un goût bourgeois⁴, et de les faire dialoguer avec un ensemble d'œuvres appartenant à l'avant-garde et la modernité des années vingt et trente.

En effet, les caractères retenus comme marqueurs de la bourgeoisie étaient par exemple le prolongement de la tradition de la peinture de chevalet ou de la sculpture décorative, soit une somme de marqueurs formels et structurels plus que symboliques. Si le propos se défendait d'une étude ou d'un regard sur la bourgeoisie dans son ensemble, il demeure problématique que le seul lien conceptuel tissé avec la bourgeoisie puisse être celui d'un conformisme mièvre, regard autant que jugement porté sur l'ensemble des œuvres afin de les faire dialoguer avec les collections du Van Abbemuseum acquises durant les années vingt et trente. Les œuvres contemporaines, a priori objets principaux de l'exposition, paraissent embarrassantes tant les textes critiques autour de l'exposition mettent l'accent sur l'importance d'un retour sur la constitution des collections ou la pertinence d'un retour sur le travail de certains artistes oubliés. Le lien avec les œuvres contemporaines, ténu, existe bel et bien, mais les choix curatoriaux ne semblent pas avoir suffi à déterminer le type de relation entretenu entre elles. Du fait

3. *The Subversive Charm of the Bourgeoisie* a eu lieu au Van Abbemuseum du 18 mars 2006 au 03 septembre 2006. Le titre est un renvoi au *Charme discret de la bourgeoisie*, film de 1972 de Luis Bunuel. On y voit également un renvoi à la série de photographies de Paul Nougé *La Subversion des Images*, datant de 1929-1930. L'exposition, réunissait le travail ainsi que certains catalogues d'exposition de dix-neuf artistes contemporains (Peter Abs, Kenneth Anger, Daniel Buchholz, Gillian Carnegie, Marc-Camille Chaimowicz, Enrico David, James Ensor, Lukas Duwenhögger, Dorota Jurczak, Karen Kilimnik, Pierre Klossowski, Jutta Koether, Christopher Müller, Paulina Olowska, Silke Otto-Knapp, Iris Van Dongen, Nicole Wermers, Katarina Wulff, Cerith Wyn Evans) dont les œuvres étaient réalisées pour la plupart entre 2003 et 2006. Ces travaux se voyaient confrontés à un ensemble *historique* (James Ensor, Pierre Klossowski) emprunté ou sélectionné parmi les possessions du musée (Charley Toorop, Theo van Doesburg, Piet Mondriaan, Jan Toorop, El Lissitzky) et proposait de mettre en relation œuvres contemporaines et regard sur le passé du musée, dont la collection fut créée par des fonds privés.

4. Phillip van den Bossche, Communiqué de Presse, en ligne, consulté le 12/09/2012 sur http://www.vanabbemuseum.nl/chroot/htdocs/archief/2006/bourgeoisie_engels_hr.pdf « Appearances are deceptive. The exhibition is about bourgeois 'elements', not about bourgeois mentality in general. ».

d'une absence de définition, la bourgeoisie, perçue par ses marqueurs (les « éléments » évoqués par Phillip Van den Bossche) ne suffit pas à soutenir un propos critique flottant. La richesse de la question semble enfouie sous les considérations portant sur un retour nostalgique à une époque de bouillonnement créatif. Le paravent de Marc-Camille Chaimowicz voisine heureusement avec l'intérieur de Lukas Duwenhögger⁵ mais il est difficile de justifier leur caractère bourgeois au sein de l'exposition par delà un *sentiment du bourgeois*. On n'ose croire alors que l'association avec la bourgeoisie ne soit faite que par le prisme du caractère potentiellement ornemental de certaines œuvres ou par le fait que certaines d'entre elles s'approprient un vocabulaire proche de celui des arts décoratifs. Ce raccourci n'est jamais affirmé tel quel mais le discours attendant révèle une conception parfois hasardeuse quant à la façon de définir le travail des artistes présents.

Aujourd'hui une jeune génération d'artistes semble revendiquer une liberté renouvelée d'explorer le rôle de l'esthétique et la forme et la fonction d'éléments stylistiques aussi bien abstraits que figuratifs. Au cours de leurs recherches, ils font souvent référence aux arts visuels, à la danse, à la littérature ainsi qu'à la musique savante des années dix aux années trente⁶.

La déception est d'autant plus importante que la problématique originelle était riche de promesses, et se proposait de relire l'histoire de l'art par un rapprochement peu usité. La question posée n'est pas sans intérêt tant il est vrai que l'on peut se demander si « [l]es éléments radicaux des anciennes avant-gardes et l'esthétique de la bourgeoisie se rencontrent [...] au sein des pratiques contemporaines ⁷ ». On comprend que le modernisme comme référence inaugurale de l'art du xx^e siècle est au centre des interrogations de cette exposition, et la présence d'œuvres de la collection appuie cette intuition. Cependant, si certains textes affirment l'intérêt pour ce regard croisé, la prise de position demeure flottante. Alors, il est aisé de « passer à côté » du propos de l'exposition

5. Marc-Camille Chaimowicz, *Five-part screen*, 1979, bois, peinture acrylique, métal, photographies ; Lukas Duwenhögger, *G – An Interior*, 2001, éléments de mobilier, bois, métal, journal. Alors que le *Paravent* propose sur chacun de ses faces une composition faite de motifs abstraits et dynamiques mêlés à des photographies en noir et blanc de l'artiste et de son intérieur londonien d'*Approach Road*, l'*Intérieur* de Duwenhögger est constitué d'un panneau orné de motifs duquel sort d'un luminaire en forme de spirale éclairant une petite table sur laquelle est placée une coupure de journal turc illustrée d'un dessin représentant Ganymède.

6. Phillip van den Bossche, *Communiqué de Presse*, en ligne, consulté le 12/09/2012 sur http://www.vanabbemuseum.nl/chroot/htdocs/archief/2006/bourgeoisie_engels_hr.pdf

« Today, a young generation of artists appears to be claiming a renewed freedom to explore the role of the aesthetic, the form and function of abstract as well as figurative style elements. In their exploration they often refer to the visual arts, dance, literature and classical music from the 1910s to the 1930s.»

7. « Do the radical elements of the old avant-garde movements and the aesthetics of the bourgeoisie meet in contemporary artistic practice? » Fait une présentation rapide des raisons de la tenue de cette exposition : Phillip van den Bossche, *Communiqué de Presse*, art.cit.

et un article évoque un goût pour un art qui serait bourgeois, sans cris ni fracas⁸ qui amuse plus qu'il ne stimule, et en devient irritant.

On pourrait alors penser qu'il ne s'agit en fait que de l'emploi malheureux d'une formule, et que l'intérêt de l'exposition résidait avant tout dans la mise en relation des œuvres présentées. Ce serait oublier trop vite le sous-titre de l'exposition, *Bourgeois elements in contemporary art*, guide de lecture à destination de qui veut l'aborder. La critique adressée à cette exposition ne porte pas tant quant à son contenu ou à l'intuition à son origine que quant à l'usage abusif d'un terme qui se voudrait être un postulat mais ne se révèle être qu'un renvoi équivoque à une réalité fort complexe.

Le choix de ce terme semble l'être presque à contrecœur, mais n'occulte pourtant pas le problème d'une définition de ce qu'est la bourgeoisie. La tâche apparaît d'autant plus ingrate qu'il s'agirait ici de se pencher sur son propre cas, puisque le Van Abbemuseum, fondé par un riche industriel, met en place une expérience presque narcissique au sein de cette exposition⁹. L'autofiction, mise en avant alors que l'on choisit avec conviction d'assembler du *joli* paraît insincère dès l'instant où il devient nécessaire d'en rapprocher des œuvres d'avant-garde. Les œuvres contemporaines ne semblent pas être convoquées pour elles seules, et le discours ne « tient » pas si on n'y adosse pas certaines grandes figures telles que celles de Picabia ou Van Doesburg. La recreation d'une partie du Musée tel qu'il était en 1930, boiseries et bancs compris, semble alors prétexte à la monstration des œuvres, et l'on peut avoir du mal à sonder dans quelle mesure l'une illustre l'autre. La confusion est renforcée par la mise en place d'une photographie à l'échelle un de cette même galerie en 1930, à la manière d'un panoramique. Pourtant, les interrogations à l'origine de l'exposition sont d'une relative justesse, et le

8. Domeniek Ruyters, *Bourgeois vs. Bohème*, art. cit. « Bourgeois is the art that sooner amuses the public than ruffles its feathers. No screaming, no yelling, no fuss – this is art that considers art itself and its history central. ».

9. Voir la conversation entre Odile Nouvel et Manuel Charpy, Entretien du 25-11-2011, en annexe Odile Nouvel : « Par ailleurs, revenons au début des études en Art Décoratif qui ont été menées par des esprits positivistes et bourgeois. Il fut très compliqué pour des chercheurs bourgeois de faire l'analyse de la bourgeoisie à laquelle ils appartenaient en propre. Il leur a fallu adopter un regard critique, analytique, empreint d'une certaine distanciation. ».

Les ethnologues, dont la science naît en même temps que les arts décoratifs, s'attachent à l'étude des primitifs. La bourgeoisie et les arts décoratifs représentent toute la culture que l'on veut apporter aux primitifs qui n'ont « aucune connaissance ». On ne peut exclure l'importance de cet héritage. ».

dialogue établi entre modernité et art contemporain, prometteur¹⁰.

Sans doute eut-il fallu marquer avec plus de force la subversion réelle induite par le terme de bourgeoisie, à savoir celle du domestique et de l'intérieur, véritables repoussoirs selon les théories modernistes dominantes¹¹. La subversion chez les artistes présentés résiderait non dans la référence à des avant-gardes *audacieuses* et à leur confrontation avec les modernistes les plus affirmés, mais plutôt dans la référence à une seconde voie, celle, écartée dès le début du ^{xx}e siècle, d'un accord total entre grand art et arts décoratifs liés au domestique. L'audace viendrait alors du fait que « le domestique, convoqué à l'envi pour mieux être critiqué, est demeuré tout au long du modernisme comme une source déterminante d'anxiété et de subversion¹². » Selon le postulat avancé par Christopher Reed et partagé par d'autre la modernité a fait le choix délibéré d'écarter cet « élément » constitutif de la vie bourgeoise et d'un goût bourgeois, afin de n'être pas contaminé par lui. Le bourgeois affectionne la réunion en son intérieur du domestique et du décoratif, écrin explosif qu'il ne faut révéler et boîte de Pandore dont le contenu serait propre à contaminer le monde¹³. On peut en déduire que l'intuition à l'origine de cette exposition était bonne, et par delà, d'une relative finesse. Pourtant ce glissement du bourgeois vers le domestique n'y est à aucun moment signalé ni mis en valeur, alors que résidait ici un point d'importance. Cette défiance est à rapprocher de ce que le commissaire Guillaume Désanges envisage comme un *Yalta esthétique*, lorsqu'il évoque l'exposition *Prisonniers du Soleil*:

[...] une génération d'artistes s'intéresse à nouveau au décoratif, qui symbolisait jusque là l'antithèse de la modernité, comme une sorte de branche morte de l'histoire de l'art. Comme un revers de l'histoire, cette dimension fascinante et honteuse n'a pas eu de filiation, alors même qu'un certain art décoratif avait les mêmes présupposés que la modernité « officielle ». Ce

10. À ce propos, on peut rappeler les remarques de Brian O'Doherty quant au miroir qu'offrait la galerie moderniste à la Bourgeoisie : « Jamais espace conçu pour valider les préjugés de la bourgeoisie et conforter l'image qu'elle a d'elle-même ne fut plus efficacement codifié.

La galerie moderniste classique est une zone indéfinissable, un purgatoire situé entre l'atelier et le salon, où les conventions de l'un et de l'autre se rejoignent en terrain minutieusement déterminé. L'estime qu'à l'artiste pour ce qu'il a inventé coïncide très adéquatement avec le désir bourgeois de possession. » Brian O'Doherty, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie* op.cit. p. 106 on regrette que la galerie moderniste en tant que telle n'ait été convoquée au sein de cette exposition que par sa re-création et qu'elle n'ait pas été interrogée au sein des textes critiques qui l'accompagnaient.

11. John Lukacs, « The Bourgeois Interior », *American Scholar*, vol. 39, n°4, 1970, pp. 616-630, L'historien y établit dès les premières lignes le lien évident entre modernisme et bourgeoisie, et avance « qu'au lieu de l'Age Moderne, nous pourrions parler d'Age Bourgeois » [Instead of the Modern Age, we could speak about The Bourgeois Age.p. 619] et tâche à son tour d'en établir une possible définition.

12. Christopher Reed, *Not at Home, The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, Christopher Reed (ed.) Londres, Thames and Hudson, 1996p. 16 «The domestic, perpetually invoked in order to be denied, remains throughout the course of modernism a crucial site of anxiety and subversion ».

13. Adolf Loos, *Ornement et crime, et autres textes*, [*Ornament und Verbrechen*, 1908, trad. S.Cornille et Ph. Ivenel], Paris, Payot Rivages poche, Petite bibliothèque, 2003.

questionnement allait pour moi de pair avec une exposition que j'avais vue, « *Other Modernisms* », présentée au MOMA. Elle portait sur la relecture du modernisme au travers de figures qui en avait été écartées, notamment Franck Lloyd Wright, l'Art Déco... J'y ai découvert la manière dont Johnson et Hitchcock ont formé la modernité et fixé les règles de ce qu'elle devait être lors de l'exposition de 1932 par une simple *décision* presque unilatérale. J'ai été fasciné par le fait que l'histoire dont j'étais moi-même héritier avait été décidée, à la manière d'un Yalta esthétique¹⁴.

Il est aisé de saisir que nulle part il n'est question de valeur ontologique des œuvres mais que l'éviction d'une partie de l'art du début du siècle passé découle d'un jugement arbitraire et autoritaire face à des propositions jugées rétrogrades, séduisantes, commerciales ou de mauvais goût.

Il est dès lors essentiel d'avoir à l'esprit certains postulats concernant l'insuccès de l'anti-modernisme. La déconvenue ne serait alors pas due à la faiblesse des propos ou à la pauvreté des arguments de défense, trop arriérés pour être empreints de valeur. Paradoxalement, la défaite face au modernisme s'expliquerait par un manque de structuration. Rémi Labrusse avance que si l'anti-modernisme n'a pu se constituer en catégorie cohérente, c'est avant tout du fait d'un tiraillement constant entre « goût du passé » et « éthique du présent », associant posture réactionnaire et progressiste. Les réflexions quant à l'ornement dépassaient alors le simple « agrément du regard » et « se donn[ai]ent pour horizon ultime un verdict sur la légitimité et le sens de la civilisation moderne¹⁵. » L'enjeu était alors une modification profonde des relations avec l'environnement immédiat, tout en valorisant les traditions et productions passées. L'ambiguïté de cette posture permet d'en saisir la complexité, et n'est pas sans rappeler les observations formulées par Peter J. Schneemann à propos d'« espaces anagrammatiques », installations contemporaines au sein desquelles les artistes cherchent à réédifier quelque chose du passé tout en se proposant d'inventer des éléments inédits pour le futur¹⁶. Ces espaces sont dès lors transitoires, et naissent autant de la construction d'un passé imaginé que de discours affirmés à propos d'un avenir à venir.

C'est cet arrachement, cette contradiction inhérente à la bourgeoisie et à la société pré-moderne qui détermine la façon dont est construit ce travail de recherche. La sédenta-

14. L'exposition en question est *Other Modernisms*, MOMA, New York, 2007. En 1932, Philip Johnson et Henry-Russell Hitchcock publient un livre intitulé *The International Style : Architecture since 1922*, qui accompagne l'exposition *Modern Architecture* au MOMA la même année et signe l'avènement du terme : Style International. Érudition Concrète, entretien avec Guillaume Désanges, *Art Présence*, n° 66, octobre 2011 en annexe.

15. Rémi Labrusse, « Grammaires de l'ornement », Paris, *Perspective*, revue de l'INHA, 1/2010, p. 99.

16. Intervention de Peter J. Schneemann, « Whose House ? Reading the Interior as context. Anagrammatic Spaces in Contemporary Art », colloque *Comme Si... Espaces et fictions Autour de la period room*, 16 et 17 Novembre 2012 INHA.

risation est oscillante et ne s'instaure que par l'acte volontaire et prospectif de la pérennisation. La structuration du mode de vie bourgeois en catégorie cohérente devient dès lors essentielle à son maintien et les cadres, « barrières et niveaux¹⁷ » deviennent par soustraction les seuls caractéristiques permettant d'approcher ou de désigner la bourgeoisie. Une nouvelle définition en usage au sein de ce travail de recherche s'impose alors.

Assigner à résidence, économie et technologies sociales

Il serait fastidieux de dresser une liste des caractères qui seraient – ou feraient – bourgeois en les séparant de facto de ceux qui ne le seraient – ou feraient – pas. D'autre part, adopter l'une ou l'autre des définitions de la bourgeoisie telles qu'elles furent dressées auparavant mènerait à des considérations arides quant à l'inclusion ou non de telle ou telle œuvre au sein du corpus selon sa potentialité à être en accord avec ladite définition. Les marqueurs sont mouvants, et le XIX^e siècle, est en adéquation avec une période temporelle imaginée ou rêvée d'un âge d'or de la bourgeoisie, aussi existe-t-il une relative inadéquation entre année de réalisation des œuvres et codes de la bourgeoisie à la même époque.

Peut-être avec la proposition de la bourgeoisie comme économie du quotidien, parvient-on au plus proche de l'essence de la bourgeoisie telle qu'elle est représentée par les artistes depuis les années soixante. Intérieurs cossus et figés, objets marqueurs de classe, rangements au cordeau et symétrie oppressante, meubles plus qu'habits ou gens, et tapis plus que discours constituent un premier inventaire des composantes récurrentes disposés au sein des installations mettant en scène l'intérieur bourgeois. Il semble en effet que ce soit bien plus à ces matériaux qu'à des marqueurs ou « éléments » visuels déterminés que les artistes font appel. Ce qui est pointé par les artistes est moins le paraître que les raisons à l'origine du désir de faire impression et moins l'harmonie que la norme qui pousse à adopter celle-ci.

Dès lors, la relation de la bourgeoisie au monde sera abordée comme une économie, à savoir comme l'ensemble de normes qui régissent le séjour au sein du foyer (*oikeo/nomos*, et *oikonomia*¹⁸). Le goût presque obsessionnel du bourgeois pour la maison et la normativité peut s'expliquer avec une relative évidence. La bourgeoisie serait l'économie du quotidien, enserrée à la fois dans un espace déterminé : le foyer - et toutes les

17. Voir Edmond Goblot, *La barrière et le niveau, Étude sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Puf, Le Lien Social, 1984, porté à mon attention par Manuel Charpy, cet ouvrage, écrit dès 1930, est une première étude sociologique de la bourgeoisie par un de ses membres propres.

18. Οικονομία, en grec, administration des affaires d'une maison, organisation, ordonnance p. 605 Οικεο, habiter mais également administrer Bailly, p.604 et νομος, opinion générale, d'où règle de conduite, coutume ayant force de loi. En ligne, consulté le 08/03/2013 [http://home.scarlet.be/tabularium/bailly/..](http://home.scarlet.be/tabularium/bailly/)

activités domestiques qui y sont attachées-, et un espace mental proche de la claustration, pétri de règles et autres normes édictées par l'opinion générale. Il s'agit alors d'être chez soi, mais de se comporter selon des règles collectives.

L'attachement à la maison et aux normes sont deux postures de défense face à une modernité qui modifierait l'ordre des choses. En cela s'explique le désir surprenant tant il peut être poussé jusqu'à l'engouement, d'un conformisme le plus extrême. Le domicile est gage de stabilité, de pérennité et d'immobilisme, plus la maison est ancienne et de famille, plus elle rassure et semble en adéquation avec ses habitants. Si elle peut être rénovée, transformée, adaptée aux goûts « actuels » ou « modernes », elle demeure plutôt archétypale, et la maison telle qu'elle fut mise en place au XIXe siècle est un modèle toujours d'actualité. Il suffit de se pencher sur son caractère sanctifié et le fait qu'on l'érige en institution pour comprendre dans quelle mesure son caractère pérenne est ce qui est recherché avant tout. C'est à la fois l'abri contre les agressions extérieures et le lieu de réunion familiale¹⁹.

En tant qu'économie, la bourgeoisie est avant tout domestique, et appuie le choix méthodologique de privilégier l'étude de l'intérieur à celle de l'espace public, ceci me permet également de ne pas revenir sur les raisons de cette attention portée au foyer. John Lukacs, dans un article portant sur l'intérieur bourgeois avance d'une part que ce qui constitue l'esprit bourgeois n'est pas réductible aux signes sociologiques de classe, mais que par ailleurs cet esprit est rendu lisible au sein des arrangements domestiques, « le concept de maison étant l'une des principales inventions de l'âge bourgeois²⁰ ». Pourtant si l'intérieur et la maison sont des inventions modernes et bourgeoises, il convient de penser que l'économie bourgeoise est affaire séculaire et qu'il en a toujours été ainsi.

L'usage de normes et de règles est la garantie de faire bien, ou en tout cas, de faire selon des lois édictées par l'expérience collective et l'opinion générale, ce qui semble être, en matière de vie quotidienne, un gage de bon sens. Il s'agit de faire bel et bien, et de ne pas s'aventurer sur des terrains exploratoires, qui par essence, sont risqués. À ce propos, Beatrix Le Wita souligne le lien entre la perception du monde que peuvent avoir les bourgeois et la volonté d'Erasme d'établir des règles communes à tous les hommes. L'ordre bourgeois serait l'ordre des choses.

19. Voir Charlotte Perkins Gilman, *The Home, its work and influence*, [1903], Urbana, University of Illinois Press, 1972 voir également *The Poetic Home*, en particulier Anti-Modernity, p. 20 et sqq.

20. John Lukacs, « The Bourgeois Interior », *American Scholar*, vol. 39, n°4, 1970, pp. 616-630, voir le commentaire qu'en fait Charles Rice, note 10, p. 121 Charles Rice, *The Emmergence of The Interior, Architecture, Modernity, Domesticity*, New York, Routledge, 2007 « La Domesticité, l'intimité, le confort, le concept de maison et de famille sont littéralement les principales réalisations de L'Âge Bourgeois. » «Domesticity, privacy, comfort, the concept of home and of the family : these are, literally, principal achievements of the Bourgeois Age. » p. 624.

Alors, le bourgeois

[...] trouverait dans sa qualité d'homme quelque chose qui lui apparaît comme allant de soi, comme naturel et à quoi il se tient pour régler sa vie. C'est ainsi qu'il peut se délimiter une sphère dans laquelle il demeurera avec soi et les autres. Si autre chose vient à le surprendre ou à lui échapper, il se connaît : il est habitué à lui-même. Ses autres proches lui renverront une image exacte de ce qu'il faut être, la ritualisation de sa vie quotidienne le mettra à l'abri de redoutables faux-pas. Toute la personne bourgeoise, de son air aux inflexions de sa voix, est ainsi imprégnée des valeurs et schèmes culturels de son groupe²¹.

L'absence de prise de risque ou la posture de protection, ne sont pas attaquées pour elles-mêmes, mais elles sont généralement perçues comme l'antithèse de la modernité tant la figure des avant-gardes a creusé le sillon de l'innovation, du renversement des valeurs et de l'inédit. Être normé serait être conformiste ou réactionnaire, et si cette association tend à s'estomper, le milieu de l'art en garde trace, tant un classicisme ou un traditionalisme semblent bourgeois. Les valeurs prônées ne sont plus celles, dix-neuviémistes, du progrès mais celles du progrès individuel.

Il apparaît alors que ce ne sont pas tant les dorures ou la noblesse des matériaux, qui font des installations présentées des évocations d'une certaine bourgeoisie, mais sûrement plutôt cette conception d'une économie quotidienne. Bien sur, il n'est pas sans exister certains marqueurs apparents de la bourgeoisie utilisés comme des *tartes à la crème* par les artistes tant ces raccourcis permettent de convoquer rapidement certains clichés. L'usage en est souvent justifié par une volonté de marquer les esprits, dont les artistes usent avec humour, mais c'est dans ce rapport dual et complémentaire que se joue véritablement la réflexion sur les installations contemporaines représentant l'intérieur.

On peut de fait penser la bourgeoisie comme une stratégie mise en œuvre afin de se saisir de son environnement direct. En ce sens le couple de sociologues Pinçon-Charlot définit nombre de tactiques mises en place sous le vocable de « technologie sociale » regroupant habitus et manière d'être. Il s'agirait donc pour les bourgeois (cela s'applique aux bourgeois actuels mais correspond également, on le comprendra fort bien, à des manières de faire plus anciennes) de faire selon des procédés éprouvés, vécus comme une norme. Ces « technologies sociales », apprises, leur semblent innées tant elles sont partie prenantes du quotidien au sein duquel ils évoluent. Elles sont un mélange de connaissances, faits et lois sociales mises en œuvres afin d'atteindre un

21. Beatrix Le Wita, *Ni vue ni connue, approche ethnographique de la culture bourgeoise*, op.cit. p. 160 en particulier, l'introduction rigoureuse et pleine de justesse à l'ouvrage « Attention portée aux détails, contrôle de soi ou intériorité maîtrisée, quasi-ritualisation des pratiques quotidiennes constitutives du passage de la sphère privée à la sphère publique caractérisent, semble-t-il, cette culture conçue et vécue comme un allant de soi, minimum indispensable pour quitter l'état de nature. » p. 6.

but précis ; elles servent au maintien de l'économie au sens entendu ici. Elles peuvent parfois être désignées par l'appellation « art social », et l'on retrouve alors l'acception originelle de savoir-faire et de compétences induites dans cette technologie.²² Il semblerait que cette pleine conscience de la mise en place de stratégies ne soit pas propre à la classe bourgeoise, mais lui soit fréquente et habituelle²³.

Un lien de causalité serait mis en œuvre, cette technologie sociale étant régie en partie par une économie, fluctuante selon les lieux abordés mais adaptée à un espace relativement « ouvert » et ce de façon paradoxale. Si l'on définit l'intérieur comme le lieu clos par excellence, on s'aperçoit en fait qu'il demeure un lieu d'interface essentiel, du fait de visites et autres réceptions. La plupart des installations du corpus mettent à jour ce mélange de technologie sociale et d'économie, et l'on comprend que les autres espaces ne réunissent pas avec autant de force ces deux éléments, et semblent moins « typiquement bourgeois ». Les clubs, cercles et autres lieux de rencontre propres à convoquer la mise en œuvre de ces « moyens » sont généralement des espaces publics, et peu nombreux sont les artistes mettant en scène ces espaces d'interface. L'efficacité de ces moyens au sein d'une situation déterminée ne pourra être jugée qu'à l'aune d'un respect de règles communes.

La détermination de règles est de fait intrinsèque à la technique, qui ne peut se développer sans elles ; en ce sens, la technologie sociale est intimement liée à l'idée de mise en place et d'ordre. Il convient d'avoir à l'esprit que « [...] le jugement sur l'adéquation ou la pertinence des moyens ne peut se formuler sans faire référence à une norme évaluative implicite qui constitue, pour ainsi dire, un étalon permettant de juger l'efficacité de l'action²⁴. ». « La barrière et le niveau » relevés par Goblot, nous aident à saisir le lien entre technologie sociale, bourgeoisie et instauration de règles strictes et, par delà, nuancent et précisent la teneur de cet étalon. Cette norme n'a pas prétention à l'universalité et ne peut être opérante que par la détermination d'un cadre au sein duquel elle peut être convoquée.

22. Voir Albion Woodbury Small & Charles Richmond Henderson, séminaires de la fin du XIXe siècle. On parle également d'ingénierie sociale, en ce cas, on s'en rapportera à Karl Popper, *La Société ouverte et ses ennemis*, Londres, Routledge, 1945. Le succès critique du terme se développe considérablement au sein des théories marxistes en URSS. Cependant, Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, en utilisent avant tout « la grande attention aux moyens déterminant le champ du possible ». Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la Bourgeoisie*, op.cit. p.7. Sylvain Lavelle, « Utopie et technologie : la politique de l'ingénierie sociale. » *Quaderni*. N. 41, Été 2000. Utopie II : les territoires de l'utopie. pp. 5-16. en ligne : Consulté le 06 janvier 2013. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_2000_num_41_1_1436.

23. Le passage suivant en est révélateur : « Mais dans les grandes familles, l'intériorisation de nombreuses dispositions passe par une éducation consciente de ses buts et gérant ses moyens de façon déterminée ». Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la Bourgeoisie*, Repères, La Découverte, 2005 op. cit. p.86.

24. Sylvain Lavelle. « Utopie et technologie : la politique de l'ingénierie sociale ».art.cit.p. 8.

Jouer, *Prisonniers du Soleil*

L'économie ou technologie sociale mise en œuvre paraît alors bien éloignée de tout aspect ludique tant elles semblent déterminées à des fins spécifiques : passer de l'autre côté de la barrière de classe et se maintenir au niveau exigé par celle-ci²⁵. Les forces convoquées sont sérieuses à l'extrême, et les grands courants de pensée du XIX^e siècle sont caractérisés par Johan Huizinga, comme étant « presque à l'encontre du facteur ludique dans la vie sociale » dans son *Essai sur la fonction sociale du jeu, Homo Ludens*²⁶. « L'efficacité technique », le « travail » et le « progrès » font barrière à toute pensée ludique de l'ordre social nécessaire au maintien des apparences bourgeoises. Dès lors, « [l]es Idéaux de travail, d'éducation et de démocratie ne laissent guère de place au séculaire principe du jeu²⁷. » Le XIX^e siècle serait donc le moins ludique des siècles ; le nivellement et l'uniformisation de l'habit masculin par le costume en sont la manifestation la plus probante²⁸. À cette rigueur, s'ajoute le fait que l'une des caractéristiques principales du jeu soit son aspect hors du temps et passager. Les règles de la vie bourgeoise, vécues comme « innées » et d'aspect pérenne ne sont a priori pas de même nature que celles du jeu, tant elles dirigent l'ensemble du quotidien bourgeois²⁹. A priori, le jeu n'est pas constant, et il est perçu par les joueurs comme une activité passagère et non pérenne, il appartient à « [...] une sphère provisoire d'activité à tendance propre³⁰. » Le mode de comportement Bourgeois ne pourrait alors être un jeu véritable puisqu'il apparaît naturel à ceux qui le « vivent ».

Faut-il pourtant véritablement substituer une économie bourgeoise à une ludicité de classe ?

J'avancerai ici que le peu de recul temporel de Johan Huizinga, dont les conclusions quant au XIX^e siècle sont d'une grande rigueur par ailleurs, le rend coupable d'une omission de taille, celle de la modification profonde des modes d'interaction sociale au XIX^e siècle due à l'émergence et au développement de l'intérieur et du confort. Si l'historien aborde parfois les ensembles décoratifs, c'est toujours au sein des beaux-arts ou de

25. Voir Edmond Goblot, *La barrière et le niveau*, op.cit.

26. Johan Huizinga, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, [1938, trad. Cécile Seresia] Paris, Gallimard, Tel, 1951, p. 264.

27. Johan Huizinga, *Homo Ludens*, op.cit, p. 264, p. 267.

28. Johan Huizinga, *Homo Ludens*, op.cit, p. 264 *Idem* p. 266.

29. Monique Pinçon –Charlot et Michel Pinçon parlent de « [...] l'apparente métamorphose de qualités sociales en qualités naturelles. », *Sociologie de la bourgeoisie*, op. cit. p. 5 Beatrix Le Wita, quant à elle aborde une : « [...] culture conçue et vécue comme allant de soi, minimum indispensable pour quitter l'état de nature. » Beatrix Le Wita, *Ni vue ni connue*, op.cit. p. 6, Erwing Goffman, quant à lui, présente dans *La Mise en scène de la vie quotidienne*, au sein du chapitre réalité et simulation, le concept de « routine », op. cit, pp. 71 et sqq.

30. Johan Huizinga, *Homo Ludens*, op.cit, p.24.

l'architecture et non au sein de l'intérieur. Il me semble au contraire de Johan Huizinga que le XIX^e siècle propose une forme inédite du ludique, plus familiale et personnelle, tournée vers les jeux et divertissement solitaires que peuvent être la collection³¹, mais surtout la décoration de l'intérieur, création d'un monde hors du quotidien et de sa scientificité nouvelle. La séparation d'avec le monde extérieur, la spécialisation et la différenciation des pièces, le goût affirmé pour un éclectisme débridé me semblent être des indices non négligeables d'un rapport autrement ludique au monde³².

Par ailleurs, les règles de savoir vivre et les codes mis en place par la prolifération des « jours » et des « après-midi » me semblent ne pas être sans rapport avec le jeu. On reçoit en effet dans une pièce destinée à ce seul effet, à un moment donné pour une période donnée. Faits et gestes sont extrêmement contrôlés et chaque mouvement est policé. La teneur des propos est préétablie et le jeu cesse d'un commun accord. La disparition progressive de la vie collective et du partage du quotidien semble aller de pair avec une codification accrue des moments de rencontre. Il s'agirait donc bien de règles et non d'usages, aspect déterminant quant à la différenciation des pratiques.

La mise en place d'un cadre spécifique, au sein duquel les comportements sont particulièrement soumis au contrôle de soi peut-être abordée par son versant ludique. Au sein d'*Homo Ludens*, Johan Huizinga affirme que « [...] le jeu permet de s'exercer à la maîtrise de soi³³. ». Si là n'est pas l'unique *fonction* du jeu, sûrement est-ce là la caractéristique la mieux à même d'éclairer les comportements bourgeois vis-à-vis des règles et autres normes.

Le jeu permet d'ordonner les éléments, il amoindrit la part de contingence et prémunit toute occurrence chaotique³⁴. L'ordre ponctuel apporté par le jeu pourrait être comparé à celui de la visite, régie par des codes stricts. Ce sont précisément ces instants de sociabilités et de grande maîtrise qui sont généralement représentés au sein des œuvres du corpus. Le contrôle de soi et de ses agissements et son enseignement sont

31. Voir Rémy G. Saisselin, *Le bourgeois et le bibelot*, [*The Bourgeois and the Bibelot*, trad. Jacqueline Degueret], Paris, Albin Michel, 1990 p. 89 et sqq, ou Anne Martin Fugier, *La Bourgeoise, Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, Figures, 1983, cette ludicité de la collection n'est pas sans soulever de questions. Il était en effet de bon ton pour les femmes de se distraire par la collection de « mille riens », bibelots de pacotille achetés au sein de grands magasins. Occupation jugée futile et innocente, souvent regardée avec condescendance. On note ici le succès du terme d'art féminin, ou d'art de la femme, qui s'en rapportait à la réalisation de travaux domestiques de broderie ou de décoration, qui, s'il était destiné à valoriser de façon condescendante les activités de ces femmes assignées à résidence, n'est pas sans écho avec l'*ars*, ou l'art social. Il comporte de même l'ambivalence du ludo : badinage et jeu sérieux.

32. « La limitation locale du jeu est plus frappante encore que sa limitation temporelle. » Johan Huizinga, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, [1938, trad. Cécile Seresia] Paris, Gallimard, Tel, 1951, p.27.

33. Johan Huizinga, *Homo Ludens, op.cit.* p. 16.

34. « [...] le jeu est ordre, il crée l'ordre. Il réalise, dans l'imperfection du monde et la confusion de la vie, une perfection temporaire et limitée. » *idem*, p. 27.

fréquemment lisibles sans être pour autant affirmés comme le discours principal. On trouve un singulier exemple de mise en abyme au sein de la scénographie pensée par Guillaume Désanges pour l'exposition *Prisonniers du Soleil*³⁵, où plusieurs éléments de mobiliers et certains jeux étaient placés en regard des œuvres. Les composantes de l'*Antichambre* - espace ouvrant l'exposition-, canapés, tapis, plantes et lampes étaient disposés de façon à ce que l'on ne puisse les dissocier des œuvres exposées, et ceux de la *Salle de Jeu* qui la jouxtait - *tangram*, jeux de logique et de construction - accentuaient la dimension ludique s'il en était besoin. Cette *Salle de jeu*, au sein de laquelle on était invité à faire l'apprentissage de la construction et de la logique, ne faisait que rendre lisible un ordre des choses codifié à l'extrême. Métaphores de la construction sociale, ces tours, casses-têtes et puzzles invitaient à une prise de distance quant aux *habitus* répandus au sein des espaces de réception bourgeois, et par delà, au sein des espaces d'expositions forgés par un héritage direct des manifestes modernistes. Le dispositif autorisait divers niveaux de lecture, correspondant aux divers régimes d'expériences proposées. Celui de l'exposition d'œuvres contemporaines, celui de la reconstitution ou du décor, celui du jeu de construction ou d'assemblage et de la participation. Ces divers éléments étaient entremêlés au sein de l'exposition de façon à ne pouvoir être aisément distingués. La salle de jeu invitait à s'asseoir sur des chaises *pseudo-art déco* autour d'une table recouverte d'un épais feutre rouge sur laquelle étaient mis à disposition Âne Rouge, Sac Noir ou Espace des Bâisseurs³⁶. Au mur étaient disposés plusieurs miroirs allongés typiques de l'entre-deux guerre qui voisinaient les œuvres d'Isabelle Cornaro ou d'Anna Barham³⁷. L'alternance de ces espaces saturés d'œuvres et d'informations avec l'espace vide au sein duquel la porte de Corey Mc Corkle trônait ironiquement renforçait la conscience des codifications à l'œuvre au cours de la visite d'une exposition. Ce sentiment était renforcé par la présence d'une salle de cinéma, démarquée de la Black Room par la présence de fauteuils capitonnés, recouvert de

35. *Prisonniers du Soleil* fut le second volet d'un cycle de quatre expositions présentées par Guillaume Désanges, commissaire invité par le Plateau – Frac Île de France pour une période de deux ans. Elle s'est tenue du 11 Mars au 9 Mai 2010 et rassemblait les œuvres et travaux de Anna Barham, Luidgi Beltrame, Pablo Bronstein, Isabelle Cornaro, Hubert Duprat, Louise Hervé & Chloé Maillet, Dan Graham & Robin Hurst, Zoe Leonard, Corey McCorkle, Edgardo Navarro, Celeste Olalquiaga, Jean Painlevé, Hubert Robert, Félicien Rops. L'exposition prit pour point de départ le travail de Corey Mc Corkle autour du Désert de Retz. L'ensemble *Érudition concrète* soulignait l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes érudits possédant un rapport inédit à la connaissance. Chaque volet proposait une confrontation entre œuvres « historiques », documents et œuvres contemporaines.

36. Ces jeux parmi d'autres étaient fournis par Festijoux, compagnie grenobloise spécialisée dans la location de jeux en bois et traditionnels.

37. La Salle de jeux présentait *Rend Image Pleats*, 2007 d'Anna Barham, *Éventails*, 2010, d'Isabelle Cornaro, un Zootrope issu des collections de la Cinémathèque Française.

peluche rouge³⁸. L'exposition elle-même instaure un régime spécifique, proche de celui du jeu ; là, espace et temps sont circonscrits et donnent lieu à une projection hors du quotidien et à une conscience accrue des éléments en train de se jouer. Au sein de *Prisonniers du Soleil* l'extraction du temps et de l'espace quotidiens était paradoxalement renforcée par la présence de mobilier et d'éléments visuels de l'ordre du décor.

Les jeux présents renvoient alors à cette technologie ou ingénierie sociale, construction lente et progressive d'un cadre par l'entremise de moyens spécifiques et dénotent les pratiques courantes d'initiation et de familiarisation avec les éléments d'architecture, d'équilibre et de construction, par la miniaturisation notamment³⁹. La présence matérielle de ces jeux au sein de l'exposition dépasse la distraction ludique puisqu'il s'agit là en effet de proposer une confrontation directe avec des objets issus de la culture domestique populaire, proposition modeste de résistance face à la modernité et la mécanisation du XIX^e siècle⁴⁰. En cela, le choix du type de jeux proposés, (traditionnels, faits de formes simples, en bois, en terre cuite...) est particulièrement pertinent, offre la possibilité d'opérer un rapprochement entre l'invention de l'intérieur en tant que résistance individuelle face aux manifestations de la modernité, et l'attachement aux formes traditionnelles du jeu, matérialisation d'une tradition séculaire.

Par delà cette évocation frontale du jeu, chacun des meubles, est disposé au sein de l'exposition à la place exacte qu'il est censé occuper. En conséquence, l'espace s'apparente à « un lieu semi-public de bourgeoisie, de conventions sociales, [qui] pourrait être une salle d'attente de médecin... grande et luxueuse⁴¹ ». On y voit avant toute chose un « lieu de convention sociales », cadre d'un jeu spécifique dont les règles apparaissent dans l'organisation spatiale elle-même. La fonction de ce lieu est ici montrée dans son caractère le plus cru et le plus direct et il ne reste que peu d'autres utilisations possibles du fait de cette transposition, ceci ayant pour effet que la trivialité des

38. À ce propos, voir les remarques de Patricia Falguières dans « À plus d'un titre », préface à Brian O'Doherty, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, [*Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, 1981] Lectures Maison Rouge, Zurich JRP Ringier, 2008, de Brian O'Doherty en particulier le fait que « [...] le lieu d'exposition est cadre, format et norme [...] » p. 11.

39. Voir le jeu « Arche de Pierre, Espace les bâtisseurs », moellons en terre cuite permettant de créer arcs et murets.

40. « À l'origine le jouet, chez tous les peuples, provient de l'industrie domestique. » p. 102
Walter Benjamin, *Jouets Russes*, [*Russische Spielsachen*, Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung, 1930], *Walter Benjamin Archives*, cat.cit. p. 97, pp.102-103

41. Suite à un premier entretien plus général sur l'intérieur au XIX^e siècle et ses représentations, il a été soumis au regard d'Odile Nouvel, alors conservatrice de la section XIX^e siècle au Musée des Arts Décoratifs ainsi qu'à celui de Manuel Charpy, chercheur associé au CNRS un ensemble d'œuvres ou scénographies d'expositions. Ici, Odile Nouvel à propos de *Prisonniers du Soleil*, voir l'entretien dans son ensemble en annexe.

buts recherchés apparaît dans toute sa mesquinerie⁴².

La part de gravité et de morbidité de ces éléments, voulue ostensible par le commissaire, fut pourtant difficilement perçue par les visiteurs, séduits par la richesse apparente des lieux et l'aspect *plaisant* du mobilier. La chaleur toute relative des meubles était mise en exergue *de facto* face à la rigueur antinomique du *white cube* adjacent. « Il s'agissait » à l'origine « de signifier en quoi le confort pouvait ici être dérangeant. » pourtant, certains « trouvai[en]t [l'exposition] *réjouissante* ! , signe d'un *raté*. » La part mélancolique ou « malade » n'est finalement pas celle perçue en premier lieu, et ceci à cause d'un décalage entre volonté et moyens mis en œuvre.

Sans être « briseurs de jeux⁴³ », les visiteurs n'ont pu investir pleinement l'expérience proposée puisqu'ils se sont mépris quant aux règles proposées. Malgré un texte d'accompagnement, *mode d'emploi* de la visite d'exposition, l'hybridation entre les normes de comportement social au sein d'un salon de réception et au sein d'une galerie d'art ont fait que l'expérience n'a pu être saisie à la mesure de la volonté curatoriale. La mélancolie voulue aurait nécessité que les visiteurs soient des bourgeois véritables, ou à tout le moins des acteurs endossant le rôle de bourgeois en adéquation avec l'environnement et le décor présent. Une préparation minutieuse du cadre est essentielle au bon déroulement de l'expérience ludique, et par delà, de l'interaction sociale. Si elle ne peut être garante de la réussite de l'interaction, elle demeure l'étape première, et cet état de fait se vérifie également au sein de l'espace de la galerie. Afin d'asseoir son argument, Guillaume Désanges avait ainsi ajusté au mieux les diverses composantes de l'exposition dont il était commissaire. « Il s'agi[ssait] d'une construction [avec des] éléments [...] *cheap* [qui avaient] un aspect artificiel. [...] Il fallait rendre visible l'aspect faux, du *presque* art déco...⁴⁴». Les meubles furent prêtés par le proche théâtre de La Colline, qui possédait un stock d'éléments de mobilier et de décoration *ad hoc*. L'ensemble paraît dès lors défailant tant il est porteur de fictions diverses, et puisqu'ils n'ont été jamais véritablement investis, ces meubles représentent l'archétype du salon bourgeois dénué d'histoire individuelle ou de personnalité. La mise en scène est manifeste, et oscille incessamment entre le crédible et le trompe l'œil. Qui plus est, la façade mise en

42. Voir les Remarques de Brian O'Doherty à propos de l'exposition, Brian O'Doherty, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, *op.cit.* note 15 « La galerie moderniste classique est une zone indéfinissable, un purgatoire situé entre l'atelier et le salon, où les conventions de l'un et de l'autre se rejoignent en terrain minutieusement déterminé ».

43. Johan Huizinga indique que l'on tient généralement moins rigueur au faux joueur qu'au briseur de jeux, « qui rompt l'ordre élémentaire de celui-ci et coupe court au temps et à l'espace spécifique du jeu mis en place par les différents joueurs », *Homo Ludens*, *op.cit.* p. 29. À ce propos, Erwing Goffman écrit : « peut-être le véritable crime de l'escroc est-il moins de voler de l'argent à ses victimes que de mettre en doute la conviction commune selon laquelle des manières et une apparence bourgeoises n'appartiennent qu'aux bourgeois. » Johan Huizinga, *Homo Ludens*, *op.cit.* note de bas de page p. 26.

44. Guillaume Désanges, entretien en annexe.

place est trop poreuse pour que la représentation puisse se dérouler au mieux.

Soigner son entrée, l'Appartement de l'artiste

Par delà la représentation et son contenu, Goffman observe de façon très précise ce qu'il nomme « la façade », « [...] partie de la représentation qui a pour fonction normale d'établir et de fixer la définition de la situation qui est proposée aux observateurs⁴⁵. » Cadre autant que barrière, cette façade est elle-même composée d'objets complexes et ne peut s'apparenter au « quatrième mur » avec lequel on pourrait être tenté d'opérer un rapprochement. En effet, la façade est investie par les acteurs des deux équipes (observateurs autant qu'hôtes) et constitue un lien autant qu'une séparation. Le quatrième mur, quant à lui, désigne la frontière imaginée par le théâtre naturaliste, par le truchement de laquelle les acteurs peuvent jouer sans porter attention aux spectateurs⁴⁶. L'inclusion des diverses équipes est un des facteurs fondamentaux de l'efficacité de la façade. Il s'agit d'un « appareillage symbolique » composé de trois aspects complémentaires : le décor, l'apparence, la manière. Ces observations, sujettes à critique par ailleurs, ont été reprises avec justesse par Allan Kaprow dans un article de 1976 *La participation dans la performance*. Il y rend compte de sa lecture des écrits de Goffman, tournée vers l'évocation des manières, qui

[...] met des guillemets aux routines ordinaires en les prenant pour objets de son analyse⁴⁷. » Ces routines, reprises également par les performeurs comme matière première «[...] sont appris[es] et répété[s] pendant toute une vie. [...] la plupart des bourgeois des villes [pouvant] jouer avec cela en continu, et [pouvant] aller et venir sans se soucier outre mesure du riche langage corporel, des postures, des rythmes et des ajustements de conversations et de voix [accompagnant] chaque mode de vie⁴⁸.

Si Kaprow s'intéresse principalement à la dimension performative, il n'en oublie pas pour autant l'importance déterminante du cadre de ces actions, et il avance que l'absence de conscience de ces gestes vient généralement d'une absence de cadres définis⁴⁹. De façon sous-jacente, on perçoit l'importance de la mise en place de ces

45. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, T.1, *La présentation de soi*, Minuit, coll. Sens Commun, 1973, p. 29, voir également p. 36.

46. Goffman regroupe les divers acteurs sous le vocable d'équipes de représentations ou équipes, *idem* p. 79 et sqq. Mis en place et théorisé par André Antoine au sein de ses mises en scènes au Théâtre libre dès 1887, il s'agissait de mettre en place un « documentaire théâtral » au sein duquel « L'acteur ne devra en aucun cas se montrer sous le personnage mais au contraire avoir l'humilité de disparaître », *Dictionnaire critique de l'acteur*, *op.cit.*

47. Allan Kaprow « La participation dans la performance », article de 1976, Allan, Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1996, p.221 et sqq, ici, p. 222.

48. Allan Kaprow « La participation dans la performance », *art. cit.* p. 222.

49. *idem.*

cadres afin de faire de la routine une action consciente. Que ces cadres soient mis en place par le caractère performatif d'une formule ou par l'élaboration d'un environnement spécifique, cette observation met en lumière l'absence d'équivalence quant aux trois éléments constitutifs de la façade. Dans l'absolu, on peut déceler une façade en l'absence de manières et d'apparence – c'est-à-dire en l'absence de membres d'une équipe – tandis que la réciprocité ne peut se vérifier – la façade ne sera pas visible en l'absence de décor ou de cadre. À ce titre, les installations contemporaines mettant en scène des salons bourgeois, comme *l'Appartement de l'artiste* de Pascal Convert ou *La Salle Blanche* de Marcel Broodthaers induisent et suggèrent des gestes et des actions par la disposition propre d'éléments mobilier ou de boiseries par exemple. Au sein de cet appareillage symbolique, la première instance est dès lors le décor.

« Géographiquement stable », il nécessite que les acteurs prennent place en son sein pour que puisse se jouer la représentation. Celui-ci rassemble la « toile de fond et les accessoires des actes humains qui se déroulent à cet endroit⁵⁰ », même s'il peut être utilisé afin d'accomplir des représentations de nature diverses⁵¹. Plus avant, l'importance du décor est telle qu'il peut agir en lieu et place d'une équipe. Goffman va dans ce sens lorsqu'il affirme qu'un « [...] public convenablement impressionné par un décor social déterminé [...] » assisterait en fait à une « [...] représentation donnée par une équipe ne comportant aucun membre⁵². » Sans nier les particularités et les enjeux qui sont propres à l'installation, l'analogie entre l'intérieur bourgeois « préparé » et les installations représentant l'intérieur domestique fait figure d'évidence. La similarité est renforcée ici du fait de l'extrême codification et préparation du salon bourgeois, destiné avant tout à servir de façade à ces représentations et à accueillir les interactions entre diverses équipes. Si les représentations peuvent y être multiples, elles sont régies par des manières et des apparences fréquemment comparables, souvent de l'ordre du discours et de la démonstration. La régularité des rapports les rend d'autant plus lisibles et permet que l'interaction se fasse en l'absence même de l'équipe accueillante – ou acteurs. En effet, le décor est l'appareillage symbolique d'une partie de la façade installée en ce lieu et non le seul lieu lui-même. Ainsi le « lieu conserve un caractère de prestige, même lorsque la représentation ne s'y déroule pas [...] »⁵³. Ce qui n'advient généralement qu'en situation d'attente lors d'une visite – à savoir la présence du « public » au sein

50. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, T.1, *La présentation de soi*, op.cit. p.79§.

51. Voir Erving Goffman, et son analyse des rapport bourgeois. Le décor dont il parle, et les relations de pouvoir qui y sont attachées, ne sont pas sans lien avec le « propre » décrit par Michel de Certeau, « lieu », comme « base d'où gérer les relations avec les extériorités de cible ou de menaces ». Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, Arts de faire*, Paris, Folio Essais, 1990, p. 59 et sqq.

52. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, T.1, *La présentation de soi*, op.cit. p. 83.

53. Erving Goffman, *idem* p.121.

du décor mis en place et contrôlé par « l'équipe des acteurs » sans qu'eux-même n'y prennent part - est le cas de figure généralisé de la représentation artistique⁵⁴. L'artiste met en place une façade au sein de laquelle l'ensemble des éléments, décor mis à part, est suggéré ou sous-entendu.

La rigueur et la préparation ne font pas en eux-mêmes le décor parfait pour ce genre d'interactions. Si un certain consensus est essentiel à la mise en place de la rencontre, une trop grande neutralité n'apporte pas l'efficacité souhaitée mais instaure un sentiment de malaise provoqué par l'absence de codes facilement repérables et lisibles. Si l'on se souvient que le décor n'est pas le lieu stricto sensu, on comprend de quelle façon une œuvre telle que *l'Appartement de l'artiste, vitrification*, 1987 de Pascal Convert, dont la neutralité ne fait pas impression peut faire écho aux propos d'Erving Goffman. Au sein d'un appartement au parquet ancien, les boiseries bourgeoises datant du XIX^e siècle ont été remplacées par des feuilles de verre reprenant le chemin ornemental de leurs prédécesseurs boisés. Une peinture gris-bleu vient délimiter leur position et se substitue à une décoration que l'on imaginait plus fastueuse. L'appartement bourgeois bordelais prend un tour fantomatique, renforcé par la substitution du trumeau trônant sur la cheminée par un miroir atténué, gris lui aussi. Une apparente neutralité à laquelle s'adjoint la suppression de l'ensemble du mobilier, muant l'appartement de l'artiste, précédemment habité, en appartement d'artiste, inhabitable de facto. L'opposition qui se joue entre une figure imaginée et un décor très affirmé est trop marquée pour être utile à l'interaction. Toute présence, même supposée, y est intrusive et l'espace n'est généralement pas fait pour être habitable. Au sein de ses appartements, Pascal Convert a mis en place une harmonie qui semble être à l'exact opposé des recommandations des manuels de savoir vivre qui préconisent un passage progressif des nuances claires aux nuances soutenues, ou qui enjoignent les jeunes femmes à harmoniser leur toilette avec l'arrière-plan coloré.

L'atténuation systématique des éléments signifiants n'équivaut pourtant pas à leur suppression. La difficulté réside précisément dans la conservation partielle et sous-jacente de certains marqueurs de conventions sociales. Convert propose en effet une expérience spéculaire affaiblie et l'apparente grisaille qui règne sous les espaces vitrés rend plurivoques les surfaces réfléchissantes. Tournées vers l'extérieur, ces plaques de verre échos d'un dehors ne sont pas porteuses du reflet flamboyant de l'espace ou d'une

54. Goffman affirme qu'on peut distinguer l'équipe des acteurs, en possession du contrôle du décor, et le public, équipe avec laquelle elle est en représentation mais qui ne possède pas la maîtrise des lieux investis. Il s'agit alors d'une situation de « démonstration » Erving Goffman, *idem*, p. 92-93.

condition⁵⁵. L'organisation spatiale s'en trouve dès lors complexifiée. Pourtant épuré de toute surcharge, il est difficile de saisir les modalités en jeu au sein de cet appartement qui semble silencieux. L'absence d'éléments auxquels s'en rapporter a pour conséquence un trouble certain, et les miroirs inversés, à travers le prisme de la photographie, mettent en abyme l'espace et le démultiplient⁵⁶. Il s'agit dès lors d'un espace polysémique, difficile à déchiffrer tant les niveaux de lecture sont variables et le vocabulaire employé, peu commun.

Que dire alors de la mise au sol du dessin des boiseries, déposition des codes encore lisibles de l'intérieur bourgeois ? Les rapports d'espaces entre les diverses parois, déjà cryptiques au sein de *L'Appartement de l'artiste : vitrification* deviennent indéchiffrables dès lors que l'artiste décide de les superposer, par un procédé proche de la stéganographie⁵⁷. Assemblés sur un seul plan, les relevés des quatre murs de ce même appartement de la fin du XIX^e forment un réseau complexe de lignes qui annulent la rigueur et l'habituelle répartition des rôles. Le dessin n'a rien du relevé archéologique et n'est pas destiné à une juste compréhension de ce qu'était l'espace. Il s'agit d'une façon de penser autrement les codes de la représentation du décor intérieur et de l'espace, qui n'est pas sans rappeler le succès passager du plan en « Surface développée »⁵⁸. Ce mode de représentation inventé spécifiquement dans le but de rendre compte du décor intérieur fut rapidement remplacé par des visions d'ensembles des pièces et de leur décor au début du XIX^e siècle, lorsque « [...] la répartition du mobilier est devenue liée au fait qu'il existait dorénavant diverses façons d'investir l'espace [...] ». En effet, ce mode de représentation, proche d'une boîte dont on aurait rabattu les cotés, tendait à renforcer la platitude des surfaces murales, faisant de l'espace contenu entre elles un espace vacant, vide de tout mobilier et de toute information. L'impression étrange suscitée par

55. Par delà les propos de Didi-Huberman à ce sujet, dans son essai *La Demeure, La souche, Appartements de l'artiste*, Paris, Minuit, 1999 voir les propos d'Adorno sur Kierkegaard, cité par Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages, op.cit.* Miroirs, « Le 'viseur', c'est-à-dire la glace réfléchissante, à sa place, de façon caractéristique, dans le vaste appartement loué du XIX^e siècle... Sa fonction est de projeter la rue, avec son enfilade d'immeubles tous semblables, dans l'espace clos de l'habitat bourgeois, tout à la fois soumettant la rue à l'appartement et délimitant par la rue l'appartement. » pp. 557-558, Theodor Wiesengrund-Adorno, *Kierkegaard*, Tübingen 1933, p. 45.

56. Voir « Premiers regards sur l'infra-ordinaire intérieur, » Philippe Bonnin, « Alphonse Bertillon et la photographie métrique, Fernand Lochar et les frères Goncourt », *Images Habitées. Photographie et spatialité*, Paris, Creaphis, 2006.

57. Pascal Convert, *L'Appartement de l'artiste*, déposition, 1992, bois mouluré, 450x550x2 cm, œuvre détruite. La stéganographie, contrairement à la cryptographie, à pour objet d'empêcher l'accès et la lecture d'informations et non de les masquer.

58. À ce propos, voir les remarques de Charles Rice à propos des évolutions quant à la représentation de l'intérieur et de son décor, *The Emergence of the Interior, op. cit.*, en particulier *Struggles over Representation*, pp. 22 et sqq. Voir également, Robin Evans, 'The Developed Surface : An Enquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique', *Translation from Drawing to Building and Other Essays*, Londres, Architectural Association, 1997, pp. 200-203.

la vitrification est décuplée ici par la superposition et la mise au sol d'un espace qui paraît n'être plus que surface. En effet les boiseries des quatre murs - et par métonymie, les murs eux-mêmes - ne sont pas empilés mais fusionnés les uns au sein des autres, leurs réseaux de boiserie sont ainsi mêlés et indissociables. L'absence d'épaisseur transforme l'appartement en un filet, une trame, une résille, une peau⁵⁹.

Cette œuvre s'apparente dès lors à la dépouille d'un espace conquis et mis au sol par convenance. Elle dit par ailleurs la domination et la maîtrise de l'artiste sur cet espace qu'il est seul à connaître véritablement pour y avoir habité. L'impression est renforcée lorsque les boiseries ne sont plus un réseau de lignes flottant dans l'espace, mais un tracé sablé sur une planche de contreplaqué⁶⁰. L'*Appartement* devient dès lors la paroi illusoire d'un espace feuilleté, où les cloisons auraient fusionné en une seule afin de condenser et pétrifier la charge signifiante de l'ornement au sein de cet espace de réception. Les lignes s'apparentent à des ruines illisibles d'un paraître qui n'atteindra pas le statut de sgraffite, en dépit d'une volonté affirmée de faire trace et de dire l'espace⁶¹. Le réseau de boiseries blanches se détachait nettement de son support de béton brut sur le sol de la galerie, mais dans cette seconde version, on atteint à nouveau la grisaille provoquée par l'indistinction du fond et de la forme.

Assurer ses arrières, *La Salle Blanche*

Également nue, d'une apparente neutralité et vidée de meuble et de corps, la *Salle Blanche* de Marcel Broodthaers est considérée ici comme un révélateur de la bourgeoisie comme instauration de règle, et par delà, d'économie⁶². Le cadre seul qu'elle propose, tout comme l'*Appartement* de Pascal Convert, suffit à évoquer un *standing* ainsi que des modalités d'interaction. Les moulures seules font office de décor et prennent le pas sur un aménagement hypothétique.

Il s'agit d'une des premières constructions *Du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, appartenant à la *Section XIX^e siècle*, ouverte en 1968 dans la résidence et l'atelier de Broodthaers, rue de la Pépinière, à Bruxelles. Parmi d'autres *Décors*, cette *Salle* a la particularité d'être une reproduction à l'identique d'une des pièces de l'appartement

59. Georges Didi-Huberman, *La Demeure, La Souche*, op. cit. p. 141.

60. Pascal Convert, *Appartement de l'artiste, déposition*, 1996, contreplaqué sablé, 450x550x2,2cm

61. Les Sgraffites sont un procédé d'ornementation architectural utilisé dès la Renaissance et repris au début du siècle qui consiste à graver au sein d'une couche superficielle de mortier diverses scènes ornementales.

62. La *Salle Blanche* de Marcel Broodthaers fut présentée en 1975 lors de l'exposition *L'Angélu de Daumier* à l'Hôtel Rothschild à Paris, abritant alors le Centre National d'art Contemporain. Cette exposition rassemblait diverses salles, désignées par des nuances de couleur, qui s'en rapportaient à des aménagements intérieurs différents. (*Les Réserves, la Salle Noire, la Salle Rose, la Salle Outremer, la Salle Blanche, la Salle des Nuances, la Salle Verte, la Salle Rouge et la Salle Bleue.*)

de Broodthaers, à la différence près que celle-ci est faite de contreplaqué dont on a conservé l'aspect brut. De plus, une nuée de termes appartenant au champ lexical de l'art ou de son public est disséminée sur l'ensemble des parois murales ainsi qu'au sol à la manière d'un motif. Ornaments en stuc et radiateurs de fonte y font figure « d'objets trouvés » puisqu'eux seuls ne sont pas réalisés en bois⁶³.

On connaît l'attrait de Broodthaers pour le XIX^e siècle tant parce qu'il s'est agit du siècle marquant l'essor du musée dans sa forme moderne que parce que l'artiste y avait perçu l'importance d'une codification de la société à l'extrême. L'audace que constitue la présentation de la *Salle Rose* lors de cette même exposition est un bon exemple de sa conscience éclairée des éléments qu'il s'appropriait et manipulait au sein de son travail. Le cabinet aménagé par la famille Rothschild y était présenté *en l'état*, sans modification aucune, à la manière d'une *Period Room*⁶⁴, et était constitutif de l'exposition au même titre que la *Salle Blanche*.

Ces salles sont désignées par l'artiste sous le terme de Décors, substitut personnel aux vocables alors récents qu'étaient ceux d'installation ou d'environnement, qui ne lui convenaient que peu. Le terme de Décor selon Broodthaers est proche de l'usage que peut en faire Goffman, dans le sens où il s'agit pour le sociologue de l'« appareillage symbolique » d'une partie de la façade et non du seul lieu au sein duquel se déroule la représentation. Philippe Cuenat, détermine un « cadre général⁶⁵ » à cette utilisation dans le catalogue édité par la Galerie Nationale du Jeu de Paume en 1992.

Les trois éléments distinctifs de ce cadre méritent d'être rappelés ici par le détail :

1. Broodthaers (qui ne croyait pas à l'existence des « Structures Primaires⁶⁶ ») ne devait pas concevoir l'idée de décor comme une dissolution de l'objet et des signes dans l'espace, telle qu'elle se produit lorsque l'architecture devient une des références déterminantes de la peinture
2. le terme de décor s'oppose à celui d'environnement ou d'installation comme à des tentatives de neutralisations sémantiques et historiques qui relèvent d'une esthétique avant-gar-

63. Quant à la notion « d'objets trouvés » en architecture, voir l'article de Sung Taem Nam, « Le Radiateur chez Le Corbusier : une mise en scène semblable à celle de l'objet trouvé », *Massilia*, 2012, Paris, éditions Imbernon, p.8-33. La différence essentielle entre les approches des architectes présentées dans cet article et celle de Broodthaers se situe dans la manière dont les premiers sont tout entiers tournés vers des considérations architecturales.

64. Terme muséal consacré qui désigne les reconstitutions d'époque d'intérieurs. Voir *Collectionneurs et Muséologue, Salles, l'Angélu de Daumier*.

65. Philippe Cuenat, « « Figures » : Un décor. » *Broodthaers, conférences et colloques*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume en 1992, p. 73.

66. Ici le critique fait référence à l'exposition historique *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* qui s'est tenue au Jewish Museum du 27 avril au 12 juin 1966, et qui déterminera en grande partie la conception renouvelée car « minimale » de la sculpture et de son interaction avec l'espace. À ses débuts, l'art minimal était régulièrement qualifié d'ABC art, association de lettres que l'on retrouve parmi les vocables utilisés de façon critique par Broodthaers dans sa *Salle Blanche*.

diste dont Broodthaers s'efforçait précisément d'explorer les fondements

3. la notion de décorum, avec ce qu'elle véhicule comme rapports à l'ordre social, comme problèmes de représentation et de fonction, devait particulièrement l'intéresser puisqu'elle intégrait beaucoup de ses préoccupations antérieures.⁶⁷

Par l'utilisation du terme décor, alors connoté péjorativement, ainsi que par l'affirmation d'une conception spécifique de l'espace, Broodthaers proclame un art en marge des considérations portées par l'art minimal. L'artiste pense le décor comme un ensemble dont chaque composante participe à la construction d'un propos. Celui-ci revendique un à côté de la conception artistique de l'espace au xx^e siècle, ni architectural ni avant-gardiste. Le premier point met à jour une critique du minimalisme et par delà, du modernisme. En effet, un rapport nouveau aux objets, indexés selon leur présence dans l'espace y est mis en place de façon arbitraire. De fait, cet espace est pensé avant tout de façon structurale et architecturale. Pour Broodthaers, le décor permet a contrario d'envisager les éléments présents en son sein non comme de simples enjolivements, mais comme des objets en capacité de générer sens et connaissance au même titre que l'espace au sein duquel ils sont placés. Plus avant, ceux-ci sont en mesure de témoigner de leur fonction originelle, loin du *ready-made*.

Le second point souligne le plébiscite du terme décor comme une résistance ironique face à un art normé qui se doit d'intégrer l'espace et agit en fonction de lui. La Salle Blanche, par son nom ainsi que par les vocables qui sont inscrits sur ses parois met à nu et moque les fondements d'une esthétique d'avant-garde autant que ceux en usage au sein du musée traditionnel⁶⁸. Il semble dès lors important de mettre en regard la pensée du Décor chez Broodthaers avec celle de l'installation, explicitée par Thierry de Duve en 1974. Cette définition permet de saisir dans quelle mesure l'artiste belge a mis en place une proposition singulière au sein de ses Décors.

En effet, au sein de la galerie,

« [le spectateur] n'est pas seulement face à un objet, il est incorporé à une situation dans laquelle il fait pièce au même titre que l'objet. Cette mise en situation a d'ailleurs reçu un nom nouveau dans le jargon artistique : installation. Une installation n'est pas un environnement (autre nouveauté du jargon des années soixante), qui, lui, reste dans la tradition du *gesamt-kunstwerk* ; elle n'est pas d'avantage un objet disposé de sorte à être mis en valeur par son contexte. Elle est l'établissement d'un ensemble singulier de relations spatiales entre l'objet et l'espace architectural, qui force le spectateur à se voir comme faisant partie de la situation

67. Philippe Cuenat, « « Figures » : Un décor. », *art. cit.* p. 72-73.

68. Notes sur *l'espace de la Galerie* de Brian O'Doherty, sera publié l'année suivante, en 1976. On sait le succès critique du terme de *white cube*. Brian O'Doherty, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie op.cit.*

créée⁶⁹.

La distinction établie par de Duve entre installation et environnement permet de saisir sans peine le détachement de Broodthaers à l'égard du grandiloquent héritage wagnérien, lui dont les œuvres sont peu enclines à la démonstration, mais également de la transfiguration de l'objet banal⁷⁰. Toutefois, le décor s'oppose à l'installation et ne permet pas tant de mettre en place des « situations », comme l'énonce de Duve, que de proposer la mise en conscience d'un ensemble d'éléments. Le poids « sémantique et historique » y est non seulement valorisé, mais par delà, Broodthaers cherche à déterminer les raisons de leur mise à l'écart progressive, au sein de l'esthétique moderniste en premier lieu et minimale par la suite.

Dès lors, « l'idée de décor [offre] un cadre [...] » qui sert d'assiette à l'élaboration de règles alternatives aux règles dominantes.

Enfin, le dernier point affirme l'intérêt de Broodthaers pour la portée – notamment symbolique – du lieu ainsi que pour les codes et règles du décorum, présents *a priori*. L'artiste revendique l'emploi et la force d'un terme dont la polysémie permet de saisir la part subversive. Aux antipodes de l'esthétique utilisée par nombre de ses contemporains, l'ostentation induite par le terme renvoie à des manières de se comporter autant que des façons d'ornementer. L'intérêt de Broodthaers pour les règles est lisible dans l'œuvre de Frank Koolen réalisée spécialement pour la présentation de la *Section Folklorique/ Cabinet de Curiosité du Musée d'Art Moderne Département des Aigles*, au Zeeuws Museum⁷². L'œuvre joue avec la formule consacrée du Musée créé par Broodthaers, et se constitue en un *Musée des Règles (Phenomenon Plus)*. Structure composite rassemblant des objets hétérogènes sur un radeau de fortune, l'œuvre de Koolen cite et subvertit la proposition de Broodthaers présentée ici pour la première fois. Au sein d'une vidéo, on peut assister à la mise en place d'expérimentations fumeuses dont un vase de brocante ou un Don Quichotte sont les protagonistes. La rigueur scientifique y

69. Thierry de Duve « Performance Ici et Maintenant : L'Art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre. », *Essais Datés*, 1974-1986, Paris, La Différence, 1987, p. 181.

70. Arthur Danto a commencé à développer l'idée d'un contexte ayant une influence telle que le statut et la valeur de l'objet en était transformée en 1962 à propos des Brillo Boxes d'Andy Warhol. Voir Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

71. Philippe Cuenat, « « Figures » : un décor. », art. Cit. p. 72.

72. Voir Frank Koolen, *Musée des Règles (Phenomenon Plus)* (2011), cette œuvre, fut présentée au sein de l'exposition du Zeeuws Museum, *Section Folklorique/ Cabinet de Curiosité Collected Works (Section Folklorique)* 15 October 2011 – 24 June 2012. Broodthaers n'avait jamais vraiment eu l'occasion de développer cette section et près de quarante ans plus tard, une exposition rassemble divers éléments, archives et œuvres commandées à des artistes contemporains en un imaginaire *Musée des aigles Section folklorique*. à ce propos, voir la revue de Moosje Goosen en ligne sur *Frieze magazine*, consultée le 23/12/ 2012, http://www.frieze.com/issue/print_back/collected-works/ Voir également l'entretien avec l'artiste, en annexe.

est moquée comme l'est l'exploration ethnographique et le radeau est à la fois le véhicule d'une quête et celui d'une tournée de présentation des phénomènes constatés. De Broodthaers, l'artiste a retenu l'essentiel : il s'agit de suivre la conformité des règles et des normes afin de mieux les subvertir. En apparence plus extravagante que celle de son prédécesseur, l'œuvre de Frank Koolen n'en interroge pas moins la légitimité des explorations scientifiques et des codes qui régissent les expérimentations, en s'appuyant sur le besoin de représentation et de démonstration du discours scientifique. Le terme de décor pourrait lui être apposé tant les objets et signes présents le sont au même titre que dans les travaux de Broodthaers.

Au sein de la Salle Blanche, Broodthaers joue quant à lui de l'apposition d'un champ lexical spécifique directement lisible et déchiffrable, sur les parois d'un espace dévolu en temps habituel à la représentation. Ce vocabulaire autorise une lecture immédiate alors même que de façon paradoxale, l'espace surabondamment codifié de l'intérieur bourgeois ne se donne à lire qu'aux connaisseurs ou membres d'une équipe amie. Cette lecture, autorisée par Broodthaers, devient subversive parce qu'elle permet l'accès à la compréhension de marqueurs forts, qui sont censément « naturel[s] ⁷³» aux artistes et aux regardeurs comme ils le sont pour les bourgeois et leurs visiteurs. La scène ainsi que les équipes sont habituellement informées « par naissance » des enjeux de la situation⁷⁴. Broodthaers offre aux hors-classe ou hors-caste des clés de compréhension expressément lisibles, mêlant les termes les plus courants du monde de l'art (ombre, perspective, lumière, marine...) aux plus critiques (privilège, brillant, marchand, filoutage...).

Il n'est pas anodin de situer très précisément cette œuvre au sein de l'ancien hôtel particulier des Rothschild, qui associaient vie mondaine débordante et passion pour l'art par la collection. Le « filoutage » de l'artiste vient du fait qu'il s'immisce à la hussarde au sein du monde de l'art, alors même qu'il n'est pas « sincèrement » convaincu de son appartenance à ce milieu. Mythe fondateur du travail de l'artiste, le jeu de dupe est utilisé en tant que tactique, l'idée étant d'affirmer une subversion de vitrine, dont la teneur réelle est difficile à cerner tant les codes sont maîtrisés avec brio. Afin d'annoncer sa première exposition, l'artiste témoigne de façon provocante sur le carton d'invitation qui annonce l'événement : « L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail⁷⁵. » La force de l'artiste vient du fait qu'il mette en

73. Beatrix Le Wita, *Ni vue ni connue, approche ethnographique de la culture bourgeoise*, op.cit.

74. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, T.1, *La présentation de soi*, Minit, coll. Sens Commun, 1973, p.71.

75. Carton d'invitation Galerie Saint Laurent, 1964.

place de « Nouveaux trucs, [et de] Nouvelles combines⁷⁶ » afin de souligner les rapports de domination et de hiérarchie à l'œuvre au sein de l'espace Muséal⁷⁷.

Il suffit de s'en rapporter aux recommandations de Goblot pour saisir le brio avec lequel Broodthaers adopte les codes en vigueur au sein de la « bourgeoisie artistique » pour bien faire il faudrait « Fai[re] comme tout le monde ! voilà le niveau. N'[être] pas commun ! voilà la barrière⁷⁸. » Pourtant, son « filoutage » et sa capacité à sauter par-dessus la barrière font la pertinence de son travail, au-delà de la performance sociale. L'investissement est réel et on lui pardonne le délit d'imitation dont il se rend coupable puisqu'il fait proposition⁷⁹.

Travailler son vocabulaire, manuels et grammaires

Si « [...] la vie bourgeoise [...] est un tissu de mensonge [...] », l'insincérité n'y est pas tant motivée par la volonté de tromperie et l'envie de dissimulation que par celle d'une discipline sur soi⁸⁰. L'apprentissage des « bonnes manières », est un moyen de « quitter l'état de nature » et « [p]our la haute bourgeoisie comme l'aristocratie, le contrôle de soi est une morale. » De plus, « [l]'apprentissage des manières [...] se fait par mimétisme et par imprégnation à l'intérieur d'un monde clos⁸¹. » Cet apprentissage est une condition *sine qua non* pour qui veut évoluer au sein du milieu bourgeois.

L'obéissance à des règles extérieures érigée en auto-discipline connaît un développement sans précédent au XIX^e siècle. Il est essentiel d'avoir à l'esprit que si les règles de savoir vivre ont toujours existé de façon tacite – ou même écrite – leur généralisation

76. Marcel Broodthaers, *L'Angélu de Daumier*, Paris, Centre national d'art contemporain, 2 octobre-10 novembre 1975, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1975, volume I ; non paginé Au sein du catalogue, Broodthaers conclut la description de chaque salle par cette phrase. « Nouveaux trucs, nouvelles combines », qui est la devise de la bande dessinée des Pieds-Nickelés. Elle souligne également une vignette, sur la couverture du second volume du catalogue.

77. Reconstitution, la plus fidèle possible (?), d'un ensemble fait par l'artiste en 1968 qui s'attaquait, à l'époque, à la notion de musée et à celle de hiérarchie.

78. Voir Edmond Goblot, *La Barrière et le niveau, Étude sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Puf, Le lien Social, 1984, p. 55.

79. Dans son chapitre quant à l'éducation morale, Edmond Goblot souligne que « [t]out ce qui est acquis doit être : [...] subtil pour n'être pas facilement imité. » Voir Edmond Goblot, *La barrière et le niveau, op.cit.* p.51.

80. *Idem* p.57.

81. *Journal d'exposition, Liens de Familles*, Le Théâtre des familles, Acte 1, Sentiments et tensions, Scène 3. L'apprentissage des « bonnes » manières : dans une famille bourgeoise, p.2 , archives MNATP 03B EXP33. Cette exposition, découpée en trois actes de six scènes s'est tenue au MNATP à Paris du 17 avril au 29 juillet 1991, la commissaire en était Martine Segalen, assistée de Claude Michelat.

dans l'organisation des rapports sociaux n'est que relativement récente⁸². Au XIX^e siècle l'idée est en effet de structurer les rapports sociaux de façon la plus efficiente possible afin de favoriser une interaction idoine entre les individus. Les moments de vie en communauté sont dès lors de plus en plus policés. Héritage de l'étiquette des siècles passés, les règles de savoir vivre se généralisent et cette structuration ne saurait se dégager d'une préparation méticuleuse du terrain de la rencontre.

Pléthores d'ouvrages de savoir-vivre voient alors le jour, et l'on peut parler de l'invention véritable d'un genre littéraire inédit. La masse de publication est sans précédent, et le développement de ce type d'ouvrage fulgurant⁸³. Les traités de savoir-vivre permettent d'enseigner des pratiques qui lorsqu'elles ne sont pas des adaptations de l'étiquette royale, sont souvent des innovations du XIX^e siècle. Sans parler des pratiques d'hygiène inédites ni des manières modernes de se vêtir, une part non négligeable d'innovations comportementales affleurent à cette époque. Il suffit par exemple d'avoir à l'esprit la profonde modification de l'environnement domestique et la « [...] décoration des pièces aux fonctions et mobiliers de plus en plus spécialisés [...] »⁸⁴.

La spécialisation des divers espaces est un point essentiel quant à la compréhension des us de l'économie bourgeoise du XIX^e siècle, mais également de sa représentation contemporaine. La naissance du cloisonnement des pratiques selon les lieux, induit l'adaptation des éléments mobiliers à ces lieux et usages. De fait, les équipements domestiques sont apparentés à des corsets de la société qui régissent les manières par leur présence⁸⁵. En effet, les diverses parties du décor ainsi que les meubles sont les véritables alliés des interactions, et la maîtrise de leur usage est déterminante. Concomitante du développement de la production de mobilier et de son industrialisation, cette spécialisation à l'excès signifie avant tout la maîtrise de codes induits par une condition. La connivence est de mise au sein de ces espaces entre visiteurs et hôte, qui tout deux sont à même de lire les signes disposés dans l'espace de réception. Chaque invité a son siège et chaque meuble provoque un maintien ou une gestuelle spécifique.

82. Dès les premières phrases de son introduction, John F. Kasson écrit : « Je montrerai [...] que de nombreuses normes de civilité que nous pensons souvent d'origine très ancienne, remontent en fait à une époque beaucoup plus récente qu'on ne le croit, le XIX^e siècle. » John F. Kasson, *Les Bonnes manières, Savoir-vivre et société aux Etats-Unis*, [*Rudeness and Civility, Manners in Nineteenth-Century Urban America*, 1990, Jean – Pierre Bardos], Paris, Belin, 1993, p.5.

83. John F Kasson, *Les Bonnes manières, Savoir-vivre et société aux Etats-Unis*, *op.cit.* en particulier, le chapitre 2, Les Manuels de savoir-vivre et la diffusion du bon ton. Quant à l'apparition des ouvrages de conseil et des manuels de décoration intérieure, voir Stefan Muthesius, *The Poetic Home: Designing the 19th-Century Domestic Interior*, *op.cit.*, p.35 et sqq Les manuels quant à l'art décoratif et l'art dans la maison ont vu leur essor durant le dernier quart du XIX^e siècle, et correspondent à une véritable *mode*.

84. John F Kasson, *Les Bonnes manières, Savoir-vivre et société aux Etats-Unis*, *op.cit.* p. 59.

85. Alain, évoqué par Manuel Charpy, *Le Théâtre des objets*, th. cit. en particulier « Le Confort et l'étiquette bourgeoise », p. 205 et sqq..

Si l'on déhousse les sièges spécialement pour « recevoir », c'est parce que ces derniers ne sont destinés qu'à la visite et ne souffrent pas d'impromptus⁸⁶. Les limites sont celles fixées par les manuels plus que par le jugement, puisqu'il convient de rendre visible un certain nombre de marqueurs de classe⁸⁷, facilement identifiables comme tels par les visiteurs et permettant de se reconnaître « entre-soi ».

D'ouvrages de « conseils » et d'encyclopédies domestiques, qui offraient des contenus généralistes avec diverses entrées dans un premier temps (hygiène, éducation, alimentation...) on passe progressivement aux manuels de décoration intérieure avec une désignation précise des choix justes et bons par opposition aux fautes de goûts, dont on donne les exemples à éviter.

On peut dès lors parler de doxa décorative ; pourtant, si elle s'étend, cette spécialisation demeure propre aux classes bourgeoises :

[...] la salle de bain et la chambre à coucher, dans tous les intérieurs, sauf ceux des basses classes, sont des endroits d'où l'on peut exclure le public que l'on admet dans le « living-room ». Les corps que l'on nettoie, que l'on habille et que l'on maquille dans ces pièces de la maison, sont présentés aux amis dans d'autres pièces. [...] C'est, en fait, le recours à ces procédés de mise en scène qui distingue le mode de vie bourgeois de celui des basses classes⁸⁸.

On perçoit dès lors que l'étude de Goffman ne peut concerner les autres classes, au sein desquelles le souci de représentation est nié par la promiscuité, l'étroitesse des cloisons, ou le manque de moyens financiers investis dans des éléments visant à établir un « décor » suffisamment convainquant⁸⁹.

Établir un lien entre traités de savoir-vivre populaires et grammaires de la décoration ou de l'ornement héritiers de Percier et Fontaine peut sembler un peu hâtif⁹⁰. Il faut pourtant avoir à l'esprit que la typologie ornementale déployée au sein des intérieurs influe

86. Il est intéressant de noter à quel point cet usage s'est répandu par la suite, également au sein des campagnes. Chez certains agriculteurs, un salon de visite, garni de « beaux meubles », mais non chauffé l'hiver sert à recevoir les officiels à peu reprises, alors que la vie se déroule au sein de la salle commune ou de la cuisine. Il s'agit là à l'origine des « plus belles fermes, des maisons riches, des clercs du village ». À ce propos, voir Philippe Bonnin, *Images Habitées. Photographie et spatialité*, op.cit. 2006, p. 112.

87. Quant à la notion de « class signs », voir Claire Desmeules, « Domestic worlds : bourgeois values and lifestyles in the second half of the nineteenth century », *Living in Style, Fine furniture in Victorian Québec*, Québec, Musée de la civilisation, Montréal, The Montréal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 87-129, en particulier pp. 90-91.

88. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Tome 1. La présentation de soi, op. cit. p. 120.

89. *Idem* p. 116.

90. L'ouvrage *Recueil de décoration intérieure concernant tout ce qui a rapport à l'ameublement*, 1801-1812 de Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine déterminera de façon durable les styles d'ornements appliqués à la décoration intérieure et fait figure de dogme pour le style en usage au cours du premier Empire. A ce propos, voir les remarques d'Odile Nouvel au sein de l'entretien croisé avec Manuel Charpy, p.6.

sur le comportement et vice-versa. Vers la fin du siècle, chaque pièce de la demeure bourgeoise devient dévolue à un usage particulier, et la suppression des pièces en enfilade, dont l'usage était modulable, va de pair avec une réflexion d'autant plus poussée sur l'ornement. La différenciation entre les espaces se fait également et de façon ostensible par la différenciation des décors. Plus loin, l'espace devient genré, et l'on distingue les espaces masculins des espaces féminins, tant en termes d'usages que de décoration. Il est alors d'usage d'associer boudoir et environnement féminin au style « léger » et fumoir ou bibliothèque et espace masculin à la gravité gothique ou renaissance. Charles Blanc et Henry Havard, pionniers du genre, conseillent tous deux cette spécialisation associée à une grande lisibilité de l'espace⁹¹.

Il faut avoir à l'esprit que l'origine de ces publications était d'ordonner le chaos de la production industrialisée, qui offrait une (trop grande) liberté aux consommateurs, nouvellement enrichis et à même de s'offrir les copies bon marché d'objets auparavant inaccessibles. Ainsi, « le bon ton dev[ient] de plus en plus un désir social, un style achetable comme tant d'autres marchandises. La révolution dans l'imprimé avait des effets convergents et contribuait à modifier profondément la vie et les aspirations des familles⁹², » modifiant d'autant l'intérieur. Les premières grammaires permettent également de repenser les rapports sociaux et ont pour volonté sous-jacente la transformation en profondeur d'une société devenue « illisible » et « chaotique⁹³ ».

Ces grammaires ont une vocation anhistorique et antithéâtrale, l'idée étant d'éviter de se complaire dans le passé afin de mettre en place un ambitieux système qui permettrait de construire une société tournée vers le progrès. Dès lors, « [...] la genèse de l'ornement [...] aurait correspondu à la rencontre et à l'articulation entre la contingence concrète du sens dans l'histoire et sa pérennité dans un règne des formes, idéalement logique⁹⁴. »

Il en va autrement des Vocabulaires, répertoires de formes traditionnelles qui sont destinées à être utilisées comme exemplum⁹⁵. Les réactions à leur contact varient et si certains y voient un creuset inépuisable, destiné à stimuler la création, d'autres y voient

91. Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs*, 1882, Henry Havard, *L'Art dans la Maison*, 1882.

92. John F Kasson, *Les Bonnes Manières*, *op. cit.* p. 59, quant à la corrélation entre développement des procédés de reproduction éditoriaux et diffusion des principes de décoration intérieure, voir également Charlotte Gere, *L'époque et son style, La Décoration intérieure au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1989, en particulier « L'avènement de la décoration intérieure » p. 47 et sqq.

93. Voir Rémi Labrusse, « Face au chaos : grammaire de l'ornement », *art. cit.* p. 97.

94. Rémi Labrusse, *idem*, p. 100.

95. De façon récurrente, il a été d'usage de copier les modèles diffusés largement, que ces derniers soient ornementaux, architecturaux, ou concernent des figures. L'étude à ce jour la plus documentée sur la diffusion de ces carnets de modèles ou exemplum, est celle de Robert W. Scheller, *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages* (ca. 900-ca. 1470), Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995.

le signe de la dégénérescence d'une époque incapable de générer son style propre. Sans doute ne faut-il pas délaissé trop rapidement le vocabulaire visuel en ce qu'il est à même d'offrir une richesse et une souplesse d'utilisation qui dépassent de loin ce qu'on pu en dire ses détracteurs⁹⁶. Depuis la publication du manuel de Percier et Fontaine, qui viendra révolutionner la pratique des arts décoratifs et sera utilisé à la manière d'une bible par nombre de créateurs et artisans, on peut également concevoir le recueil de modèles comme une proposition qui assoit les cadres d'une activité émergente : la décoration d'intérieur.

Par delà l'offre d'une lisibilité certaine que peuvent fournir les grammaires ornementales, les vocabulaires s'offrent à la traduction et à l'interprétation. Ressource au sein de laquelle puiser, ces agrégats n'ont pas à subir la rigueur presque morale d'une correction stylistique imposée par les grammaires, garantes du bon ordre des choses. C'est en ce sens que l'on peut affirmer que nombre des artistes du corpus de cette étude usent d'un vocabulaire personnel. Ces vocables ne se limitent pas à des signes, marqueurs facilement repérables d'une pratique, mais constituent bien un panel de proposition employées de façon récurrentes.

Ces gabarits fluctuants sont perceptibles au sein des *Vocabulary* de Marc-Camille Chaimowicz. Les livres d'artiste *Vocabulary... 1987* et *Vocabulary 2*, sont à la fois des carnets de croquis et esquisses, des fac-similés fidèlement remaniés d'une pratique quotidienne, la trace de dessins jetés sur le papier au détour de lieux de transits tels que gares, aéroports ou chambres d'hôtel respectivement entre 1987 et 1990 et en 1993⁹⁷. Le vocabulaire montré dans les carnets de Chaimowicz est un vocabulaire du quotidien, et, comme il l'explique, il est souvent plus dense, plus riche que celui mis en place dans l'atelier, et permet de définir l'essence d'un travail à venir et de lui donner forme (*inform*). Il s'agit d'un aide mémoire visuel, lieu de toutes les prémices. Marc-Camille Chaimowicz semble lui reconnaître une grande valeur, au-delà de la part intime et autobiographique de cette forme .

Le vocabulaire graphique de l'artiste n'est perceptible qu'à qui sait être véritablement attentif car si certains éléments visuels et symboliques se répètent et sont presque trop facilement décelables (fourrure de renard, lettres enrubannées, bouquet de lys), d'autres, éléments graphiques pour la plupart, se font plus discrets. Les formes de l'artiste, les *patterns*, semblent la plupart du temps abstraites et sans référence au réel. Néanmoins, il y a toujours lente maturation ; les formes végétales laissent place

96. Pour un développement à ce propos, voir Rémi Labrusse, « Face au chaos, Grammaires de l'ornement », *art. cit.*

97. À ce propos, voir le texte de mon intervention *Past Imperfect* : reprises et retours dans l'œuvre de Marc-Camille Chaimowicz, Annexes.

98. . Puisque les carnets comportent également des textes, récits de ses impressions en transit.

à des arabesques au fil des pages, et les courbes sinueuses des tissus se révèlent en fait être qui une graine d'érable, qui la corolle d'un lys, qui la courbe d'un dos. Mélangées, mixées, reprises, elles se confondent et s'assemblent au sein de motifs parfois complexes, toujours équilibrés. Mises en dialogues, elles prennent un jour nouveau. Les associations d'idées, qui enrichissent l'œuvre de Marc-Camille Chaimowicz, se font jour par la juxtaposition de deux pages, par la rencontre de deux formes au détour d'un feuilletage rapide, et donnent naissance à des associations inédites de formes ou d'imaginaire. Peu à peu, pages après pages, Marc-Camille Chaimowicz crée son vocabulaire visuel

Cette logique de juxtaposition est également celle qui est peu à peu devenue une norme en usage au sein des vocabulaires ornementaux, qui font se rencontrer divers motifs en des compositions qui ne se rattachent plus directement à leur usage conseillé au sein d'un intérieur. Il ne s'est dès lors plus agit d'appliquer à la lettre des propositions d'agencement de mobilier, mais de composer un ensemble inédit grâce à la stimulation provoquée par les mises en relations évoquées au sein de ces recueils. Nombre d'artistes du corpus développent un rapport similaire au sein de carnets de vocabulaires personnels, dessins et croquis qui s'apparentent à des bibles⁹⁹ utiles qui permettent l'accès au processus de création des œuvres. Ainsi de Marcel Broodthaers, Fred Wilson, Kara Walker, Pascal Convert, Renée Green, Pierre Ardouvin ou Yinka Shonibare qui proposent un retour fréquent sur des jalons essentiels de leurs œuvres respectives. Si Pierre Ardouvin précise qu'il ne possède que peu d'archives et de documentation, son échange avec Guillaume Désanges¹⁰⁰ agit à la manière d'un lexique, à même d'offrir une lecture de l'ensemble de son œuvre, proche des assemblages qu'il réalise au sein desquels se rencontrent et s'accordent deux propositions visuelles autant que symboliques. Il ne s'agit dès lors plus d'un vocabulaire ornemental au sein duquel puiser des formes et si « à l'origine cet échange à été un jeu... il est finalement devenu quelque chose d'assez juste, presque un entretien¹⁰¹. » La capacité dialogique des visuels en échange dit bien l'importance de la formulation et l'importance du partage de références communes.

99. La Bible est le terme argotique utilisé pour désigner le carnet de référence sur laquelle réalisateurs et metteurs en scène notent et assemblent toutes les références qui les influencent au moment de la création. En ce sens, ce compagnon, qui va au-delà du simple carnet, est révélateur de pratiques contemporaines. Il s'agit alors d'une encyclopédie personnelle, aide-mémoire et exemplaire du découpage que le metteur en scène utilise sur le plateau.

100. Au sein du catalogue rétrospectif une « Collection d'images – Sources icono Pierre Ardouvin Guillaume Désanges » est insérée sous la forme d'un fac-similé de la page 212 à la page 226.

101. Entretien réalisé avec l'artiste, annexes.

La bourgeoisie considérée comme économie permet de saisir la mesure dans laquelle l'instauration de règles est inhérente à la vie domestique depuis la naissance de l'intérieur. L'émergence de rapports sociaux inédits semble s'être prolongé jusqu'à l'époque actuelle. Si la définition est ardue, on perçoit que le pas de côté qu'autorise l'utilisation du concept d'économie octroie une plus grande liberté et une meilleure acuité quant à la multiplicité des apparitions des marqueurs de la bourgeoisie au sein de l'intérieur archétypal. Dès lors, les raisons pour lesquelles les artistes choisissent de représenter cet intérieur sont diverses.

La tendance à une analyse formaliste de l'intérieur et de ses occurrences décorative semble n'être pas la seule à s'être imposée¹⁰², et l'étude du rapport social à l'espace et aux objets et signent qui le colonisent ou l'occupent se fait jour de façon évidente. Cette posture critique permet de dépasser le clivage qui a longtemps structuré la réflexion quant à l'intérieur au cours du ^{xx}e siècle, à savoir l'acceptation et l'application de dogmes et règles comme un modèle esthétique rigoureux (modernisme strict et refus de l'ornement) ou l'adoption d'un éclectisme déconsidéré pour son manque de sérieux, sa frivolité, et surtout, pour son incapacité à offrir des perspectives positivistes.

Cette remise en question récente passe par la conscience des rapports à l'œuvre au sein d'espaces qui cessent dès lors de n'être qu'architecturaux. Ainsi la technologie sociale mise en place par certains peut être rendue visible par la seule description de l'intérieur, et les règles tacites mises en place au quotidien peuvent s'apparenter aux règles d'un jeu dès lors qu'il y a interaction, comme au cours de visites par exemple. Le salon, lieux de réception, devient un espace-parenthèse, utopie offrant un rapport hors de déroulement habituel des actions¹⁰³. Toutefois, cet accord tacite entre les diverses équipes ne peut se faire sans la mise en place d'un décor, ensemble complexe de modalités qui autorise la bonne tenue des rapports d'interaction. L'affirmation de cette mise en place n'est pas sans rapport avec le terme, identique, choisi par Marcel Broodthaers dans une volonté de se détacher de l'installation ou de l'environnement. Si les enjeux critiques induits par ces termes ont profondément évolués depuis lors, l'affirmation d'un terme qui dénote également des comportements sociaux, par le décorum notamment, est une audace à valeur de manifeste.

102. À ce propos, voir entretien avec Manuel Charpy et Odile Nouvel, annexes, Partie 1

Quant à la déconsidération de l'ornement, voir le travail de Thomas Golsenne à propos de Carlo Crivelli, *L'art et l'apparence. Les formes de l'ornementalité dans la Marche d'Ancône à l'époque de Carlo Crivelli*. Thèse de Doctorat de l'Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne sous la direction de Philippe Morel. 2003 mais aussi *l'Inactualité de l'ornement*, dossier du numéro 10 d'*Images Re-vues*, premier semestre 2012, Consultable en ligne <http://imagesrevues.revues.org/1787>.

103. À ce propos, Voir les commentaires de Michel de Certeau quant à la définition d'un « propre », « lieu », comme « base d'où gérer les relations avec les extériorités de cible ou de menaces ». P. 59 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op.cit. p.59.

C'est précisément dans l'affirmation d'un discours en vue d'une meilleure lisibilité de l'espace que se développent les grammaires et vocabulaires de l'ornement. S'y affrontent deux conceptions étrangères : d'un côté une charge morale quant à l'instauration d'une société meilleure par le truchement de la modification ontologique de l'environnement et de la société, de l'autre la simple proposition de recueils, dans une attitude conservatrice et tournée vers les réalisations passées.

La pléthore de règles et l'instauration de régimes « stricts » conduisent également à un effet d'inversion se soldant par un engouement pour la liberté offerte par la perte de repères et une débauche de références et d'informations visuelles. L'illusion d'une expression de soi transparaît de fait progressivement au travers des audaces les moins raisonnables. L'accumulation et le remplissage qui mènent parfois au ridicule peuvent également être les marqueurs d'une diversité d'approche et d'une richesse de relations.

Hybris et Iconodulie



fig.1



fig.2



fig.3



fig.4

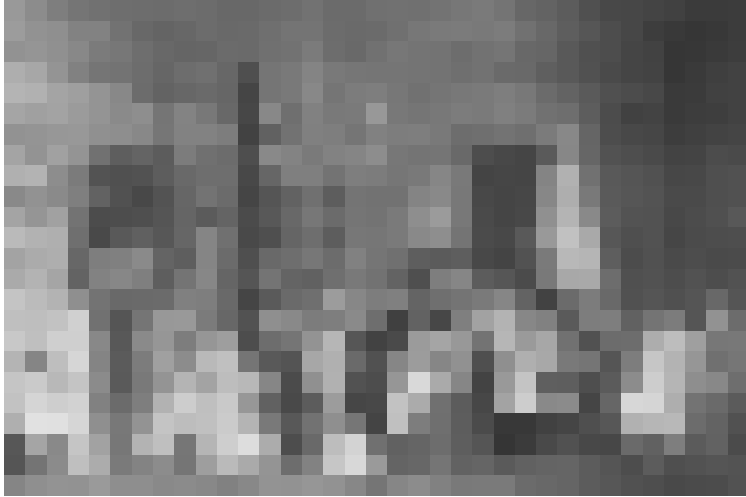


fig.5

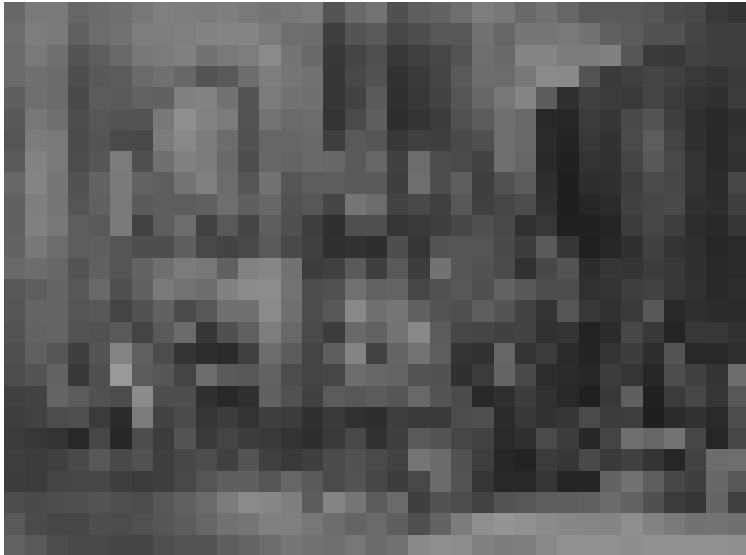


fig.6

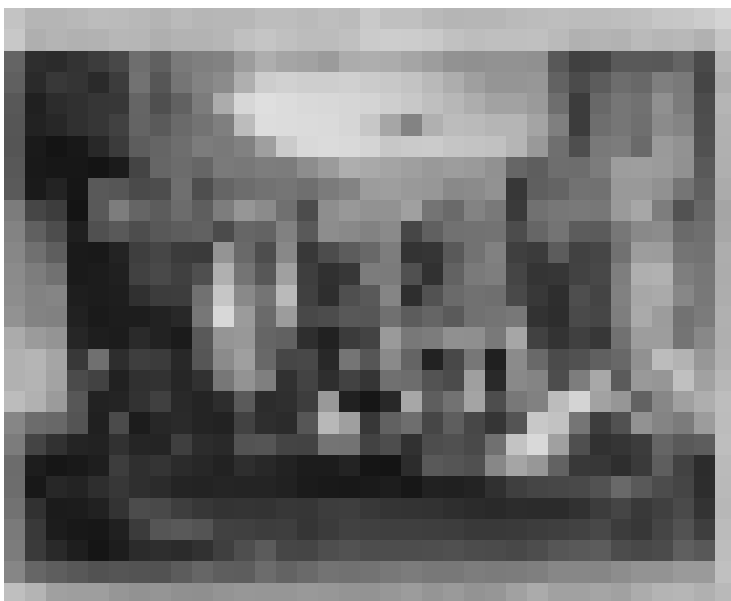


fig.7



fig.8



fig.9

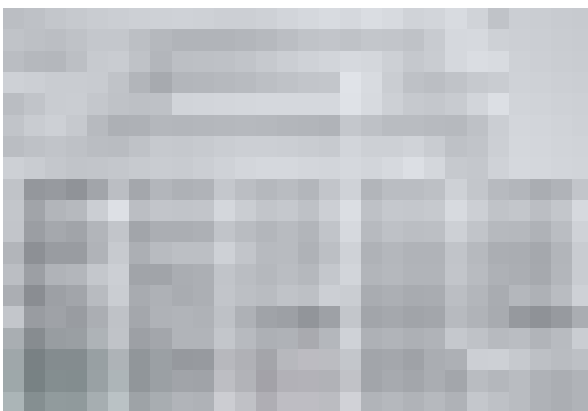


fig.10

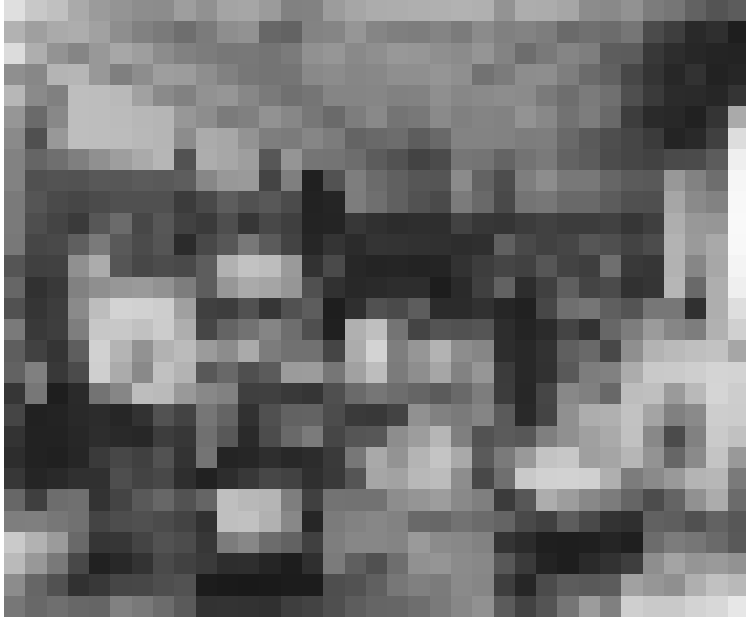


fig.11



fig.12

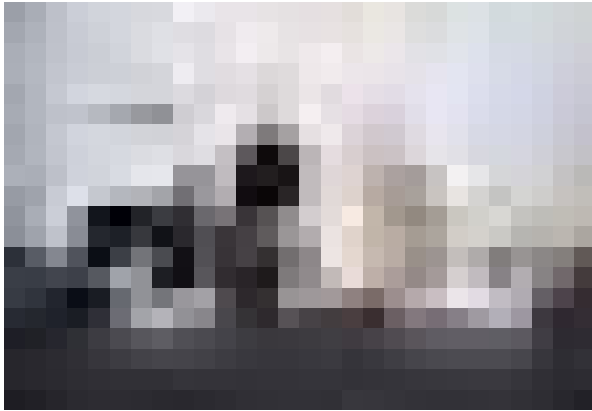


fig.13



fig.14

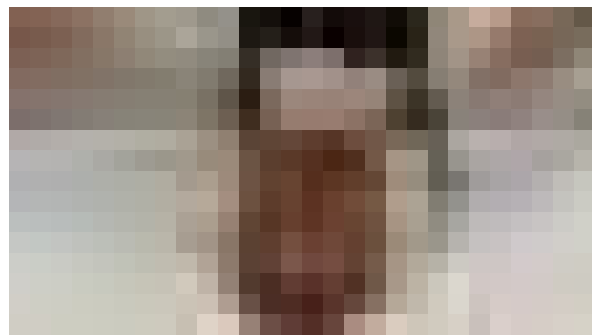


fig.15

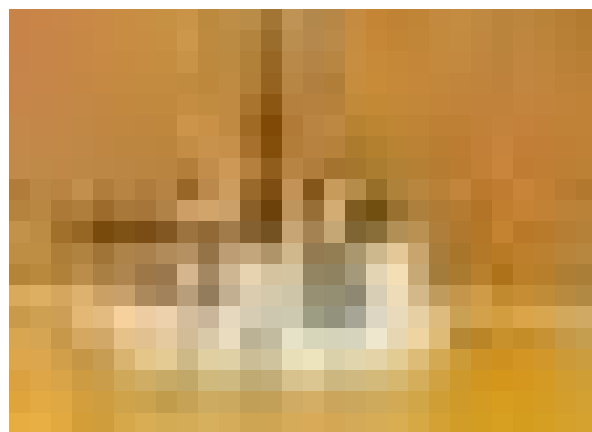


fig.16

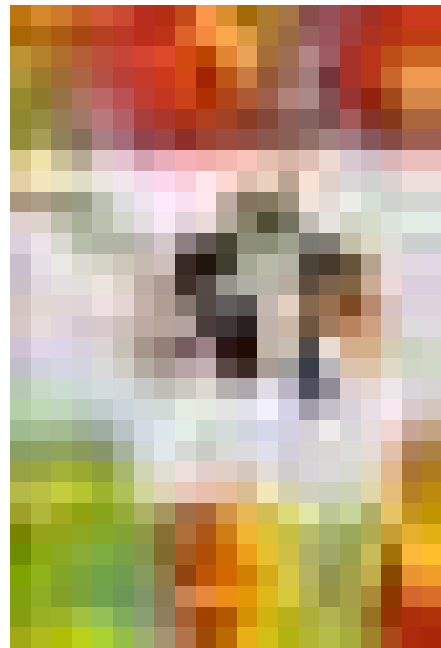


fig.17



fig.18



fig.19

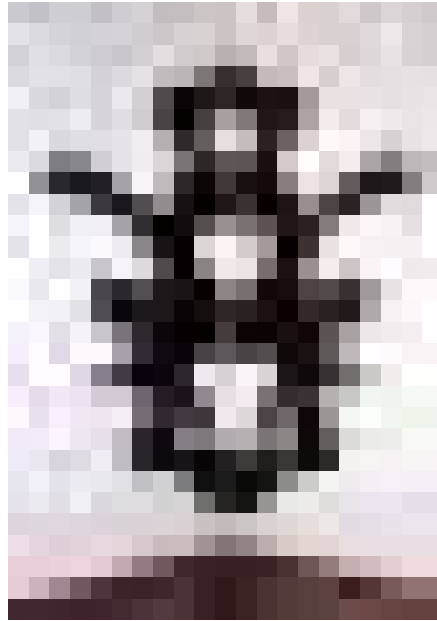


fig.20

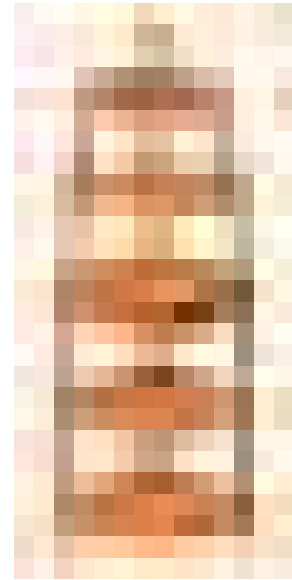


fig.21



fig.22



fig.23

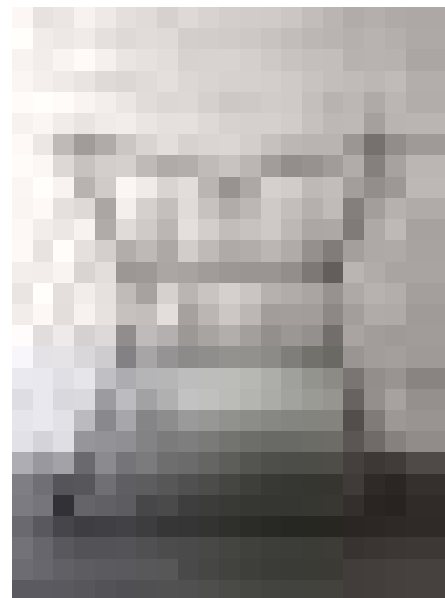


fig.24



fig.25



fig.26

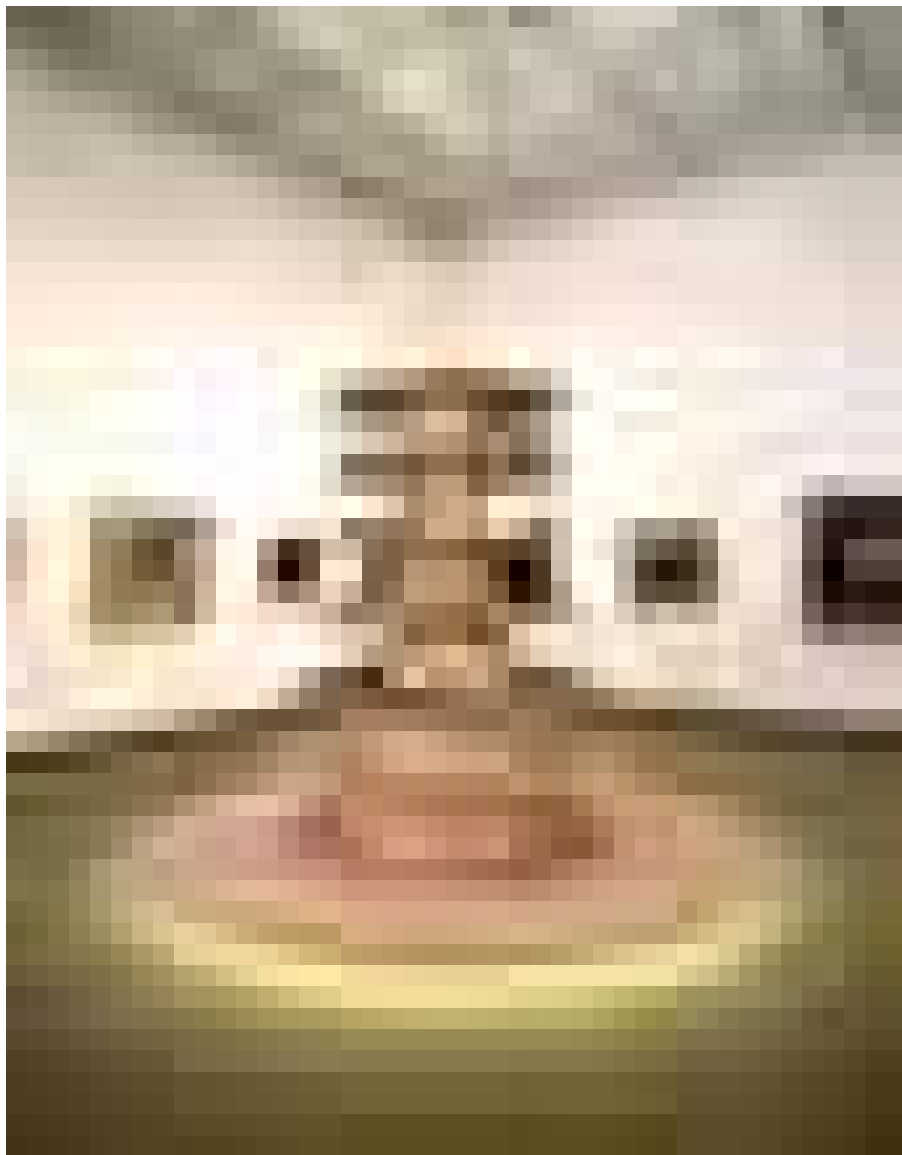


fig.27

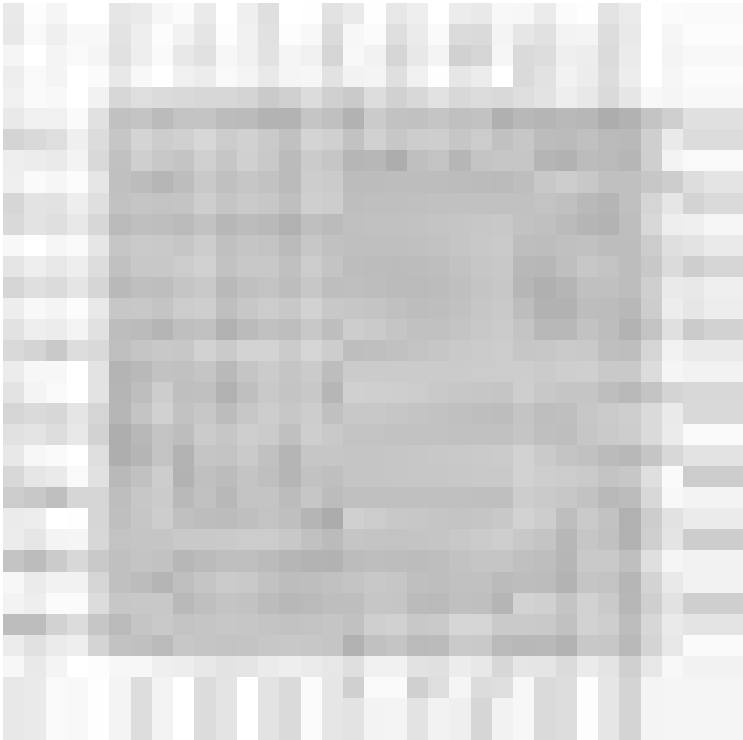


fig.28



fig.29



fig.30



fig.31



fig.32

1. William Hogarth, *Marriage à-la-mode: 2. The Tête à Tête*, huile sur toile, 69.9 cm x 90.8 cm, 1743, Londres, National Gallery
2. Arthur Devis, *Mr and Mrs Bull*, huile sur toile, 1747, 107 x 87 cm, New York, Metropolitan Museum.
3. Yinka Shonibare MBE, *Diary of a Victorian Dandy* 03.00 hours, photographie, 1998
4. William Hogarth, *La carrière d'un roué*, huile sur toile, 62,5 x 75 cm, 1735

5. Notman & Son, *La famille de Philip Simpson Ross*, Montréal, photographie composite, 1904.
6. Notman & Son, *Philip S. Ross et sa famille*, Montréal, photographie composite, 1876
7. Notman & Son, *La famille d'Andrew Allan dans le salon*, Montréal, photographie composite, 1871

8. John M. Armleder, *All of the Above*, (voir texte), 2011
9. John M. Armleder, *All of the Above*, 2011
10. John M. Armleder, *All of the Above*, 2011

11. Notman & Son, *Vivoir, résidence de Mme M. H. Gault*, Montréal, 1896
12. Notman & Son, *Les cadeaux de mariage de Mlle Ramsay*, Montréal, 1895

13. John M. Armleder, *Don't do it!* (Readymades of the 20th Century), 1997/2000. divers matériaux, 180 x 400 x 1,5 cm
14. Frank Koolen, *Phenomenon Plus*, photogrammes de la vidéo, 2011
15. Frank Koolen, *Phenomenon Plus*, photogrammes de la vidéo, 2011
16. *Dramatically Different*, salle 4, Jim Iserman, *Projet Unité Firminy*, 1993, Tissu ; Tobias Rehberger, *Modello di Campo 6*, 1996, céramique, bois, caoutchouc
17. Jim Iserman, *Projet Unité, Firminy*, 1993, Tissu ; Tobias Rehberger, *Modello di Campo 6*, 1996, céramique, bois, caoutchouc, *Dramatically Different*, salle 4, catalogue *Dramatically Different*, Grenoble, Le Magasin
18. *Dramatically Different*, Salle 4, John M. Armleder, *Don't Do it*, catalogue *Dramatically Different*, Grenoble, Le Magasin

19. Whatnot en ivoire à trois plateaux, mobilier de maison de poupée, hauteur : 9 cm , tournée victorien, XIX^e siècle
20. Richard Artschwager, *Journal I*, 1991
21. Étagère, *Le Garde-Meuble, ancien et moderne*, albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.
22. *Étagère d'angle*, bois fruitier, 160 x 56 cm, Bohême 1830, Prague, Musée des Arts Décoratifs
23. *Étagère à bibelots*, Planche extraite du catalogue de démonstration de la Maison Adolphe Giroux, boulevard des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des Arts Décoratifs.
24. Mai-Thu Perret, *Ornament and crime*, 2014

25. Haim Steinbach, *Display #30 - An Offering - Collectibles of Jan Hoet* (détail), bois, néon, objets provenant de la collection de Jan Hoet, 234 x 322 x 322 cm, 1992
26. Haim Steinbach, *Display #30 - An Offering - Collectibles of Jan Hoet* (détail), bois, néon, objets provenant de la collection de Jan Hoet, 234 x 322 x 322 cm, 1992
27. Haim Steinbach, *Display #30 - An Offering - Collectibles of Jan Hoet*, bois, néon, objets provenant de la collection de Jan Hoet, 234 x 322 x 322 cm, 1992

28. Jonathan Swift, *Générateur littéraire, Les Voyages de Gulliver*, 1735
29. Georges Perec, *La Vie mode d'emploi, «Polygraphie du cavalier»*, 22 x 17 cm, BNF
30. Georges Perec, *La Vie Mode d'Emploi*, Antiquité Marcia, p.137

31. Lily Van Der Stokker et WH Werther, *Plug in #38*, Van Abbemuseum, 2008
32. Lily Van Der Stokker et WH Werther, *Plug in #38*, Van Abbemuseum, 2008

L'instauration de règles strictes et de lois rigoureuses ne prémunit pas contre des dépassements éventuels. Pourtant ce qui pourrait avoir valeur de subversion et de contre-exemple au sein de la société de la fin du XIX^e siècle est paradoxalement le fait de ceux-là même qui s'astreignent au plus grand respect des lois. Édictées par la bourgeoisie elle-même, ces lois peinent à assujettir les boursouflures d'une démesure difficile à contraindre. De façon surprenante, les éclats individuels les plus vifs ne viennent pas des partisans des révolutions successives, matés de façon violente et radicale par des lois encore plus rigoureuses et strictes (on connaît le succès de l'architecture haussmannienne dans la lutte contre les barricades, la systématisation de la condamnation au bagne ou à l'exil, sans parler des années d'enfermement d'Auguste Blanqui ou de Louise Michel) mais du quotidien des bourgeois eux-mêmes¹. Ces derniers mettent en œuvre des stratégies de dépassement d'une complexité telle qu'elles sont acceptées par tous comme une norme, voire comme le signe d'un certain conformisme. Au sein de l'intérieur, éclectisme et hétéroclite proposent une débauche de liberté qui peine à s'accorder avec l'idée classique du décor comme mesure du discours².

En effet, le décor est « l'esthétique de la juste mesure³ » et de la parole juste, équilibre entre deux pôles déterminés par l'excès. Cet état de balancement permet d'atteindre décence, quiétude et justesse (*mediocritas*), tandis que les pôles, ontologiquement excessifs, renvoient au refus du contrôle de soi et à la présence excessive du tempérament. L'idéal du décor est plus que jamais présent au sein de la société bourgeoise (« convenance et honnêteté »), alors même que les préceptes promulgués par la société fin-de-siècle valorisent une consommation à l'excès et un remplissage de l'espace de l'ordre du trop-plein. À l'iconoclasme révolutionnaire, s'oppose l'iconodolie bourgeoise.

C'est à l'aune de ces observations et du sens classique du décor que l'on peut déterminer une attitude bourgeoise tendant à l'hybris⁴. À l'esthétique du décor se substitue l'usage de la démesure, qui ne fait que croître à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Si les nombreux changements de régimes politiques en France ont bouleversé les références institutionnelles et les modèles sociaux, la société ressent également le besoin d'être rassurée face aux renversements sociaux et industriels et se rue comme

1. Voir par exemple T.J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851*, Londres, Thames & Hudson, 1979.

2. Quant au lien ténu entre décor et *convenientia* voir Thomas Golsenne, « Le Bon usage de l'ornement : le décor, » *L'art et l'apparence : les formes de l'ornementalité dans la Marche d'Ancone à l'époque de Carlo Crivelli*, Paris, Université Panthéon Sorbonne, 2005, p. 85 et sqq.

3. *Idem*, p. 85.

4. Terme aux sens multiples, l'hybris est traité ici de façon partielle ; pour un développement quant à l'orgueil, la suffisance et l'absence d'humilité, voir partie vanité et fatuité ; pour un développement quant à la domination et le plaisir lié à la honte causée à la victime voir *Femme au foyer et domestique*.

un palliatif sur les biens de consommations et le confort inédit que ces derniers lui offrent.

Chacun, dans une attitude d'escalade, essaye de dépasser son voisin en taille, en richesse, en possession, en tâchant de ne pas se fourvoyer dans la démonstration. L'hybris serait précisément l'attitude propre aux parvenus, aux nouveaux riches, à une posture bourgeoise dans ce que ce terme peut dénoter de mesquinerie et de volonté d'élévation sociale. La démesure se fait jour de deux façons distinctes dans le décor intérieur qui accueille le quotidien des hommes et des femmes du XIX^e siècle.

D'une part, il est communément admis, et la chose est presque un poncif concernant le XIX^e siècle, que celui-ci est le siècle de l'empilement, de l'entassement, du trop plein et de l'accumulation excessive. Cependant, la démesure ne se limite pas à cet empilement et il ne s'agira pas d'en dresser une typologie. Tout au contraire, l'excès est perceptible en ce qu'il est le plus souvent lié à la constitution d'un portrait panégyrique de soi. En un agencement savant, l'orgueil est convoqué afin de montrer et d'expliquer ce que l'on est et ce qu'est sa famille, et le plaisir ne réside pas tant dans la constitution d'une collection que dans son admiration *a posteriori*. En ce sens, la famille cherche à transmettre l'idée qu'elle veut donner d'elle par un témoignage vivant, *memento vivi* d'un état qu'elle sait passer mais espère devenir pérenne. Parfois alors, les associations deviennent hasardeuses et l'absence de discernement peut être problématique, érigeant les figures des amateurs Bouvard et Pécuchet en gardiennes et défenseuses de « croutéums⁵ » dont les collections ne sont en fait qu'objets inconsistants et inintéressants. Le retournement opéré aux XX^e et XXI^e siècles par les commissaires d'exposition et les artistes place à nouveau en avant l'ironie critique en porte-à-faux de pratiques guidées par la volonté de bien faire ou de bien se faire voir. Ils prennent dès lors la suite d'une tradition littéraire et politique qui se gaussait des attitudes empesées des bourgeois soucieux de leurs images (Flaubert, Baudelaire, Huysmans, les Goncourt, James). Pourtant la constitution de ces portraits de soi ne passe pas sans la mise en place de stratégies de monstrations dont le *what-not* fait partie, meuble à la connotation ambivalente qui permet l'inclusion d'à peu près tout objet imaginable selon son bon vouloir. Il en va de même pour ce qui est considéré comme l'apparition d'un ordre inédit désigné sous le vocable de « décoration volante ». Au placement auparavant éphémère, les meubles deviennent au XIX^e siècle des éléments associés à l'architecture, générant par opposition, le terme de « décoration volante » afin de désigner l'ensemble des éléments mobiles.

D'autre part, la démesure est liée au XIX^e siècle à la volonté déraisonnable de vouloir

5. Franc Schuerewegen, « Muséum ou Croutéum ? Pons, Bouvard, Pécuchet et la collection. » Paris, *Romantisme*, 1987, n°55. pp. 41-54.

opérer un contrôle total de chaque aspect ou chaque élément de son quotidien. Au sein de l'intérieur, cela peut se traduire par la volonté d'une harmonisation extrême, rendue visible à la fois par la naissance du *all over* et la lubie du motif apposé de façon massive au sein de toutes les classes de la société par le truchement du papier peint. De façon concomitante, naissent les magasins de meubles proposant des ensembles mobiliers de style afin de garnir son intérieur d'éléments datables et identifiables comme appartenant à une époque donnée. Mais la propension à adopter des attitudes extrêmes est également décelable par la multiplication et la mise en application d'utopies sociales ou esthétiques, qui tendent parfois à fondre choses et gens en un même ensemble. Difficile alors de ne pas avoir à l'esprit le *gesamtkunstwerk* et l'émergence d'un art total à mettre en relation avec une organisation du travail totale qui pourrait s'appliquer à tous les éléments du quotidien.

Toutefois, la seule démesure ne saurait suffire à l'analyse des multiples émergences des formes d'excès lisibles au sein de l'intérieur du XIX^e siècle. Il s'agit de renforcer cet argumentaire par l'établissement d'une typologie partielle des modalités de représentation de l'intérieur depuis le XIX^e siècle, afin d'exposer de façon plus lisible la manière selon laquelle les artistes contemporains (Marc-Camille Chaimowicz, John Armleder, Haim Steinbach, Patrick Corillon, Mai-Thu Perret) ainsi que les curateurs (Eric Troncy, Vincent Pécoil et Olivier Vadrot, Jérôme Neutres) sont héritier de traditions multiples. *Conversation Pieces*, photographies composites, photographies de scènes de crime, gravures publicitaires ou aquarelles domestiques sont autant de sources d'accès à l'intérieur tel qu'il a pu être dépeint et tel qu'il nous est transmis. C'est par le truchement de ces images que la démesure fut transmise aux artistes et que leur influence croisée a pu peu à peu se décanter. Leur influence est essentielle quant à la bonne compréhension des liens que perpétuent certaines traditions d'un intérieur archétypal, iconographique, plat ou théâtral. L'intérieur comme image peut être considéré comme l'objet des remarques qui vont suivre et s'accorde d'autant avec l'iconodulie comme sauvegarde du monde par l'image dont fait preuve la bourgeoisie du XIX^e siècle.

1. Éclectisme et trop plein

A. Iconodulie

Conversation Pieces

La démesure dont font preuve certains individus est lisible dans le mésusage qu'ils font des éléments de décors et des objets que contient leur intérieur. Ceci a pour consé-

quence possible la mise en danger des relations qui unissent les individus au sein de cet espace commun. Comme précisé au préalable, les normes et règles édictées ont pour fonction d'éviter les égarements autant que faire se peut et contraignent les habitants à la plus grande maîtrise d'eux-mêmes. Ces fautes sont précisément l'attitude à proscrire lorsque l'on souhaite donner de soi l'image la plus gratifiante possible et instaurer une interaction sociale des plus efficaces.

La corrélation entre usages et relations sociales peut être lue de façon explicite au sein des *conversation pieces* qui émergent dès la fin du XVIII^e siècle en Angleterre et dont William Hogarth est un des plus brillants représentants⁶. Les *conversation pieces* mettent en scène des relations d'échange entre plusieurs membres d'une même famille portraituretés dans leur individualité. Ceux-ci s'adonnent à la conversation au sein d'un environnement généralement clos. Le cadre, très détaillé, n'est ni public ni officiel, ce qui différencie ce type de peinture des portraits de cour où la lisibilité de la fonction prévaut sur l'exactitude des traits. Toutefois, ces personnes ne dialoguent pas tant entre elles qu'avec le visiteur potentiel du foyer et ce type de peinture reste un travail de commande pétri d'apparat et de représentation sociale plus qu'un souvenir à destination de la famille elle-même. Il s'agit d'un discours de soi et sur soi, les éléments du décor étant toujours représentés avec minutie et en détail. En effet,

le bourgeois aime à être représenté au milieu des éléments mobiliers de sa demeure dont il est fier, tout particulièrement s'il est amateur d'art [...] Mais même s'il n'est pas propriétaire de trésors artistiques, le bourgeois est fier de montrer la félicité de sa vie familiale dont enfants et chiens sont les symboles⁷ [...].

Si ces peintures n'ont pas, à l'origine, vocation à représenter l'intérieur *per se*, on a vu de quelle façon décor et discours étaient liés, et cette pratique annonce le développement ultérieur des peintures ne représentant plus que l'intérieur.

Ces peintures peuvent être grandiloquentes, et dénoter un certain manque de réserve, mais ce n'est que vers la fin du XIX^e siècle que ce type de composition va être ouvertement moqué pour son aspect bourgeois et, par là, mesquin. Dans le meilleur des cas, la composition y est harmonieuse et fluide, et chacun des membres de la famille y trouve une place correspondant à son âge et son statut, tout en répondant à l'autorité

6. Voir Mario Praz, *Conversation Pieces, A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1971. Le premier chapitre « The Art of Bourgeoisie » marque la corrélation entre l'émergence progressive de ce type de peinture et la détermination lente d'une classe bourgeoise. p.11 voir aussi la définition que fait l'historien des *conversation pieces* p. 33. Voir également Mario Praz, *Histoire de la décoration d'Intérieur, Philosophie de l'ameublement*, [, trad. A. R. Salem ; M.P. Boulay, Ch. Boulay, 1964] Londres, Thames & Hudson, 2008, pp. 231-232.

7. Mario Praz, *idem*. p. 82 « The bourgeois likes to be portrayed among the furnishings of his house, of which he is proud and which he complacently exhibits, especially if he is an art lover [...]. But even if he is not the owner of artistic treasures the bourgeois is proud to show the happiness of his family life of which [...] children and dogs are the symbols [...] ».

du chef de famille. Il s'agit de faire part d'une belle harmonie familiale, tant humaine que matérielle et la commande de ce type de portrait va de pair avec l'affirmation d'un certain statut social, rendant d'autant plus congruente la présence d'objets et d'éléments mobilier à même d'en attester et d'agir comme des signes aisément déchiffrables. Si certaines *conversations pieces* ont été peintes dans un cadre extérieur, l'évocation d'un intérieur demeure la règle et n'offre pas la même souplesse au petit maître s'il est malhabile. Aussi, quelques compositions proposent des postures étriquées et des assemblages étranges de figures semblables à des mannequins plus que des personnalités carnées et ceci rend lisible les difficultés d'association de la famille au sein d'un même intérieur⁸ plus que le bel enthousiasme d'un divertissement partagé. En effet, les *conversation pieces* ne se proposent pas, du moins à leurs débuts, de représenter les membres de la famille de façon naturaliste, et la pose amidonnée y est de rigueur. Toutefois, il ne s'agit pas là d'un tableau composé par la famille en vue d'un amusement, tel que pourront l'être les tableaux vivants de l'ère victorienne⁹. Ce type d'amusements et par la suite ce genre de saynètes étaient fréquents, ils avaient pour but de se plonger dans une temporalité archaïque et mettre en œuvre une composition « artistique » au sein de laquelle les effets de lumière et les artifices étaient nombreux. On y faisait revivre pour quelques instants la Rome d'Hadrien ou la cour de François I^{er} tout en créant des liens sociaux forts avec des connaissances de son entourage. Pourtant, si les décors et ensembles construits en guise d'arrière-plans se révèlent composites et théâtraux, ils ne font en rien part des habitudes d'aménagement domestique d'alors. Il s'agit d'un jeu théâtral amateur et éphémère, là où les *conversation pieces* mettent en scène de façon plus lisible un ordre social et familial quotidien.

De façon générale, les poses adoptées par les protagonistes des *conversation pieces* sont empruntées et seront moquées en ce sens¹⁰ ; la grandiloquence de cette forme sera au cœur du détournement de Yinka Shonibare MBE au sein de sa série *Journal of a Victorian Dandy*¹¹. En référence directe aux *conversation pieces* et à la série *La Car-*

8. Les pièces exclusivement destinées aux enfants apparaissent au XIX^e siècle, dès lors, les petits ne font que peu d'apparition au sein du reste du foyer et l'espace est extrêmement cloisonné.

9. Voir Quentin Bajac, *Tableaux vivants : fantaisies photographiques victorienne (1840-1880)*, Paris, RMN, 1999, l'article de Martha Weiss, « La Photographie mise en scène dans l'album victorien », *La Photographie mise en scène, Créer l'illusion du réel*, Catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, Londres, Merrel, 2006, pp. 80-99.

Voir également le programme du séminaire de l'INHA : « Tableaux vivants contemporains : résurgence d'une pratique et nouveaux enjeux » qui s'est tenu le 15 mai 2012. <http://blog.apahau.org/seminaire-inha-tableaux-vivants-contemporains-resurgence-dune-pratique-et-nouveaux-enjeux/>.

10. Mario Praz, *Conversation Pieces*, op. cit., p. 92.

11. *Diary of a Victorian Dandy*, 1998. *Diary of a Victorian Dandy: 11.00 hours*, *Diary of a Victorian Dandy: 14.00 hours*, *Diary of a Victorian Dandy: 17.00 hours*, *Diary of a Victorian Dandy: 19.00 hours*, *Diary of a Victorian Dandy: 03.00 hours*.

rière d'un roué, (1735) de William Hogarth en particulier, il expose la suffisance et la dépravation de la bonne société en ses différentes activités dans cette série de cinq photographies. Du lever aux orgies nocturnes en passant par les réceptions d'usage, ces clichés mis en scène sont plus proches du tableau vivant que de la *conversation piece*. Il s'agit en effet de la représentation d'un homme seul, entouré de ses domestiques ou congénères, dandy qui plus est, et en aucun cas d'une famille. Les scènes rejouées, les poses hiératiques qu'adopte l'artiste, la direction de son regard et enfin la raideur de sa posture tendent à le valoriser vis à vis des autres protagonistes, fait appuyé par sa position au centre de chacune des compositions, superbement détaché de l'environnement qui l'entoure. En outre, l'artiste propose une reconstitution historique où le décor comme les costumes sont recréés selon le modèle d'une temporalité passée et où les actions s'en réfèrent à une époque révolue, déplaçant l'image habituelle du chef de famille posant à demeure et offrant aux regards son intérieur autant que sa personne. Contrevenant à l'imaginaire d'une époque ségréguée, Shonibare se propose maître tout puissant en son domaine dans une transposition de lui-même à une époque où l'esclavage vient d'être abolit en Grande Bretagne¹². Né en Angleterre mais membre de l'empire britannique seulement depuis 2005, Shonibare réinvesti l'héritage national de façon ironique et moque à la fois les usages de la bourgeoisie fin-de-siècle mais également sa façon de se mettre perpétuellement en scène. L'usage qu'il fait de la photographie, sous la forme de compositions préparées plutôt que des peintures de petits formats est le dernier argument tendant à ce rapprochement, Loin de la quiétude proposée par l'environnement domestique dépeint au sein des *conversation pieces*, *l'appropriation toute personnelle que Yinka Shonibare*. On sait de quelle façon l'avènement de la photographie a pu mettre à mal la pratique de ce type de portraits, qui furent également moqués pour leur manque de naturel. Pourtant, de façon conjointe aux tableaux vivants apparaissent les photographies composites qui permettent de prolonger la tradition des *conversation pieces* et du portrait de famille au sein de son intérieur.

Photographies composites

Regrouper en un seul lieu des membres d'une famille rarement réunis en d'autres circonstances, et multiplier le nombre de parents présents pour un coût moindre, telle sont les grandes révolutions offertes par la photographie. En effet, si elles demeurent dispendieuses à leurs débuts, la photographie de portrait et la photographie composite, permettent de prolonger l'héritage des *conversation pieces* tout en le dépassant,

12. Relativement précoce comparativement à ses voisins directs, l'abolition de l'esclavage est effective dès 1833 au Royaume-Uni, l'époque victorienne est quant à elle le plus souvent bornée de 1837 à 1901.

puisque l'ensemble des membres d'une même famille peut être montré au sein d'un seul et unique format. Afin de palier aux contraintes techniques et au temps de pose long, chacun est photographié de façon individuelle et le photographe procède au montage a posteriori, renforçant d'autant la posture empesée des modèles. Loin d'une photographie de groupe, c'est toujours l'assemblage hétéroclite de figures qui prédomine et le photographe va parfois jusqu'à imaginer et dessiner entièrement le cadre au sein duquel les modèles seront réunis. Scènes de batailles, de joutes sportives ou scènes historiques reconstituées, les photographies composites se situent à la croisée des genres et s'autorisent un panel de sujet des plus vastes dès les années 1860. Une spécialité est faite pourtant des photographies de familles bourgeoises posant dans leur intérieur, réel ou reconstitué, afin de montrer la puissance de la lignée¹³.

La particularité de ces photographies est une fois de plus la volonté de respectabilité qui l'éloigne des tableaux vivants, jeux plaisants trouvant leurs origines au sein des soirées et amusements mondains. Ici, il s'agit également de montrer qui l'on est, et de le faire en proposant de chacun une vision idéalisée, lisse et préparée au mieux. Les actes des plus jeunes comme des anciens y sont codifiés en des petites scènes morcelées afin de discourir sur le caractère respectable des origines comme de l'avenir de la famille. C'est dans une temporalité affectée qu'évoluent ces personnages, et le perron de la maison a parfois valeur de prétoire lorsqu'il sert de cadre au cliché tant règne la solennité sur ces photographies. La retenue est telle et les vêtements si divers que l'effet voulu peut apparaître risible à nos yeux contemporains. C'est pourquoi la respectabilité énoncée outre mesure assoit un discours qui semble trop appuyé pour être audible. Conséquemment, les vellétés de grandeur de ces familles ne peuvent être regardée qu'indépendamment de toute épaisseur tant l'ensemble apparaît plat, ce qui est confirmé lorsque l'on accède aux travaux préparatoires, tout aussi peu vivants que l'ensemble. Les clichés variés semblent n'offrir qu'un propos unique, et la codification à l'extrême de ces photographies de famille dit bien la teneur sociale induite par le fait de se faire prendre en photographie. Il y est complexe de percevoir les individualités, comme cela était le cas face aux *conversation pieces*, plus encore dès lors que le cercle familial est agrandi et que la famille nucléaire ne semble plus suffire au prestige d'une lignée. La démesure touche l'échelle de cette pratique photographique et le photographe Notman & Son se targue d'avoir réalisé des clichés réunissant plus de trois-cent figurants. La surenchère est de mise et l'aspect emprunté des photographies fin de siècle atteint ici son paroxysme, la juxtaposition a posteriori des membres de la famille aplanit l'ensemble de l'image, en une frontalité faite de bric et de broc.

13. À ce propos, voir Claire Desmeules, « Domestic Worlds. Bourgeois Values and Lifestyles in the Second Half of the Nineteenth Century » dans *Living in Style, Fine Furniture in Victorian Québec*, pp. 86-129 et *La Photographie mise en scène, créer l'illusion du réel*, cat. cit.

De façon irrévérencieuse, la proposition de John Armleder pour le Palais de Tokyo en 2011, *All of the Above*, offre un portait de famille saboté où les divers membres cherchent à faire importance¹⁴. Invité à être commissaire dans le cadre d'une carte blanche, l'artiste a choisi de rassembler trente-deux œuvres d'artistes variés provenant de sa collection personnelle ou de collections privées au sein d'un dispositif à l'allure de plateau scénique. Agglomérées sur une estrade à trois niveaux, ces dernières ne peuvent être abordées que de front, l'accès latéral étant interdit à la circulation. Dès lors, les pièces se proposent à la vue par le chevauchement et il est malaisé de distinguer les propositions hétérogènes puisque les points de vues alternatifs auxquels on pourrait espérer accéder sont proscrits. Le titre annonce la volonté de profusion, voire d'exhaustivité puisqu'il pourrait être traduit par « tout ce qui a été vu, dit, ou écrit » . Ce foisonnement est revendiqué par John Armleder et il devient aisé d'opérer un rapprochement avec la manière dont les bourgeois aimaient à disposer harmonieusement leurs *trésors artistiques* autour d'eux et leurs familles afin de soumettre leur goût sûr à la vue de tous. L'artiste choisit, qui plus est, d'inclure à cet ensemble des œuvres issues de sa collection personnelle ou de collections privées, renforçant d'autant la comparaison. Partant, l'étagement des œuvres équivaut à l'étagement des biens ou des personnes sur un support bidimensionnel puisqu'il ne semble régner aucune hiérarchie spécifique. L'organisation des œuvres est reprise de façon schématique sur un pupitre à distance afin de pouvoir identifier ces dernières et d'avoir accès aux informations essentielles les concernant (auteur, titre, matériaux et provenance). Leur représentation schématique ainsi que leur numérotation évoque également les codes en vigueur afin d'identifier diverses personnalités historiques au sein de photographies de groupe, renforçant d'autant l'analogie de ce dispositif avec un cliché photographique, et la volonté de lisibilité du discours de soi présente au sein des *conversation pieces* et photographies composites. Les raisons en sont pourtant différentes ici, puisque la proposition de l'artiste comporte une part non négligeable d'ironie, l'idée centrale étant d'opérer une comparaison avec des pratiques muséographiques traditionnelles, comme celles proposant à la vue des sarcophages antiques au sein d'un musée archéologique

14. *All of the Above*, Carte Blanche à John Armleder, du 18 octobre au 31 décembre 2011 présentait les œuvres de Wallace Berman, Troy Brauntuch, Valentin Carron, Delphine Coindet, Guy De Cointet, Bruce Conner, Philippe Decrauzat, Emilie Ding, Sylvie Fleury, Poul Gernes, Fabrice Gygi, Scott King, Stéphane Kropf, Alix Lambert, Bertrand Lavier, Robert Longo, Allan Mccollum, Mathieu Mercier, John Miller, Olivier Mosset, Peter Nagy, Steven Parrino, Mai-Thu Perret, Walter Robinson, Gerwald Rockenschaub, Peter Schuyff, Jim Shaw, Laurie Simmons, Michael Smith, Blair Thurman, John Tremblay, Xavier Veilhan. Le titre est un renvoi inversé au commissariat de l'exposition *None of The Above* dont il avait été en charge pour le Swiss Institute de New York du 23 novembre au 15 janvier 2004, où les œuvres étaient pour la plupart de taille extrêmement réduite, dématérialisées ou placées en des endroits peu remarquables.

par exemple¹⁵. Mais cette profusion normée est surtout un regard critique porté à l'encontre de certaines propositions d'expositions collectives au sein desquelles les œuvres entrent en collusion. Il s'agissait pour l'artiste de soumettre à la question les habitudes visuelles et corporelles induites par la visite d'une exposition au sein d'une galerie d'art contemporain, où les œuvres sont situées à distance respectable les unes des autres, ou au contraire, soumises à des voisinages parfois violents. Ce qui est rendu visible ici est bien la puissance de décision du curateur quant aux œuvres qu'il choisit d'exposer, et la violence de certaines rencontres dès lors que l'envie d'un individu est au centre des choix apposés à l'environnement. L'attitude radicale de l'artiste résonne à la manière de la démesure du bourgeois content de lui et de ses possessions et menant famille et biens selon ce qui lui apparaît le plus juste. La toute puissance du maître de maison est proposée à la vue dès lors que l'on opère un glissement mental, et l'excès qui conduit parfois à ses choix se rend lisible de façon limpide et théâtrale. Ce qui se propose comme une composition maladroite est au contraire une interprétation subversive des dispositifs destinés à bien montrer et bien faire voir. Toute rationalité disparaît de ce dispositif et l'ensemble est à percevoir *per se*.

Héritage d'une tradition imbriquée dans l'émergence d'une classe sociale, les *conversation pieces* puis les photographies composites peuvent être perçues comme la source originelle ayant guidé la façon dont les intérieurs furent représentés par la suite. La volonté d'exposer son statut social par ses possessions et d'infléchir l'opinion d'autrui par l'établissement d'un discours « matériel » se verront renforcées par l'avènement de la photographie. Le plaisir pris à la domination fait partie des éléments condamnables induits par l'*hybris*, et maîtriser choses et gens relève de cette tendance excessive. Si les *Conversation pieces*, se placent dans la tradition des portraits et des scènes d'intérieurs néerlandais et protestants, les photographies composites et par la suite les progrès de la technique photographique, permettront les clichés hors du studio, et directement au sein des intérieurs. Toutes velléités artistiques ou sociologiques mises à part, la raison d'existence de la plupart de ces clichés est la célébration de l'installation d'un couple au sein d'un intérieur neuf soit par la promotion commerciale d'un service de décoration, soit dans le but de conserver la trace des présents offerts à la jeune épouse à l'occasion de son union¹⁶.

15. Voir le document de présentation émanant du Palais de Tokyo Session 4 / *All Of The Above* / Carte Blanche à John M. Armleder.

16. Concernant la rareté relative des clichés d'intérieurs, voir en annexe, l'entretien croisé avec Odile Nouvel et Manuel Charpy, voir également Jian-Xing Too, « Lynne Cohen : Intérieurs anonymes », *Cover*, catalogue d'exposition, Cherbourg, Le point du Jour, 2009, pp. 115-127.

B. Cadre familial & Dot

Par delà les photographies composites dont ils se sont faits une spécialité, les clichés d'intérieurs du dernier quart du XIX^e siècle de la firme québécoise Notman & Son conservés par le Musée Mc Cord sont également de ces deux natures, et ceux destinés à garder trace des cadeaux de mariage dénotent particulièrement bien la propension à donner à lire l'état de ses possessions. Un des clichés se propose en effet d'associer les cartes de visite des donateurs aux cadeaux offerts à la mariée, doublant par là les symboles de l'influence de l'épouse au moment de son union (matérielle et sociale). Chacun des présents est adjoint d'un petit rectangle de bristol à l'image du cartel qui peut accompagner les objets de collection présentés au sein d'un musée. Si l'ensemble des biens est disposé dans l'angle d'une pièce, l'aspect frontal demeure manifeste du fait de la présence en nombre d'écrans ouverts et d'estampes, destinés à orner le futur intérieur. Les similarités visuelles avec les exemples pré-cités sont flagrantes et les mécanismes de représentation sont en effet comparables. Quatre éléments communs se font jour ici : 1) l'association disparate d'une profusion d'objets et d'informations visuelles 2) le fait qu'ils soient disposés sans réel ordre de hiérarchisation ou de valeur, 3) le fait qu'ils soient masqués les uns et les autres par leur chevauchement 4) le fait que leur disposition ne semble justifiée qu'afin de favoriser la (prise de) vue frontale ou photographique.

Profusion

C'est bien l'accumulation et le foisonnement qui dominent au sein de ce cliché où le clinquant des ménagères se dispute le poli des miroirs. La profusion des objets atteint un extrême vers la fin du XIX^e siècle, lorsque le goût pour les artefacts est fonction de leur production industrielle massive et que leur accumulation garantit à la jeune épouse un foyer « confortable » et bien garni qui lui permettra d'asseoir le statut social de son époux. C'est tout le sens de la *paraphernalia*, ensemble d'objets apportés par l'épouse en plus de sa dot. Si le terme n'est que peu usité par delà l'Antiquité, il entre en corrélation avec ce type de clichés qui donne à lire le très relatif pouvoir matériel féminin. Ce sont en effet généralement l'époux ou sa mère qui achètent le mobilier destiné à meubler le nouveau foyer¹⁷, et la mariée ne dispose que de cette seule *paraphernalia* pour adapter l'intérieur à son goût. L'épisode du mariage est particulièrement important en ce sens puisqu'il marque parfois l'unique occurrence d'un intérêt porté à son mobilier. Les hommes peuvent en effet se détacher de ces considérations matérielles une fois

17. Anne Martin Fugier, *La Bourgeoise*, op.cit. p. 157.

le foyer « garni », tandis que les femmes veilleront à son entretien¹⁸. Par ailleurs, leur pratique de l'acquisition de bibelots n'est pas à considérer comme sérieuse chez les femmes qui « n'achètent que pour acheter et décorer¹⁹ » et doivent avant tout investir leur intérieur de mille riens afin d'en faire un nid des plus douillets. Ce phénomène est analysé et généralement décrié comme participant de la bibelotisation²⁰. Dépassant le seul cadre de l'intérieur domestique, cette tendance aurait fait du XIX^e siècle l'ère de l'accessoire que l'on promène avec soi afin d'occuper son temps et son esprit et réduisant toute chose à un bibelot dont la valeur importerait tout autant que n'importe quel autre bibelot. Dès lors, « [...] la bibelotisation [...] signifie une trop grande quantité de n'importe quoi, venant de n'importe où, rassemblée dans un même espace, [...] raison pour laquelle ce style est bourgeois [...]»²¹ Apanage de la bourgeoisie, la bibelotisation se rendrait d'autant plus lisible au sein des intérieurs, lieu réceptacle du « n'importe quoi », et plus particulièrement lors de cérémonies comme les mariages, où les cadeaux disparates accentuent plus encore l'impression que ces objets viennent de « n'importe où »²². L'aspect disparate des objets présentés sur la photographie accentue de beaucoup l'impression de surcharge de l'ensemble. Bien éclairés, ces objets aux styles divers font résonner chacune de leurs facettes brillantes, chacune de leur dentelures ciselées, chacune de leur boursoufflures compliquées. Barrière de corail domestique, ils proposent un écosystème complexe au sein duquel chaque objet développe sa propre présence.

Les Dépouilles de Poynton d'Henry James offrent un exemple généreux d'intérieur débordant d'objets d'arts, « lente moisson resplendissante d'art et de goût²³ » fierté de la propriétaire Mrs Gereth, dont le seul drame de sa vie déclinante est de ne pas trouver la bru qui saura prendre à son tour soin de cet amoncellement d'objets, élevé au rang de collection de musée. L'ensemble des intrigues amoureuses du roman est ancré à cette réalité toute matérielle et la bru idéale devra être en mesure de choyer cette accumu-

18. À ce propos voir la remarque de Mario Praz qui distingue l'humanité en deux pôles, ceux qui portent un intérêt à leur cadre de vie, et le second groupe constitué d'individus qui « [...] ne manifestent quelque intérêt à leur mobilier que lorsqu'ils se marient et s'installent. » Mario Praz, *Histoire de la décoration d'Intérieur, Philosophie de l'ameublement*, op.cit. p. 19.

19. *Idem.* p. 162.

20. Par analogie, femmes et objets seraient interchangeables dans le quotidien du bourgeois blasé, qui ne considère pas autrement son épouse que comme une jolie chose. Voir Rémy G. Saisselin, *Le bourgeois et le bibelot*, op.cit. p. 89 et sqq.

21. *Idem.* p. 91.

22. À ce propos, voir l'exposition *N'importe Quoi* dont le commissariat fut pris en charge par Vincent Pécoil et Olivier Vadrot. Ils y affirment un « processus cumulatif manifeste dans l'art » qui n'est pas sans analogie avec ce qui peut être décrit ici comme la bibelotisation de l'art. Voir également, Vincent Pécoil, « N'importe Quoi », *N'importe Quoi*, catalogue d'exposition, pp. 3-17, en particulier p. 13-14.

23. Henry James, *Les Dépouilles de Poynton* [*The Spoils of Poynton*, trad. Simone David, 1897], Paris, Calmann-Levy, 1994, p. 10.

lation afin de préserver l'esprit de famille et sa respectabilité. L'épreuve la plus grande serait la dispersion des objets et leur remplacement par des artefacts modernes et de mauvais goût²⁴. Ce qui apparaît comme la passion dévorante d'une vieille femme est l'occasion pour James de rappeler le peu de poids des femmes et des épouses en ce qui concerne l'héritage d'une lignée. À la mort de son époux, Mrs Gereth se voit en effet dépossédée à la fois de l'ensemble des objets choisis et collectés sa vie durant, mais également de l'écrin qui les abrite, la demeure familiale. La passion démesurée de Mrs Gereth pour les biens dont elle est spoliée suite au décès de son mari est telle qu'elle suscite, même chez la jeune fille qui l'admire, une impression forte et marquante. Fleda Vetch, jeune héroïne simple au cœur de l'intrigue «[...] fut surtout frappée par le grand orgueil du goût de son amie ; c'était un sens arrogant du style, qui, bien que capable de fantaisie, n'acceptait jamais un compromis. ²⁵». L'arrangement qu'elle a patiemment mis en place est si parfait, et atteint un équilibre tel que le reste des intérieurs n'est que goût heurté, fautes impardonnables, sacrilèges et irrévérences envers l'art et l'esprit conjugués. Si Mrs. Gereth qui possède un sens esthétique sûr semble exempte des travers de la bibelotisation, il n'en reste pas moins qu'elle développe des « tendances presque maniaques » dans l'évocation des objets anciens²⁶, et qu'elle finit par être punie d'avoir prétendu à un intérêt tout masculin, la collection de véritables pièces artistiques. Son dédain face aux autres intérieurs, la marque de sa supériorité trouvent également un écho chez la simple Fleda, qui s'accorde à l'ensemble de ses conclusions et se place bien au-delà du commun du goût des jeunes filles de son âge. Sans ressources propres, la jeune fille, trop ambitieuse et aveuglée par la qualité des objets, se verra contrainte à subir la fin logique de celui qui s'adonne à l'hybris. Elle passera à la fois à côté d'un mariage d'amour et de l'accès à l'ensemble de cette collection du fait d'une trop grande opinion de ce que doit être une relation amoureuse. On retrouve le fait que « l'accumulation des bibelots par les femmes était perçue comme un aspect de leur souveraineté sur leur maison mais aussi comme une faiblesse²⁷ ». S'il ne s'agit pas ici de bibelot, le jugement en est d'autant plus sévère puisqu'il ne s'agit pas là d'une attitude propre aux femmes, censées faire preuve de modestie et de retenue.

Absence de hiérarchie

24. Le titre original, *The Spoils of Poynton*, induit une idée de gâchis et de spoliation. À propos d'un tournant historique dans le rapport aux objets, voir Julia Prewitt Brown, *The Bourgeois Interior, How the Middle Class Imagines Itself in Literature and Film*, Charlottesville, Virginia, 2008, en particulier le chapitre « The Smell and Spell of Things in Henry James *The Spoils of Poynton* », p.88 et sqq.

25. Henry James, *Les Dépouilles de Poynton*, op.cit. p.19.

26. *Idem*, p.20.

27. Remy G Saisselin, *Le Bourgeois et le Bibelot*, op.cit. p. 89.

Toutefois, la rigidité et l'ordre prévalent à Poynton, où les objets et œuvres sont disposés très exactement à leur place, tandis que le roman s'ouvre au contraire sur le foisonnement heurté des autres arrangements, en particulier ceux de la maison Waterbath, miroir inversé de Poynton. Là, les maîtres des lieux, les Brigstock avaient « surchargé d'ornements de pacotille, d'inutilités étranges, de paquets de draperies. Un goût de femme de chambre avait présidé au choix des bibelots, et des aveugles seuls auraient pu apprécier certains arrangements indescriptibles²⁸. » Au sein de la photographie prise par Notman & Son inutile de chercher à déceler une logique d'organisation ou de faire des amas d'argenterie des balises rassurantes, on apercevra toujours une ménagère placée au sol ou un abat-jour froufrouant posé sur un petit meuble. Le principe organisationnel échappe à chaque regard et, à moins que les présents ne soient disposés selon l'ordre d'arrivée des convives, on peine à imaginer qu'il y ait véritablement pu avoir une volonté d'organisation au sein de cette disposition. L'exemple est outré, mais les œuvres d'*All of the Above*, 2011 semblaient subir le même sort, et n'importe quel intérieur de la fin du XIX^e siècle souffre de ce qui nous apparaît comme une désorganisation comparable. Le chatoiement prime sur la rigueur et la structure semble prismatique, chaque objet attrapant le regard plus qu'à son tour. Il n'existe ni généalogie, ni organisation typologique, comme cela peut être le cas au sein du musée, et c'est un délire d'accumulation qui semble seul guider le choix de la disposition des éléments. L'amoncellement à l'excès entraîne une indifférenciation entre objet d'art et bibelot, faute dénoncée avec vigueur au prétexte d'une absence de mesure et de tempérance dans le choix des objets ornementaux²⁹. On pourrait aisément faire le lien entre ces principes d'accumulation (qui donnent à voir des *paraphernalia*) et les chambres des merveilles de la Renaissance tardive (qui rassemblent des *mirabilia*), tant de multiples aspects semblent les réunir : mélange tous azimuts, absence de hiérarchisation entre curiosités naturelles et productions artistiques, déraison et démesure dans la collection d'objets sans valeur d'échange ni d'usage, monstration de soi et affirmation d'un pouvoir (politique plus que social ici)³⁰. Le lien fait par Patricia Falguières avec les collections de curiosités proposées par Barnum au début du XX^e siècle et les expositions universelles irait ici en ce sens. Pourtant, si « La Wunderkammer est le sanctuaire des hétérotopies³¹ », elle ne participe pas d'un modèle comparable et la différence essentielle réside

28. *Idem.* pp. 4-5.

29. *Idem.* p. 94-95.

30. Voir Patricia Falguières *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003 voir également, Julius Van Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive, Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, [1908, trad. Lucie Marignac], Paris, Macula, La littérature artistique, 2012.

31. Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, *op.cit.* p. 45.

dans le souci constant d'établir listes, inventaires et classifications des objets, soumis à des entrées capables d'être croisées afin d'offrir des parcours mentaux précis au sein de cette collection. En effet, d'après Falguières « l'érudition accréditait ainsi la chambre des merveilles : l'empire de la topique recouvrait la cartographie des prodiges³². » La différence est de taille puisque l'inventaire des biens et possessions domestiques n'est généralement réalisé que par un tiers et seulement après décès ou lors d'une vente aux enchères, signe lisible d'une faillite personnelle. À la différence des chambres des merveilles, la liste et la localisation précise ne font en rien partie de la constitution de cet ensemble. Qui plus est, s'ils sont curieux, les objets rassemblés au sein des Wunderkammer sont tous d'une grande valeur et n'existent souvent qu'en un exemplaire unique, loin des possessions d'une petite bourgeoise sans véritable ambition artistique³³. En outre, la différence essentielle qui sépare ces dispositions complexes est qu'il n'est pas possible d'avoir accès à l'ensemble des objets présents *uno obtutu*, à savoir d'un seul coup d'œil puisqu'au désordre s'adjoignent le chevauchement et la superposition.

Chevauchement

Au cours de la cérémonie d'exposition de présents qui constitue un rite d'une haute importance sociétale, l'accumulation progressive de ceux-ci constitue la garantie de la bonne réussite de l'interaction. Ce processus se pose en écho à l'accumulation d'œuvres au sein de *All of the Above* de John Armleder puisque toutes deux proposent un foisonnement qui ne peut être appréhendé en une seule fois et s'y refuse. Les diverses strates de biens (ou d'œuvres) s'y chevauchent, et se recouvrent progressivement plus qu'elles ne communiquent entre elles. Afin de pouvoir les distinguer, il faudra en passer par un lent travail de déconstruction qui nécessitera leur extraction préalable. On comprend dès lors qu'il est complexe de déceler les supports originels ou les assises structurelles de ces associations et accumulations de prime abord, ceux-ci étant rendus invisibles par la masse d'objets qui les recouvre. Cet aspect spécifique

32. *Idem* p. 78.

33. Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, *op.cit* : « [...] Schlösser avait su extraire les merveilles de la dignité inférieure et de bien mauvais aloi des bagatelles ou curiosités avec lesquelles depuis deux siècles on les confondait : une région dérisoire et négligeable aux marges de l'esthétique, l'empire du schmück, du joli, du curieux, de la bricole [...] » p. 62.

renvoie au salon de Madame Verdurin³⁴, où « les beaux meubles anciens » de l'hôtesse se font oublier pour laisser place aux cadeaux de pacotille et dont Marcel Proust ne dresse le portrait que par le truchement des présents les plus divers qui l'encombrent. La maîtresse de maison n'en sait que faire, enjoignant ses amis à des cadeaux moins pérennes, tels des fleurs ou des bonbons, mais ces derniers s'obstinent à ne pas écouter, préférant le bonheur de redécouvrir sans cesse l'un de leurs présents au sein du salon de leur hôtesse. La structure – c'est-à-dire l'architecture – s'efface au profit d'une ornementation composée d'éléments disparates, et Proust n'y consacre aucune remarque spécifique. On quitte l'équilibre du décor pour atteindre la démesure d'une accumulation de biens qui n'ont rien d'essentiels. C'est bien là le facteur mis en cause par les tenants du bon goût, et ce qui sera mis en cause par la modernité même³⁵. Bien que présents de façon envahissante, le recouvrement et la superposition sont ici avant tout symboliques, puisque les offrandes sont laissées bien en vue afin de marquer l'intensité des liens avec les invités et habitués du salon. L'accumulation progressive et le chevauchement permettent de discerner les salonneurs les plus fervent mais également les cadeaux les plus récents. L'absence apparente de hiérarchie quand à la valeur des objets n'est valable que quand à la teneur des présents, mais l'on perçoit que ce positionnement qui semble a priori dépourvu de toute logique répond en fait à un système symbolique complexe, trace des interactions passées.

Cet ordre des choses renvoie au principe de construction des décors de théâtre à l'italienne, dont l'organisation par « feuilles » est dirigée par la matérialité. Les panneaux peints situés au premier plan masquent ceux situés en retrait, permettant ainsi l'illusion scénique et la dissimulation des coulisses, tant que la vue frontale est respectée. Peints sur toile, ces panneaux mobiles permettent d'atteindre une relative promptitude lors des changements de décor entre les actes. Placés les uns devant les autres, ils offrent une impression comparable de chevauchement dans le foisonnement au service de l'illusion et de l'effet. Cependant, les codes utilisés lors de la représentation de ce type d'intérieur proposent un renversement ou une inversion structurelle par rapport aux modalités de construction et de représentation des décors de théâtre « classiques ».

34. Voir Marcel Proust, *Un Amour de Swann*, Paris, Folio, pp.30 31

« Mme Verdurin était assise sur un haut siège suédois en sapin ciré, qu'un violoniste de ce pays lui avait donné et qu'elle conservait, quoiqu'il rappelât la forme d'un escalier et jurât avec les beaux meubles anciens qu'elle avait, mais elle tenait à garder en évidence les cadeaux que les fidèles avaient l'habitude de lui faire de temps en temps, afin que les donateurs eussent le plaisir de les reconnaître quand ils venaient. Aussi tâchait-elle de persuader qu'on s'en tint aux fleurs et aux bonbons, qui du moins se détruisent ; mais elle n'y réussissait pas et c'était chez elle une collection de chauffe-pieds, de coussins, de pendules, de paravents, de baromètres, de potiches, dans une accumulation de redites et un disparate d'étrences. »

35. Que l'on pense aux remarques de Loos à ce sujet. Adolf Loos, *Ornement et crime, et autres textes*, [*Ornament und Verbrechen*, 1908, trad. S.Cornille et Ph. Ivenel], Paris, Payot Rivages poche, Petite bibliothèque, 2003.

Le principe en est inversé à deux titres ; d'une part l'ensemble des panneaux de décor destiné à mettre en scène l'illusion théâtrale est présent dès le début de la représentation et l'on dévoile peu à peu les panneaux (souvent les plus somptueux ne sont découverts qu'à l'issue de la représentation) dans un principe de soustraction. La construction par strates des divers éléments de mobiliers est, au contraire, mise en œuvre selon un principe additionnel. D'autre part, l'ensemble de l'arrangement reprend la forme d'une pyramide saillante, avancée vers le spectateur, contrairement aux procédés scéniques classiques qui proposent une organisation concave de l'espace. Ainsi les coursives latérales, reportées vers le centre, sont remplacées par des écarts interstitiels entre les différentes strates. Vides d'individus, ces parois latérales n'ont plus nécessité à être poreuses aux circulations éventuelles et l'abord ne se fait plus que par la façade. L'aspect frontal de l'ensemble est renforcé par les trois « murs » qui entourent l'espace représenté, ne permettant d'aucune façon d'envisager un angle de vue biaisé ou plus personnel.

Disposition frontale

Enfin, cette vue d'intérieur possède la particularité de combiner divers modes de représentation propres à « aplatir » véritablement la composition avant même sa conservation par le truchement de la prise de vue photographique. Cadres, tableaux et reproductions de gravures, étuis, écrans et boîtes ouvertes, cartes de visites associées aux cadeaux renforcent tour à tour l'impression de bidimensionnalité de la scène, et par là, la nécessité de son appréhension frontale. *All of the Above, 2011* fonctionnait selon des modalités comparables et ces conditions de représentation permettent d'affirmer que cette planéité ou platitude pourrait être inhérente au type d'objet représenté : l'intérieur. Les codes de représentation laissent supposer la normativité imposée au photographe afin que l'image produite puisse être efficiente. Il semble dès lors que l'amas de biens est organisé en vue de créer une impression visuelle forte et d'établir un arrangement à même de représenter l'essence d'une famille, ou d'une collection grâce à un seul et unique cliché. L'idée serait alors d'établir une composition suffisamment évocatrice pour qu'elle puisse aider à la souvenance, et fixer l'aspect éphémère d'une situation. Il s'agit bien ici de mettre en place les divers éléments afin qu'ils soient vus de manière frontale, cependant contrairement aux décors d'une représentation théâtrale, ces derniers doivent apparaître pérennes ou immuables. L'image produite doit apparaître comme présentant l'essence d'une situation. En cela, ce type de représentation n'est pas sans lien avec les vues d'intérieurs peints à l'aquarelle par des amateurs. Cette technique où la peinture est appliquée en fines couches par lavis successifs manifeste des parités

structurelles avec la construction de l'intérieur et sa représentation à partir du XIX^e siècle. L'aspect feuilleté de ces compositions, obtenu par l'usage de l'aquarelle, prévaut sur les règles perspectivistes. En usage dès la fin du XVIII^e siècle, ces vues n'étaient pas uniquement destinées à représenter les intérieurs les plus cossus ou à occuper les jeunes filles désœuvrées, mais étaient également vouées à garder trace du cadre de vie au sein duquel évoluaient les membres d'un foyer. En cela ils rappellent les *vedute*, ces petites peintures rapportées des séjours vénitiens qui furent en vogue au XVIII^e siècle non pour l'exactitude de leur rendu mais plutôt pour leur capacité à faire se souvenir d'un voyage passé. Minutieuses et détaillées, ces vues sont pourtant celles d'intérieurs réels, et outre les précisions historiques qu'elles proposent, elles sont à considérer quant à leur potentialité à se constituer en *memento vivì*. Traces d'un cadre de vie, tout comme la photographie prise par la firme Notman & Son, ces peintures possèdent la capacité d'évocation de la photographie et cristallisent également le penchant iconodoule de la société du XIX^e siècle. Avec acuité, Daniel Marchesseau rapproche ces vues des vanités, natures mortes présentant l'aspect éphémère et mortel de toute chose terrestre. Ainsi ces vues s'acharnent à créer une image spéculaire de l'intérieur, où les propriétés pérennes et inaltérables des éléments représentés sont au centre. Il s'agit de conjurer le sort et de nier que les éléments représentés sont voués à y disparaître, attitude qui prend l'apparence d'une manifestation supplémentaire de l'hybris³⁶.

L'ensemble de ces pratiques propres au XIX^e siècle participe d'une volonté de conservation mémorielle qui fut décrite par Celeste Olalquiaga au sein de son ouvrage *Royaume de l'artifice*, qui explore les modalités de l'émergence du kitsch au XIX^e siècle comme un phénomène dual réunissant kitsch mélancolique et kitsch nostalgique. Afin de préserver, protéger et conserver, on tente de garder trace du quotidien et du vécu en instaurant une continuité fabriquée de façon ampoulée et extrêmement codifiée. La souvenance est essentielle, et à ce titre, l'émergence de la photographie et de la trace qu'elle constitue est déterminante. L'iconodoulie serait à considérer comme une manifestation de la volonté de sauvegarde du monde (par opposition à l'iconoclasme révolutionnaire)³⁷ et expliquerait le caractère figé de nombre d'intérieurs – mais également la disparition de la figure humaine, nodale au sein des *conversation pieces*. Sa cristallisation en un objet pourrait se considérer comme « une tentative pour [y] récupérer l'intensité et l'immédia-

36. Voir également les commentaires de Molly Nesbit quant à la pratique de la photographie d'intérieurs vides, « coutume [...] pour permettre aux autres membres de la famille de se représenter [...] comment vivaient les leurs » ; « souvenirs ou [...] fragments de vie », « Intérieurs parisiens, Une lecture différente », *Eugène Atget, Intérieurs parisiens*, catalogue d'exposition, Paris, Editions Carré, Paris Musée, 1992, pp.9 et 11. Quant aux photographies d'Atget et leur lecture par Walter Benjamin, voir également pp.20-21.

37. À ce propos, voir Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, op.cit. L'auteur parle d'écrivains iconophiles et d'écrivains iconophobes, le propos diffère, mais la teneur en est comparable.

teté », définition que propose Olalquiaga du kitsch³⁸. Cependant, celle-ci différencie les deux types de kitsch et les *memento vivii*³⁹ comme les clichés photographiques gardant trace des cadeaux de mariage appartiennent au kitsch « nostalgique » puisque « Si le produit final du souvenir est le kitsch mélancolique, alors la réminiscence, cette mémoire qui sacrifie l'intensité à une continuité consciente ou fabriquée, génère un kitsch très connu mais plus limité dans son impact et sa portée culturelle : le kitsch nostalgique⁴⁰. » La précision du rendu de ces vues est paradoxale puisque c'est leur matérialité qui importe avant tout. On cherche à fixer de façon pérenne l'existence sociale d'une famille au sein d'un support réduit et sans y représenter les habitants. C'est en cela que l'on peut rattacher ces peintures à la photographie compilant les présents offerts lors d'un mariage, cliché représentant l'ensemble vertigineux des biens assemblés en une journée alors qu'autrefois ce processus d'accumulation n'émergeait qu'à travers plusieurs générations. La trace rapide d'une condition en vue d'un usage mémoriel futur semble une manifestation convaincante de la démesure de ces familles qui gagent ainsi de leur importance future et font tout pour s'en assurer.

Elles participent d'un « culte ambigu du portrait d'intérieur⁴¹ » et l'on s'étonne parfois de l'absence de « traces » quant à certains intérieurs remarquables, tels celui de Mario Praz. Si sa maison est bien érigée en Musée, le collectionneur spécialiste n'en a jamais commandité le portrait, préférant en établir lui-même la description au sein de son ouvrage *La Maison de la vie*⁴². L'importance du récit du vivant parmi les objets inanimés est tangible au sein de cet écrit, et se substitue à la trace réduite qu'en offrirait une vue à l'aquarelle. L'option choisie par l'historien de l'art permet d'animer véritablement cet intérieur et d'éviter de n'en faire que le mausolée poussiéreux d'un style personnel.

L'hybris est motivé par une iconodolie et un renvoi constant à l'image, qui, figée telle une icône, est censée représenter de façon pérenne un intérieur, un cadre de vie, et par métonymie, une famille dans son entier - moralité et bienséance comprise. Il est

38. Celeste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice, l'émergence du kitsch au XIX^e siècle*, [*The Artificial Kingdom, A Treasury of The Kitsch Experience*, trad. G. Cohen Solal et M. Veubret, 1998], Paris, Fage, 2008 p.241.

39. Daniel Marchesseau, « *Memento Vivi*, Des enluminures d'autrefois pour un amateur d'aujourd'hui », *Intérieurs Romantiques, Aquarelles 1820-1890*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de la vie Romantique, New York, Smithsonian, Paris, Paris Musées, 2013. Si la trouvaille est heureuse, l'article ne développe pas cette idée plus avant, et se propose plutôt de dresser une chronologie de l'intérêt porté envers les aquarelles d'intérieurs depuis le début du siècle, ouvrages théoriques compris.

40. *Idem*, p. 241-242.

41. Daniel Marchesseau, « *Memento Vivi*, Des enluminures d'autrefois pour un amateur d'aujourd'hui », *art.cit.*

42. Mario Praz, *La Maison de la vie*, [La Casa Della Vita, trad. Monique Baccelli] Paris, Gallimard, L'arpenteur, 1993.

saisissant de constater à quel point c'est souvent le désir de respectabilité qui conduit à la représentation de l'intérieur, contrairement aux autres genres mineurs que sont les scènes de genre, les natures mortes ou même les paysages, compositions dont l'existence est fonction du plaisir, de l'élévation morale, ou de la distraction. Apparu tardivement, ce sujet de représentation n'est jamais exempt de fiction de soi et n'est pas chargé - comme on pourrait le croire - d'une réelle dimension morale ou apologétique mais plutôt d'une volonté de s'exposer au regard. Même dans les cas les plus courants - la trace conservée d'une célébration familiale et d'un rite social fort : le mariage - le souci du paraître prédomine. En ceci, les représentations d'intérieurs sont héritiers directs des *conversation pieces*, et il n'est pas anodin que Mario Praz y ait consacré un ouvrage de référence. En ceci l'intérêt porté à l'intérieur est annoncé dès le XVIIIe siècle et sera croissant. Cependant, le principe cumulatif est nuancé par le principe mémoriel qui est sous-jacent à bon nombre de représentations de l'intérieur, qui cristallisent les aspirations de leurs habitants en une image arrêtée. La désignation de ces représentations par le terme de *memento vivi* reste dès lors particulièrement pertinente à ce titre et permet de souligner l'attachement au passé et l'importance de la souvenance dans la construction de l'imaginaire domestique.

2. Empilement

Cependant le contexte familial n'est pas le seul moteur du désir de respectabilité, qui tend souvent au désir de reconnaissance. L'hybris, tel que présenté, était avant tout défini par une volonté de dépasser une destinée attribuée *a priori*, que ce soit pour sa famille ou pour soi, l'abord en est autre ici puisque la démesure est avant tout motivée par le désir de montrer qui l'on est, cette fois de façon essentiellement individuelle. Il ne s'agit plus d'établir un portrait fidèle mais une image de soi, à la manière d'un décor planté au sein du quotidien afin d'atteindre plus rapidement le but visé - qui s'avère la plupart du temps être la reconnaissance. Alors que les pratiques présentées précédemment (*conversation pieces*, aquarelles d'intérieur, photographie des cadeaux de mariage) étaient réalisées dans le but de conserver une trace, de provoquer un souvenir ou une réflexion, les pratiques de l'ordre du *what-not*, de l'accumulation ou de la thésaurisation le sont dans le but de susciter une réaction immédiate de respect, d'envie, ou de crainte. L'empilement se fait dès lors symbolique d'élévation sociale, et chaque objet constituerait le barreau d'une échelle nécessaire à l'ascension des sommets. La structure de cette *paraphernalia* industrialisée n'est pas linéaire mais se propose comme un ensemble lisible, portrait de soi composé avec soin. Le terme d'"autoportrait ne saurait pourtant convenir à décrire la plupart des œuvres et des modalités de représentation

qui vont suivre, alors même que nombre d'artistes et d'individus se mettent en scène à travers les choix de figuration qu'ils opèrent. Pas de pacte établi ici avec le regardeur, que le portrait soit de l'ordre de la fiction ou de l'évocation du réel au plus près. L'exactitude n'est pas mise en cause, ce sont les raisons qui meuvent les artistes et les poussent à réaliser ces images qui seront évoquées. Dès lors, s'élaborent des stratégies de présentation de soi aux formes diverses mais dont la conclusion est toujours méliorative. La représentation et les dispositifs de monstration sont eux aussi étagés, contrairement à l'accumulation et à la superposition présentées. Ainsi « La constellation de biens qui définit le système ornemental [...] a produit un intérieur fait de strates ayant pour résultat une esthétique (*design*) cumulative⁴³. » Cette esthétique cumulative (*cumulative design*) est condamnable en vertu des critères bourgeois dès lors qu'elle est démesurée. Elle tend parfois au risible, plus encore lorsque les biens en question semblent de peu d'intérêt. L'hétéroclite prend alors le pas et mène à des compositions considérées comme ridicules et incarnant le reflet de la bêtise de celui qui les a pensées et composées. Elles sont en décalage avec les normes bourgeoises et froissent le regard autant que l'esprit. L'éclectisme, au contraire, émane d'un choix et porte à ce titre bien moins fréquemment le sceau de la condamnation. S'il est la marque d'une prise de risque, il révèle une certaine audace remarquable et bienvenue. L'agencement et la présentation font mouche dès lors que cette esthétique cumulative parvient à être conditionnée au sein d'un système de présentation contraint et maîtrisé, tel que le *what-not* par exemple.

A. élévation sociale par l'accumulation

Bêtise et hétéroclite

C'est en effet l'incongruité qui détermine l'hétéroclite et on pourrait l'opposer à la convenance, qui, à l'inverse, détermine le rapport exact entre l'objet et sa destination ou l'attitude et la situation sociale. Il caractérise un écart de la norme tel que l'attitude en devient risible et ridicule. La singularité a alors ceci de problématique qu'elle caractérise une lubie plus qu'un fait remarquable⁴⁴.

43. Jan Jennings, "Controlling Passion: The Turn-of-the-Century Wallpaper Dilemma"; in: *Winterthur Portfolio*, 1996, vol. 31, nr. 4, *Gendered Spaces and Aesthetics*, p. 243 "The constellation of effects that describes the ornamental system of design produced a layered interior in which the outcome of the design was cumulative."

44. Ainsi Henry Havard met-il en garde le décorateur trop présomptueux : au paragraphe LCIX, p. 170 : « Enfin le décorateur doit éviter tout déploiement exagéré de sa virtuosité ou toute recherche trop évidente d'originalité qui, concentrant l'attention sur son œuvre personnelle, détournerait le spectateur de la contemplation de l'ensemble. » *L'art dans la maison*, op.cit.

On ne peut éviter de penser à l'attitude générale des deux héros créés par Flaubert, Bouvard et Pécuchet, bourgeois aux penchants hétéroclites qui s'essayent à toutes les sciences et activités possibles avec une débauche d'enthousiasme et de moyens, convaincus d'être en mesure de réaliser de grandes choses en des domaines des plus variés. Chez eux, l'accumulation est malade et l'amateurisme qui lui est adjoint, problématique. Leurs créations prennent la forme de *croutéums* plus que de musées, où sont entassées une ménagerie d'objets disparates et de « quincaillerie⁴⁵ » de toute sorte. Leur exil campagnard prend pour eux des airs d'expédition et d'engagement politique, alors qu'ils ne cherchent au fond qu'à contenter leur besoin de reconnaissance sociale en apparaissant comme des « savants » d'importance, quel que soit le domaine choisi.

Ce roman bourgeois écrit pour les bourgeois à propos de « bourgeois » risibles concentre toute la médiocrité, la petitesse et le manque d'à propos d'une bourgeoisie de province trop zélée. Il s'agit du roman le plus documenté de Flaubert, et la précision avec laquelle il décrit la singerie des goûts et des attitudes des deux hommes sert le propos général qui se veut être une condamnation sans pitié du « bourgeois » plus que d'une classe sociale. Ce roman « ne peut pas être populaire⁴⁶ » mais ne constitue en aucun cas une satire de la bourgeoisie. Y est raillé l'homme inconvenant qui se pense d'importance alors qu'il ne concentre en fait que médiocrité. Les figures dépeintes n'ont que l'importance qu'elles se donnent elles-mêmes, entourés qu'elles sont de petites gens et de gens simples, qui peinent à comprendre les goûts de ces messieurs venus de la ville. Le musée créé par les deux héros est de façon métonymique un assemblage hétéroclite, marqueur d'importance au sein d'une quête insatiable de nouveaux éléments d'intérêt. Il symbolise le désordre et l'absence de finesse des hommes dans leur quête de reconnaissance. Les échecs et désastres en série qui résultent des tentatives multiples sont autant de marqueur de leur incapacité à éviter l'*hybris*. Les deux héros se refusent à accepter le sort qui pourrait être le leur et s'imaginent des vies et des occupations plus reluisantes que leurs seuls emplois de copistes. Leurs centres d'intérêts font d'eux autant de « spécialistes », pourtant, ces derniers ne parviennent pas à fixer leur attention sur un objet particulier. L'exploration des domaines est méthodique et procède par généalogie, pourtant, aucun champ de recherche ou de connaissance ne semble satisfaire les deux hommes qui sont dans l'incapacité de choisir un domaine de prédilection, ou plus encore de démontrer des qualités particulières pour ces domaines aussi divers que la politique, l'amour, la botanique, la phrénologie, la météorologie ou l'archéologie.

45. Voir Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, Folio 1979, chapitre IV, p.163.

46. Voir Edmond Goblot, *La barrière et le niveau*, *op.cit.* p. 76.

Musée des Règles (Phenomenon Plus) 2011, de Frank Koolen, présente une succession de pseudo-tentatives scientifiques, à la croisée d'une expérimentation et de compositions des plus improbables⁴⁷. Au sein de cette vidéo qui présente un panel d'assemblage d'objets, l'artiste convoque les signifiants de la geste scientifique (réactions chimiques « spectaculaires » comme l'explosion, la fusion, la combustion, la sublimation, la cristallisation...) afin d'ancrer ses essais de compositions au sein d'un imaginaire teinté d'expérimentation. La « paillasse » sur laquelle se déroulent ces expériences voit s'enchaîner les essais à un rythme effréné, et l'absence de répétition ou d'ordre logique dans le protocole appuie l'impression d'amateurisme. Le décor est une version approximative d'un laboratoire, et les effets de fumée confinent les divers assemblages en autant de « tours » réalisés par un illusionniste maladroit. Ce qui semble fumeux devient le fait d'un magicien fumiste, proposant des assemblages ironiques aux allures de mini-volcans, ou d'autodafés d'animaux naturalisés. La posture « scientifique » de l'ensemble (cadrage serré, manipulations réduites, contexte neutre) est contrée par la présence fantomatique d'une silhouette à l'allure risible, engoncée dans une combinaison intégrale de lycra blanc. Cette silhouette est censée agir dans la plus grande discrétion et surgit de part en part de façon inopinée. Certains éléments utilisés (cotillons, plumes, bibelots) dénotent un contexte de célébration ou de farce qui s'accorde relativement mal avec la tenue d'un discours scientifique. Mais ce qui retient principalement l'attention, c'est l'absence de conclusion de ces assemblages, qui ne semblent pas émaner d'une expérimentation réelle, mais plutôt de *tentatives de faire avec*. L'origine des objets est des plus diverse et les produits manufacturés voisinent avec des souvenirs bon marché à l'exotisme de pacotille ou du matériel de plage enfantin. Tous les domaines visuels sont convoqués et aucun choix ne semble établi par l'artiste quant à une potentielle piste à suivre. On pense aux échecs variés de Bouvard et Pécuchet et la vidéo, présentée sur un radeau de fortune, met en scène une expédition mobile sans but précis. Le départ vers l'ailleurs fait partie prenante du roman de Flaubert et la Normandie seule pouvait donner libre court aux tentatives des deux compères, l'expatriation devenant la condition *sine qua non* à l'élaboration des grands projets des deux amateurs. Il en va de même pour *Phenomenon Plus*, conçue comme une zone d'expérimentation mouvante au sein de laquelle on adopte l'habit du scientifique. La différence essentielle entre les postures empruntées de Bouvard et Pécuchet et celle adoptée par Frank Koolen, réside dans le sérieux investi dans les expérimentations. L'artiste néerlandais propose ces expériences non sans ironie et adopte consciemment une attitude « à moitié scientifique », demeurant modeste quant à son rôle et ses compétences quant à

47. Voir « En fin de compte, je n'aime pas vraiment voyager », entretien avec Frank Koolen, en annexe.

la modification de l'ordre du monde et de la science en particulier. Les deux parisiens, en revanche, ont pour objectif d'explorer à fond chacun des domaines abordés, dans l'idée qu'il leur serait possible d'y parvenir, preuve en est ce dialogue issu de leur passion pour l'archéologie, l'histoire et la muséologie

— « Après vous, toutefois, on n'aurait que des glanes ; car bientôt, vous aurez pris toutes les curiosités du département. »

— « Sans amour-propre, nous le pensons » dit Pécuchet.⁴⁸»

Le paradoxe est saisissant entre les propos de Pécuchet et leur signification ; c'est précisément un excès d'amour propre ou d'assurance qui pousse les deux hommes à se croire compétents alors même que leur interlocuteur s'adresse à eux avec un respect teinté d'ironie.

Le XIX^e siècle est celui de la naissance de nombre de disciplines scientifiques, à la durée de vie parfois équivalente à la scientificité de leur contenu, et la multiplication de ces sciences se voulait être à la portée de tous grâce à des revues compilatoires telles que *La Nature*, rassemblant en ces pages les dernières innovations et trouvailles dans des domaines aussi variés que l'aéronautique, la géologie ou l'anthropologie. Ce genre de revue proposait un assemblage d'informations hétéroclites destinées à ouvrir l'esprit et développer l'âme⁴⁹. Il s'agissait alors d'agir de façon égale quant au développement de son esprit autant que quant au confort de sa famille, et c'est précisément ce pseudo-savoir bourgeois qui est moqué par les critiques du « goût » bourgeois, celui-là même dont les disciples, proches parents des philistins et béotiens cherchent à s'élever en ingurgitant des données diverses. On dépasse la curiosité corrélative à l'inédite diffusion massive des savoirs et des découvertes pour atteindre la prétention de tout connaître et tout savoir sans discernement aucun et sans choix préalable⁵⁰. C'est précisément l'absence de choix qui détermine l'hétéroclite et le ferre dans l'incongruité. L'implantation de Bouvard et Pécuchet à la campagne de façon durable est impossible car ils ne parviennent pas à déterminer la place qu'ils désirent y occuper ; sous couvert d'une foi en la modernité, ils refusent de s'établir dans un rôle social spécifique et identifiable comme tel.

48. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, op.cit., p.174.

49. À ce propos voir Philippe Hamon, *Expositions, Littérature et Architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989 pp. 100 et sqq. Quant à la réception de *La Nature* au XX^e siècle et son influence sur le Surréalisme, voir Julia Drost et Scarlette Reliquet (dir.), *Le Splendide XIX^e siècle des Surréalistes*, Dijon, Les Presses du Réel, Oeuvres en société, 2014, en particulier Etienne-Alain Hubert, « D'une imagerie magique. André Breton, Max Ernst et la « splendide illustration » du XIX^e siècle », pp.19-40.

50. Il est communément admis que la soif de connaissance tous azimut constitue avec le désir d'élévation sociale et l'attention apportée à l'aménagement intérieur le troisième trait essentiel de la bourgeoisie au XIX^e siècle.

Sélection et choix

Au XIX^e siècle, la désignation des choix esthétiques nouveaux par le qualificatif d'éclectique faisait souvent référence à un remugle de l'hétéroclite, tant les sobriquets désignaient généralement cette esthétique de « style fouillis » ou de bric-à-brac⁵¹. Du « style fouillis » fin-de-siècle à « l'esthétique pudding » contemporaine évoquée par John Armleder⁵², il n'y a qu'un pas, et celui-ci ne semble pas être guidé par un choix de raison, bien au contraire. Le paradoxe est présent mais peut s'expliquer avec facilité dès lors que l'on songe au glissement qui s'opère entre la volonté de présenter l'ensemble des réalisations passées comme un héritage glorieux de l'histoire, signe de cohésion et de grandeur nationale et l'usage qui est fait de ces reliques –ou restes– du passé. L'éclectisme serait donc l'art d'accommoder les restes, au sein duquel le réemploi serait monnaie courante. Manifestation d'un pouvoir culturel et social plus que politique, ce « style » dont l'appellation est refusée par beaucoup constituerait le goût bourgeois par excellence, affirmation d'un imaginaire passé plus que d'une ligne de conduite à venir⁵³. Les profondes modifications politiques qui font suite à la mise en place de la monarchie de Juillet, puis à la révolution de 1848 favorisent le développement de ce goût hors des dogmes passés. C'est en cela que l'éclectisme résulte d'un choix et ne peut être considéré comme l'assemblage hétéroclite d'éléments disparates, dont la réunion résulterait d'un esprit vicié⁵⁴.

Au contraire, ce choix dénote une ouverture d'esprit et une connaissance précise et fine des divers styles et époques, et se rapporte à l'origine des modèles d'exception créés pour être exposés lors des grandes expositions universelles et industrielles, que ce soit des pièces d'orfèvrerie ou d'ébénisterie. L'éclectisme permettait de démontrer son savoir et son savoir-faire en des domaines pourtant variés. Les diverses qualités engagées étaient mises à profit afin de démontrer au plus près le sérieux et la respectabilité d'une maison, capable de proposer un rendu harmonieux à partir d'un ensemble de formes

51. À ce propos, voir la note d'Odile Nouvel, qui souligne l'invention du terme d'après l'expression « de bric et de broc » en 1825. Odile Nouvel-Kammerer, « Au XIX^e siècle, l'imitation est-elle un crime ? », *Design et Imitation*, Paris, Industries françaises de l'ameublement, 2004, pp. 77-89, en particulier, p. 81.

52. À ce propos, voir l'exposition *N'importe Quoi* dont le commissariat fut pris en charge par Vincent Pécoil et Olivier Vadrot. Reprenant une affirmation de John Armleder, les commissaires laissent entendre que l'art serait arrivé au stade « pudding » de son évolution. « N'importe Quoi, » Vincent Pécoil, *N'importe Quoi*, catalogue d'exposition, Lyon, Musée des Beaux Arts, Dijon, Les Presses du réel, 2008, pp. 3-17, en particulier p. 13-14, C'est précisément la démesure induite par cette volonté sous-jacente qui est reprise par John Armleder lorsqu'il s'attache à la représentation des modalités de monstration et du stade « pudding » de l'art, ou de l'art d'accommoder les restes. Voir également l'exposition *the Freak show*.

53. Voir entretien avec Odile Nouvel et Manuel Charpy, en annexe, voir également Leora Auslander, *Taste and Power: Furnishing Modern France*, Berkeley, University of California Press, 1998.

54. Éclectisme vient du grec ἐκλέγω: choisir pour soi, prélever, A. Bailly, Abrégé du dictionnaire grec français p. 269 en ligne : <http://home.scarlet.be/tabularium/bailly/>.

prélevées au sein de divers pans de l'histoire des formes et des styles. Si l'ensemble peut heurter le regard contemporain et lui apparaître lourd, c'est généralement du fait de la multiplication de ces éléments mobiliers et leurs copies par les usines de meubles du faubourg Saint-Antoine à des coûts et des qualités moindres. Ces productions d'assemblages baroques et terribles furent précisément celles décriées par le modernisme qui lui fit suite. C'est oublier trop vite que le but en était une élévation de l'âme au même titre que la rédaction des grammaires des arts décoratifs et non la facilité d'un refuge adopté par un copiste incapable de penser par lui-même les formes qui siéaient à son temps⁵⁵.

C'est là toute la problématique des expositions d'Eric Troncy qui ne s'organisent pas autour d'une thématique spécifique mais d'un choix personnel et des rencontres que cette prise de position affirmée peut opérer. *Coolustre*, *Weather Everything* et *Dramatically Different* sont trois expositions flamboyantes ou les partis pris curatoriaux radicaux, ont fait dire que l'importance du commissaire « auteur d'expositions » était démesurée et par trop importante. Ces expositions ont suggéré un rapport relativement inédit aux œuvres où ces dernières se donnaient à lire comme les éléments d'une narration personnelle. Au centre de la réflexion du commissaire se trouvaient les rapports d'interaction entre les œuvres, le fait que celles-ci jouent avec les codes de l'autonomie artistique, et enfin la prédominance des modalités de présentation sur les objets présentés. *Dramatically Different*, la première des trois expositions était ouvertement considérée comme une exposition d'assemblage, où l'importance de la présentation des objets prévalait sur les objets eux-même⁵⁶. Le voisinage des œuvres d'Angela Bulloch, de Katarina Fritsch, de Jeff Koons, de Larry Mantello et d'Haim Steinbach au sein d'un même espace était une façon - brutale - de rendre visible ce postulat. Alors le visiteur est entouré par

[...] des groupements d'objets dont varient les techniques d'agencement. Tables, vitrines, étagères, architectures, semblent s'être substituées aux cadres et socles tandis que les objets envahiss[ent] les œuvres. Quelque chose se dessine dans leur proximité qui [...] renvoie à la circulation des objets, à leur présentation. Démultipliés, ou bien au contraire singularisés, alignés ou bien empilés, entassés... L'histoire des formes artistiques croise celle de l'agencement des objets⁵⁷.

55. Voir Odile Nouvel-Kammerer, « Au XIX^e siècle, l'imitation est-elle un crime ? », *art. cit.*

56. Cette prévalence était perceptible au sein des œuvres elles-même, des dispositifs mis en place par les artistes mais également au sein de l'exposition. Voir entretien entre Eric Troncy, Yves Aupetitallot, et Alessandra Galasso, « *Dramatically Different* » catalogue d'exposition, Grenoble, le Magasin, 1998, p. 17.

57. Voir Eric Troncy, « Le Spectateur dans l'exposition », (reprise du livret d'expositions), *Coolustre*, *Weather Everything*, *Dramatically Different*, Trois Expositions d'Eric Troncy, catalogue d'exposition, Dijon, Les Presses du Réel, 2003 p.280.

Les objets prolifèrent et c'est cette forme autrefois inusitée d'envahissement qui est remarquable au sein d'un espace qui semble saturé. Le catalogue publié à cette occasion, collage visuel rendant compte de l'esprit de l'exposition plus que de l'accrochage et du parcours physique au sein des différentes salles constitue également un document précieux pour qui veut accéder à la pensée du commissaire-auteur. On y perçoit l'importance des mises en relations, les principes de juxtaposition - voir de chevauchement - des œuvres et la radicalité des partis pris⁵⁸. Des arrières-plans aux couleurs et motifs criards sont proposés en guise de contexte à des œuvres détournées et redoublées au sein d'une maquette libre et tout à fait hors des codes du genre. La couverture ornée d'un imprimé léopard aux poils brossés est surmontée d'un bandeau rouge évocateur des prix littéraires et marque le choix du commissaire d'exposition de se démarquer d'une esthétique minimale ou conceptuelle, sobre et neutre. D'aucuns ont pu considérer ce rapport aux œuvres comme une forme d'irrespect, impression qui a pu être renforcée par le fait que « chacune des œuvres y est interchangeable⁵⁹ ». L'analogie avec les *paraphernaliae* apporte une fois de plus un éclairage à distance. Pour rappel, au sein de ces assemblages, les choix ne sont justifiés que par la volonté de celui à l'origine de la juxtaposition et, à la différence de la collection, aucun élément n'est indispensable ou déterminant, mais l'ensemble prévaut sur chacune des parties. La salle 1, sur les douze espaces et mises en relations que comptait l'exposition, avait valeur d'argumentaire. Cette façon de considérer l'exposition avant tout comme un choix – émanant d'une personne - permet de souligner l'aspect positif de l'éclectisme et de considérer cette méthode autrement que comme l'unique manifestation d'un ego. Ce qui semble relever de l'orgueil du curateur participe d'un même mouvement que ce qui pouvait pousser le bourgeois à agencer les divers objets présents au sein de son intérieur. Il s'agit d'instaurer un « cachet personnel », preuve de son goût sur et des références convenues. Toutefois, la volonté seule n'y suffit pas, et il faut disposer de connaissances solides et d'une détermination sans faille pour que l'ensemble reflète véritablement la marque de celui qui a présidé à la disposition particulière des éléments. En effet,

[...] il ne suffit pas d'entasser bibelot sur bibelot, ni de placer côte à côte des objets d'une indiscutable valeur, et comme art et comme prix, pour obtenir un groupement harmonieux. C'est même là le point délicat, où se manifeste d'une façon spéciale le goût du maître ou de la maîtresse du logis. C'est par la manière dont ces mille riens, si précieux sont choisis et disposés que le petit salon revêt un cachet personnel. Si plus que partout ailleurs, l'éclectisme est

58. Pour une vision plus conventionnelle et historique, voir les clichés présentés au sein de *Coolustre, Weather Everything, Dramatically Different, Trois Expositions d'Eric Troncy*, catalogue d'exposition, Dijon, Les Presses du Réel, 2003, en particulier pp. 247-294.

59. *Idem*, p. 22.

ici de règle, cependant, cet éclectisme [...] ne consiste point – il ne faut point craindre de le redire – à entasser dans un même lieu, une multitude de choses diverses, rassemblées sans méthode, rapprochées au « petit bonheur⁶⁰ .

Partant, les raisons qui président à la volonté de proposer un assemblage à son image diffèrent chez le bourgeois et le curateur. L'un cherche avant tout à asseoir son statut social – ou à le dépasser – l'autre cherche à imprimer sa marque sur une époque donnée en proposant un point de vue sur l'art et le monde. S'il s'agit dans l'un et l'autre cas de démesure – ou, dans le cas du curateur, d'un statut inédit qui peut apparaître comme tel- la motivation sous-jacente ne s'offre pas sous les mêmes enjeux. La volonté de faire impression est associée à celle de se démarquer du commun. Il est bon de rappeler ici l'usage généralisé du terme bourgeois à la fin du XIX^e siècle en tant que synonyme d'individu commun et consensuel⁶¹, et on perçoit la distinction séparant le curateur –auteur du bourgeois fin-de-siècle. De fait, ce terme marque un rapport inédit à l'exposition, au sein de laquelle la volonté seule du curateur permet de proposer une fiction d'exposition dont le scénario n'appartient qu'à son envie seule et propre. Le curateur est résolu et ne doute pas de son droit à proposer un rapport inédit aux œuvres, c'est en cela qu'il se démarque de l'esprit bourgeois, qui dans un rapport ambigu, cherche à être remarquable par ses actions sans pour autant s'écarter des normes établies. L'exposition serait ici la manifestation d'une personnalité assurée et d'indépendance rare, tout comme l'exigerait un usage réel de l'éclectisme, qui s'envisage comme un ordre nouveau du monde⁶².

C'est dans un cadre plus restreint et établi que se proposent la plupart de ces assemblages au sein de l'intérieur domestique de la fin du XIX^e siècle et au sein de l'espace d'exposition. En effet, une assise sûre permet d'envisager l'éclectisme et les choix qu'il induit comme un moyen efficient de parvenir à composer un dispositif visuel précis à la lecture aisée. Si la compréhension en est plus ardue que le simple assemblage ou le fatras disposé au hasard, les modalités de présentation par étagement – à la différence du chevauchement ou de la juxtaposition évoqués plus tôt - s'offrent avec une plus

60. Henry Havard, *Les Arts de l'Ameublement, La décoration*, Paris, Librairie Charles Delagrave, après 1889, pp. 133-134.

61. Que l'on songe au texte d'Henry James à propos d'Honoré Daumier, "We feel that Daumier reproduces admirably the particular life that he sees because it is the very medium in which he moves. He has no wide horizon; the absolute bourgeois hems him in, and he is a bourgeois himself : without poetic ironies, to whom a big cracked mirror has been given." *Daumier, Caricaturist*, New York, Rodale Press, 1954, p. 30.

62. Il faut souligner les propos d'Henry Havard dans *Les Arts de l'Ameublement, La décoration*, Paris, Librairie Charles Delagrave, après 1889: Ainsi Henry Havard met-il en garde le décorateur trop présomptueux : au paragraphe LCIX, p. 170 : « Enfin le décorateur doit éviter tout déploiement exagéré de sa virtuosité ou toute recherche trop évidente d'originalité qui, concentrant l'attention sur son œuvre personnelle, détournerait le spectateur de la contemplation de l'ensemble. ».

grande facilité d'abord et de lecture.

À propos de *No man's time*, Eric Troncy précise que « La scénographie de l'exposition n'est pas un caprice de *curator*, mais simplement une tentative de faire correspondre le modèle de présentation à celui des œuvres⁶³. » L'enjeu est d'importance et les œuvres nécessitent des modalités de présentations inédites, conformes aux formes elles aussi inédites qu'elles adoptent. Penser des conditions de monstration sans précédent est concomitant à l'invention d'artefacts, d'objets ou d'œuvres aux formes elles-mêmes inédites. Une fois de plus, l'impression de mise en abîme est prégnante tant les œuvres se jouent des modalités de présentation des artefacts dans leur multiplicité. Le parallélisme avec les manières inédites de présenter les produits au XIX^e siècle et la multiplication des éléments mobiliers « spécialisés » est flagrante et le rapport de causalité évident. Certaines innovations offrent un point de comparaison manifeste et permettent de penser autrement les considérations ayant entouré le *display* et son usage étendu au cours des années 1980.

Le what-not

Ainsi du *what-not*, meuble léger évoquant à la fois le présentoir et l'étagère⁶⁴, qui possède la particularité de n'être destiné qu'à la présentation de bibelots, petits objets de rien et trouvailles, nommés par métonymie du même nom que leur contenant. En effet, *what-not* désigne, dans une énumération, le reste des objets semblables que l'on ne prend pas le temps de détailler, et peut être assimilé à un *et caetera* privatif. Désignés également par le terme de *what-nots*, les mille riens insérés dans un environnement fait sur mesure se déterminent par leur peu de valeur individuelle et leur caractère indivisible. C'est au sein de cet élément mobilier, ensemble, qu'ils font impression et sont importants ; seuls, ils sont de façon manifeste exempts d'intérêts et représentent les opposés exacts des trouvailles d'une collection. C'est leur disposition autant que leur nombre qui sont garants de valeur et d'importance. Cependant, leur place au sein du salon de réception n'en est pas moins déterminante, et si le meuble présente le goût bourgeois des maîtres de maison, il occupe également l'espace avec bonheur. Parfois surmonté d'un lutrin escamotable destiné à recevoir un album de dessin ou de photographies, l'usage du meuble est polyvalent et permet de faire état des talents des divers

63. Eric Troncy, « No Man's Time », *Flash Art* n°161, novembre-décembre 1991, consulté dans *Le Colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier* (textes 1988-1998), Dijon, Les Presses du réel, 1998, p. 77. À ce propos, voir les archives en ligne de la villa Arson : <http://archives.villa-arson.org/exposition-unique/1991NMTI.No%2BMan%2527s%2BTime>.

64. Dont le principe est un dérivé, son succès est surtout flagrant durant les trois premiers quarts du XIX^e siècle. Le cabinet le remplacera par la suite.

membres de la famille⁶⁵. L'une et l'autre de ces particularités en font un meuble-*rébus* dont le contenu ne prend de valeur que par l'association de ses parties et la lecture de l'ensemble. Le jeu de salon est ici à son paroxysme, le résultat proposé étant le reflet du statut social des hôtes. Une fois encore, la maîtrise des codes est testée, et cet élément qui prend place au sein d'un ensemble conséquent de signes lisibles fait figure d'exercice supplémentaire. Chaque élément est présent plus pour l'apport de sens qu'il propose au sein de l'ensemble que pour ses qualités intrinsèques. Tout comme au sein du *rébus*, les divers éléments peuvent sembler dénués de sens, amputés d'une de leur partie ou encore incongrus au sein de l'espace du salon. Si, à la différence de l'association graphique, lettres et chiffres sont généralement absents en tant que tels, une médaille, le portrait d'un aïeul fameux ou une porcelaine de prix les remplacent avantageusement. Il s'agit au sein de cet espace étagé de constituer par strates un portrait de la famille ou du maître de maison. Plus que la culture de présentation des objets et de leurs qualités plastiques, le principe du *what-not* autorise la mise en relief des qualités morales et sociale d'un groupe familial, et à ce titre, résulte d'un choix méticuleux de ses parties. La forme n'a pas perduré telle quelle, mais la pratique s'est répandue avec le développement de l'industrialisation et la mise à disposition augmentée des biens matériels. Les remarques qu'apporte Philippe Bonnin à propos des « "figures décoratives", qui offrent au regard un langage codé », présentes dans les intérieurs ruraux de la Margeride sur le dessus des télévisions, cheminées ou commodes sont éclairantes en ce sens. Ce dernier assimile ces agencements à des "texte[s], avec un code qu'il faut déchiffrer quand il n'est pas explicité" et souligne que "plus encore que les valeurs esthétiques des objets, c'est leur articulation avec des sous-ensembles du mobilier qui compte." Il établit un lien avec les tokonomas japonais destinés à accueillir les visiteurs, se présentant comme de véritables vecteurs d'échange entre l'hôte et les convives⁶⁶. Montage intellectuel, le tokonoma vit et vibre par sa sobriété, sa précision et le soin qui lui est apporté et peut apparaître en contradiction profonde avec l'accumulation bourgeoise de la fin du XIX^e siècle. Il autorise la stimulation de l'esprit et sa fugacité

65. La présence nombreuse de ces albums est à l'origine du nom du drawing-room anglo-saxon, salon de réception sans équivalent direct français. Ces albums contenaient le plus souvent des dessins et aquarelles ou des photographies de portraits et de tableaux vivants réalisés par un membre de la famille ou un ami celle-ci.

66. Philippe Bonin, Martyne Perrot, "Le décor domestique en Margeride", *Terrain* n°12, Paris, 1989, pp.40-53, ici p. 51,

Le tokonoma est "un lieu architecturalement défini, situé ou localisé dans un mur perpendiculaire au jardin, à l'entrée des visiteurs, éclairé de manière définie et contrôlée, objet de convention sociale (cérémonie du thé, art floral-ikebana, peinture-poésie-texte : tous trois supports de l'identité japonaise). Il est précisément destiné à recevoir trois objets : une peinture qui est changée selon les saisons, un objet d'art sculpté et enfin un bouquet qui est une représentation du monde. Le tout expose le rapport au monde naturel et au monde extérieur du maître de maison, sur quoi se juge son goût, se rappelle son passé, s'apprécie son attitude ou son humeur du moment. C'est une occasion de dialogue avec les visiteurs.", voir note 10 p.51

d'existence interdit toute lourdeur, puisque l'ensemble est renouvelé à chaque saison. Il est en ce sens un contrepoint utile aux critiques visant à dénigrer les goûts changeants des maîtresses de maison bourgeoises, soumises aux modes par coquetterie ; il permet également de saisir un rapport inédit à l'objet, hors de la seule consommation mercantile. Cette nature morte *in situ* formé au sein du *what-not* permet d'inclure d'autres composantes équivalentes en remplacement, qui se distinguent des éléments mobiliers pérennes par l'appellation de décoration « volante ».

Au sein de *Display #30 – An Offering (Collectibles of Jan Hoet)*, 1992 Haim Steinbach propose une réorganisation d'objets collectionnés par le commissaire Jan Hoet, en un portrait détourné. Familier de la monstration d'artefacts sous la forme de *displays*, l'artiste choisit ici de placer les objets sélectionnés au sein d'une étagère faite de six plateaux circulaires placés de façon régulière le long d'un cône renversé. Un septième disque constituant la base de l'étagère est doublé d'un néon créant un halo lumineux au ras du sol. Dans le cadre de la Documenta IX, il s'agissait de présenter l'ensemble des objets amassés par Jan Hoet, curateur de ce même événement⁶⁷ au sein de l'étagère de son bureau au SMAK à Gent. Cette œuvre a la particularité de mettre en évidence le fait que l'édition de 1992 dirigée par Hoet ainsi que sa préparation occupent une place à part dans l'histoire des *Documentas*. De façon inédite à l'époque, cette neuvième édition eut pour objet d'attention principal son curateur et ses choix affirmés comme très personnels, tels que le refus d'établir une « thématique » d'ensemble. Jan Hoet fut admiré et critiqué pour le processus de construction de la Documenta, la mise en scène de lui-même qu'il y faisait et ses audaces⁶⁸. Parfois considérée comme une œuvre à part entière, cette édition annonçait un rapport inédit au commissariat, où la figure du curateur se révèle à travers les choix qu'il opère. Proposée dans un rapport métonymique à l'événement dans son ensemble, *Display #30* s'offre comme le rébus à déchiffrer des rapports sociaux inédits en usage au sein des espaces d'exposition au début des années quatre-vingt dix. Ces objets de rien, objets de travail accumulés pour leur dimension rassurante ne possèdent de valeur que par le retournement de la situation curatoriale et la monstration de l'hybris du commissaire. Ainsi, la nature de ces objets (boîtes en fer blanc, poteries diverses, figurines, canons miniatures, verrerie, embauchoirs...) n'importe pas. C'est la relation qu'elles entretiennent les unes aux autres

67. Haim Steinbach présentait deux œuvres dans le cadre de la Documenta IX, l'autre était le *Black Forest Wall*, large palissade de bois, percée d'une fenêtre à travers laquelle on pouvait voir parmi d'autres des œuvres de Baselitz et Merz. On note au sein de cette même Documenta la présence du *Journal I*, de Richard Artschwager, objet sculptural en forme d'étagère proche d'un *what-not*, présenté vide d'objet., *Journal I*, 1991, Formica et acrylique sur contreplaqué, 240x116,5x4,1 cm.

68. À ce propos, voir Jan Hoet, *On the way to Documenta IX*, Stuttgart, Cantz, 1991, en particulier p. 33 Cette *Documenta* proposait plusieurs portraits de son curateur et contrairement au portrait en creux réalisé par Steinbach, Guillaume Bijl avait, pour sa part, réalisé un portrait en cire du curateur placé au sein d'une vitrine.

qui pèse plus que leur seule matérialité. Le propos est certes la monstration étagée d'une multitude d'objets de riens, déplaçables, interchangeables et modifiables, mais il est aussi et surtout l'exemplification de l'importance de celui qui a rassemblé ces objets. Le portrait social proposé par Steinbach est d'autant plus pertinent qu'il s'adresse aux interlocuteurs directs de celui dont il dresse le portrait : les acteurs du monde de l'art (public, pairs, détracteurs). Le contexte de monstration est adapté en tous points au propos et le « décor » choisi par l'artiste renforce le discours mené par le curateur en ce sens qu'il est un rébus lisible et déchiffrable par la plupart des personnes qui y sont confrontées. L'analogie avec le *what-not* (meuble) est aisée et l'on perçoit l'importance de l'élaboration de ce portrait à partir de menus objets réagencés par Steinbach. L'artiste ne présente pas la collection à proprement parler, mais les éléments de cette collection, les *what-nots* (menus objets) et la propension de leur propriétaire à les amasser et à en faire un élément essentiel de son environnement de travail. Il faut souligner que ces objets sont ceux disposés par Hoet au sein de l'espace dans lequel il a l'habitude d'être le plus fréquemment en représentation sociale : son bureau au sein du Musée qu'il a créé et dont il est directeur⁶⁹. Sans adopter une tactique consciemment comparable, l'abolition progressive du clivage entre l'étagère et l'objet au fil du travail de Steinbach peut être comparée à l'entité que constitue le *what-not*. Il propose ainsi une façon inédite de penser le *display*, dans la fusion et la mise en scène plus que dans la présentation. Plus encore, Steinbach abandonne le terme de *display* dès 1984 pour lui préférer celui de « shelf with... », et Germano Celant va jusqu'à parler « d'*art staging*⁷⁰ ». On comprend que cette fusion n'a pas besoin d'être matérielle et qu'il s'agit ici d'une concrétion, d'un accumulat d'objets et de choses faisant corps avec leur contenant, sans valeur par-delà lui. De la même façon que les objets de Jan Hoet étaient exposés au sein de son bureau et prenaient corps avec son environnement familier immédiat, ils occupent au sein de l'espace d'exposition la place d'une entité et non d'un ensemble d'éléments divisibles. Ce passage progressif vers une entité peut être comparé à la progressive désuétude du *what-not*, qui, aux États-Unis, se voit détrôné à la fin du siècle par le « cabinet Empire⁷¹ ». Alors que le premier était un ramassis de bibelots sans réelle valeur, le second rassemble des objets reflétant le goût des maîtres de maison, choisis avec soin, et qui tendront peu à peu vers le musée personnel. La différence entre les deux meubles ne se réduit pas à une évolution du goût, mais constitue au contraire une

69. Certaines remarques tendent même à avancer qu'il « vit » en ces lieux du fait de la présence de ces objets « You can see that Hoet lives in them. », Jan Hoet, *On the Way to Documenta IX*, *op.cit.* p. 23.

70. Germano Celant, « Haim Steinbach », *Haim Steinbach*, Catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC, 1988, pp. 15-25, en particulier p. 20.

71. Voir Rémy G. Saisselin, *Le bourgeois et le bibelot*, *op.cit.* pp. 86 et sqq. L'auteur précise qu'il s'agit du Second Empire de Napoléon III et non d'un meuble à l'esthétique comparable au style Empire promu par Napoléon Le Grand.

« progression, une évolution », d'un discours général et de l'attachement sentimental envers des objets dénués de valeurs vers des objets dignes d'un intérêt réel, devant lesquels il convient de s'attarder. Sous clé, ces objets prennent part de façon pérenne à l'habitat, et participent d'une logique opposée à celle des *paraphernaliae*. La collection s'oppose à l'accumulation et la pérennité à l'éphémère. Malgré la mobilité des éléments présents, *Display #30* échappe à l'ambiguïté qui caractérise généralement les œuvres de Steinbach, à savoir leur statut de potentielle « décoration volante ». La provenance inédite des objets présentés au sein de *Display #30* justifie cette distinction, les éléments n'ayant pas été à proprement parler choisis par l'artiste. Haim Steinbach précise qu'il lui est important que les objets qu'il utilise au sein de ses *displays* ne soient pas collés ou scellés dans son travail mais posés. Il ne s'agit dès lors pas de pièces figées, et leur mobilité ainsi que leur contingence sont ancrées dans la pensée de ses œuvres⁷².

B. Décoration Volante

Le parallèle social s'établit également avec l'affirmation d'une décoration volante ou mobile et soumise à changement constants telle que décrite par Henry Havard dans sa *Grammaire de l'ornement*. Le mobilier tire son nom de son caractère déplaçable, et de façon paradoxale, c'est au siècle où naissent des usages établis selon les meubles et une architecture déterminée (accompagnée d'une décoration intérieure spécifique) que se développe également l'aspect transitoire du mobilier. Auparavant, certaines pièces de mobilier, conservées de générations en générations, voyaient leur localisation ainsi que leur usage se transformer au grès des besoins et selon la place dont disposait qui le jeune couple, qui les vieillards établis. La mobilité du mobilier était interdépendante des besoins et des usages qui en étaient faits, dictée par des raisons pragmatiques et quotidiennes. L'adaptabilité des objets et éléments au discours proposé par les habitants et maîtres de maison est en revanche une invention de la fin du XIX^e siècle concomitante au développement de la société industrielle et des « modes ». Les bibelots et les meubles légers sont interchangeable et permettent de renforcer la position sociale en étant en adéquation renouvelée avec les situations d'interaction. Si l'on se raccroche à des marqueurs visuels forts indiquant la stabilité de la famille⁷³, on se lasse rapidement

72. Haim Steinbach, « entretien avec Eric Troncy, » Paris, *Frog* n°6, janvier / juin 2006 la dernière phrase de cet entretien est la suivante « C'est un aspect très important du travail : les objets sont contingents ». non paginé.

73. L'attachement à l'apparence de l'ancien, même feint, peut être expliqué par le fait qu'il agit comme une caution morale (être tenants du bon goût) et l'indicateur d'une aisance matérielle inscrite de longue date (héritage de pièces de mobilier précieuses). À ce propos, voir Manuel Charpy, *Le Théâtre des objets, op. cit.*, en particulier Chapitre 5. Authentiques antiquités : usages domestiques du passé et invention d'une marchandise, p.495 et sqq.

des meubles et les changements réguliers d'éléments de décoration volante favorisent l'exemplification d'une capacité à se tenir à la page et à mener un salon « de bon ton ». L'organisation générale ne change que très peu et la convention demeure de mise, puisque ce qui fait système demeure au centre des préoccupations. Les objets étant interchangeables, c'est le cadre au sein desquels on les fait évoluer qui importe. Souvent moquée, cette tendance à la bibelotisation est pourtant un marqueur d'une structuration spécifique des rapports sociaux. Si l'homme achète généralement le mobilier, la femme investit l'espace en ajoutant sa « touche personnelle » : elle est principalement responsable de la décoration volante, le mari de la décoration fixe et meublante. Il détient les valeurs sûres et il lui appartient d'établir sa famille ; à elle le frivole, le passager, le temporaire et la passion des « modes ». Les modifications en profondeur sont confiées au décorateur, dont la fonction émerge également avec une certaine aisance matérielle et le goût pour le changement et le passager. La logique de cette organisation du passager perçue comme futile est menée à ses extrémités avec les éléments mobiliers et de décoration acquis par les cocottes, femmes de petite vertu et grandes dépensières, dont le pouvoir de séduction est mesurable à l'aune des modifications et améliorations de leurs intérieurs. L'étalage public de ces éléments mobiliers, achetés aussi vite qu'ils sont revendus, fait le bonheur d'une partie de la société du XIX^e siècle, qui se plaît à lire au sein de journaux populaires le détail par le menu des ventes aux enchères des effets de ces actrices⁷⁴.

En règle générale, les objets et les bibelots ne sont pas totalement « expulsés » de l'intérieur mais réagencés, réattribués, déplacés. Le changement radical n'est pas de mise, et on lui préfère les arrangements, les légères modifications. On arrange son intérieur et les éléments mobiliers qui y prennent place afin qu'ils conviennent au mieux au goût du jour. Le décorateur est également tapissier et les éléments de tenture, qui sont souvent de plus de prix que certains éléments mobiliers, permettent d'insuffler une impression de renouveau là où il n'y a en fait qu'un recouvrement de l'ancien. La rotation pourrait être le terme qui caractérise au mieux cet effet de déplacement. Havard lui préfère celui de décoration volante, afin d'insuffler une idée de légèreté et de vent frais, mais il s'agit bien d'une organisation fastidieuse, nécessitant efforts et organisation.

Marcia Antiquités

Au sein de *La Vie Mode d'emploi* de Georges Perec, Madame Marcia, antiquaire, occupe le rez-de chaussé de l'immeuble situé au numéro 11 de la rue Simon-Crubellier

74. À ce propos, voir Manuel Charpy, *Le Théâtre des objets, op. cit.*, en particulier Chap.11, De la publicité du privé au mobilier en scène : le monde dramatique et les modes, pp.1151 et sqq.

avec une boutique emplies d'éléments mobiliers disparates. La particularité en est que les meubles ne peuvent être vendus que s'ils ont effectué un parcours - a priori incongru - entre la cave, l'arrière boutique, l'appartement et la boutique de Madame Marcia. Il est inenvisageable qu'un meuble puisse être acheté directement par un client juste après avoir été acquis par l'antiquaire aux lubies tenaces, et il ne pourra pas, non plus, passer directement de la cave à la boutique. Un parcours lui est nécessaire afin d'être valorisé, aimé, délaissé, oublié puis présenté à nouveau. À la manière des éléments de décoration volante, rien dans la boutique de madame Marcia n'est inédit et tout élément présent a déjà une vie propre, par delà même son statut d'antiquité. La proposition de l'antiquaire semble dès lors redondante, elle qui offre à ses clients non seulement des meubles « ayant vécu », mais qui plus est des meubles avec lesquels *elle* a vécu⁷⁵. Les schémas de circulation sont relativement complexes et obéissent à des lois absconses qui ne semblent logiques que pour Madame Marcia elle-même. Pourtant, l'intérêt de ces échanges est contenu dans l'idée que la propriétaire du magasin ne fait pas de différence entre le mobilier de son intérieur et celui de son commerce, et, qui plus est, cela induit une grande mobilité entre les éléments mobiliers de son intérieur et ceux contenus au sein du magasin. La profusion et l'accumulation sont de mise au sein de l'arrière-boutique, dont l'état provisoire est minutieusement décrit par Perec, mais dont l'emplissage varie au gré des « occasions propices de ventes ou d'achat [...], des inspirations subites, des lubies, des caprices ou des dégoûts⁷⁶ [...] ».

Cet épisode et cette organisation pourraient être considérés comme une version concentrée de l'organisation générale de l'œuvre de Perec, et des divers éléments agencés de façon chaque fois inédite au sein des chapitres de cette *Vie mode d'emploi*. La polygraphie du cavalier est le schéma mathématique et le modèle logique employé par l'auteur pour imaginer les déplacements d'un lieu à l'autre - cage d'escalier comprise⁷⁷. Ce mode de déplacement est associé à un fourmillement de détails inédits et superflus organisés en listes, passages obligés de la narration et de l'écriture pour l'auteur. Cet ensemble complexe est en quelque sorte modélisé par la présentation du schéma de rotation au sein de la boutique, de l'appartement, de la cave et de l'arrière boutique de Madame Marcia. Il s'agirait là du développement outré de la recommandation faite par les guides de bon ton d'organiser rigoureusement le déplacement des éléments mobiliers (deux des catégories imposées par Perec à son récit sont d'ailleurs « petit meuble » et « bibelot »). Les déplacements successifs se font dans le but d'une

75. Perec précise « qu'elle considère les meubles et les bibelots dont elle fait commerce comme lui appartenant [...] » Georges Perec, *La Vie Mode d'emploi*, Chapitre LXVI, Marcia 4, Paris, Hachette, Le Livre de poche, 1978, p.381

76. Georges Perec, *La Vie Mode d'emploi*, Chapitre XXIV, Marcia 1, *op.cit.* p. 136

77. Voir Georges Perec, *Cahier des Charges de la Vie Mode d'emploi*, Paris, Zulma, 1995

valorisation des objets avant toute chose, puisqu'« une des raisons des incessants déménagements qu'elle fait faire à ses meubles tient précisément à cette volonté de mise en valeur qui lui fait changer ses décors bien plus souvent que si elle était étalagiste dans un grand magasin⁷⁸. » Le but est ici avant tout mercantile, mais on ne pourrait réduire la science des déplacements et mises en relations de Madame Marcia à un simple travail de marketing, cette dernière investissant sa personne autant que sa réputation dans l'assemblage a priori hétéroclite d'objets. Le principe dépasse somme toute les justifications réelles de ces rotations et l'habitude autant que l'attachement à des règles se mêle à l'expérience professionnelle. L'antiquaire « sait y faire » pour valoriser son mobilier, et aucune autre méthode ne se proposerait avec autant d'efficacité.

Algorithme occupationnel

Les calculs de probabilité menant à la rencontre effective de tel ou tel élément peuvent sembler bien éloignés d'une expérience quotidienne de l'intérieur, même bourgeois. Ils correspondent pourtant à une réalité si l'on conçoit ces modalités de présentation comme la gestion d'un fonds patrimonial matériel et symbolique. Les interventions de Lily van Der Stokker au sein du *Van Abbemuseum* n'en sont pas si éloignées. L'artiste, connue pour ses installations juxtaposant éléments de décoration murale et éléments mobiliers couverts de motifs, est intervenue à l'invitation du *Van Abbemuseum* en conviant plusieurs artistes à collaborer avec elle au sein d'un espace qu'elle avait au préalable recouvert d'une tapisserie murale au motif de tartan vert et brun⁷⁹. Les collaborations sont dès lors l'occasion d'une perception inédite de l'élément structurel qu'elle a mis en place par la présence d'un papier peint. Là, elle a invité HW Werther, qui semble avoir pris au pied de la lettre le principe d'investissement cyclique de l'espace en créant l'équivalent d'un algorithme occupationnel.

Les interventions s'étagent et prennent place de façon diverses selon la conception et la sensibilité des artistes invités, mais cette collaboration est particulièrement proche des modalités de distribution et de valorisation des objets et éléments mobiliers de madame Marcia ou des stratégies de développement social⁸⁰. L'arrière plan décoratif du papier peint proposé par Van Der Stokker est analysé et perçu par Werther comme « un

78. *Idem*, p. 382

79. Les *Plugs In* ont été pensés comme une façon de réorganiser les collections du *Van Abbemuseum* du 08/04/2006 au 27/11/2009. Artistes invités ou présentations inédites organisées autour du travail d'un artiste, ils se sont proposés à la manière d'expérimentations visant à repenser les modalités de présentation des collections permanentes d'un centre d'art. Lily van der Stokker fut invitée à réaliser les *Plugs In* #10, #27, #38, #44, #52, en collaboration respectivement avec Andrea Zittel, Esther Tielemans, HW Werther, Rachel Harisson et Jim Isermann.

80. Voir Lily Van Der Stokker et HW Werther, *Plug In* #38, *Van Abbemuseum*, du 19/04/2008 - 31/08/2008

algorithme, un motif infini de lignes parallèles⁸¹ ». Cette situation spécifique est l'occasion pour l'artiste de penser son intervention de façon radicale et rigide. L'idée retenue est une fois encore l'étagement et le placement des objets ou sculpture selon leur seule taille, des plus grandes au centre vers les plus petites ou plus réduites sur les bords externes. Contrainte par des articles aux clauses explicites, la présentation de la totalité des œuvres de la collection semble le fait d'un conservateur zélé qui aurait pris au pied de la lettre l'idée selon laquelle il importe que l'ensemble des pièces de la collection puisse être accessible et rendu visible au public.

L'accumulation et l'organisation démiurgique font place à des considérations matérielles, patrimoniales et de conservation telles que les restrictions deviennent la norme et que leur énumération en vient à la formulation d'un ensemble de règles risibles et trop nombreuses pour être appliquées. La sujétion volontaire et librement déterminée à des règles et des normes complexes est de façon paradoxale constituée en grande partie d'une soumission à une organisation algorithmique imposée, motivée par le grand nombre d'éléments réunis⁸². Les tableaux s'agencent au mur à la façon des accrochages traditionnels des musées des beaux arts présentant de façon canonique les œuvres de renom (accrochage en chandelle ou à touche-touche), et si ce mode de présentation connaît aujourd'hui un relatif succès⁸³, le principe organisationnel choisis par Werther semble, lui, inédit. À la manière des intérieurs du XIX^e siècle, il s'agit là d'une méthode d'organisation de l'espace et l'assiette architecturale (le papier peint, base structurelle de l'algorithme) disparaît au profit de l'accumulat. Une fois de plus la pensée d'une maîtrise générale de la situation, révélatrice d'une démesure dans la manipulation du nombre d'éléments (l'intégralité d'une collection pour H.W. Werther, une source inépuisable et intarissable de meuble pour Madame Marcia...) est un signe déterminant de l'hybris de l'initiateur et de l'applicateur de l'association complexe de divers éléments. Ces arrangements semblent nécessaires à l'instauration d'un ensemble convainquant et l'on sent que la matière avec laquelle travaillent ces deux artistes est telle qu'il leur est difficile de la manipuler sans en passer par une abstraction intellectuelle. Le choix est effectué a priori, et indépendamment des objets eux même, mettant au centre les principes d'organisation plus que d'association ou de dialogue. Leur place n'est déterminée

81. Voir le texte de présentation au sein duquel figurent l'ensemble des statements en ligne, consulté le 5/05/2012 : http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=90&cHash=63a65390b9.

82. Les *statements* 5) g et f sont particulièrement probants ici :

f. *The creative and explosive potential of large numbers close to one another.*

g. *The change of disposition, diffusion of individuality due to the proximity of the other.*

83. À ce propos, voir les considérations de Garance Chabert et d'Aurélien Mole quant aux artistes iconographes "astronomes" faisant voisiner des constellations de références visuelles. Artistes Iconographes, article initialement paru dans *Art21*, disponible en ligne sur : <http://www.mole.servideo.org/textes/iconographes.php>.

que par un arrangement conceptuel et les critères d'harmonie ou de composition en sont absents. Dès lors, les raisons de ces arrangements sont celles de la poursuite d'un programme de travail et sa concrétisation par une radicalité des plus grandes⁸⁴.

La perspective de dévoyer l'espace d'exposition déjà troublé par la présence du papier peint de Van der Stokker est également centrale et renforce la similitude entre aménagement intérieur et organisation spatiale des collections. Werther affirme en effet sa volonté d'assimiler l'espace d'exposition à un « cul-de-sac » domestique « intime⁸⁵ » modifiant les modalités de circulation au sein de l'espace de la galerie et violentant les critères d'autonomie artistique. La liberté prise avec la collection d'un centre d'art contemporain « institutionnel », s'apparente avec les libertés prises par les maîtresses de maison du XIX^e siècle ou Madame Marcia dans l'association parfois heurtée d'éléments disparates. Dans les trois cas de figure, il s'agit de proposer une organisation inédite de divers éléments au seul prétexte qu'il s'agirait là d'une façon pertinente, audacieuse et pénétrante de les mettre en valeur.

Les velléités démiurgiques du maître ou de la maîtresse de maison autour d'un assemblage d'objets hétéroclites le poussent à affirmer un goût et une personnalité de créateur, capable d'assembler ces divers éléments en un éclectisme de bon aloi, annonciateur d'un ordre nouveau du monde. Support de cette satisfaction et preuve matérielle d'un bon agencement, le *what-not* ou l'étagement des possessions s'offre comme l'estrade visible de la capacité du bourgeois à se projeter au-delà de son temps et de sa classe à la façon d'un rébus visuel pourvoyeur d'un discours mélioratif. Cette mise en scène de soi peut être moquée mais donne surtout à lire les mécanismes sociaux de fonctionnement au sein de l'intérieur, mais également des rites d'interaction qui s'y font jour. Porteur d'un discours, cet accumulat peut l'être afin d'affirmer un statut (bourgeois) comme une vue de l'esprit (artiste ou commissaire). Des schémas de répartition complexes, arguant de la difficulté de l'exercice, nécessitent une maîtrise absolue du fonds d'objets possédés autant que de l'espace au sein duquel il sera présenté par la suite. Chaque élément doit dès lors être pensé, et la présence de manuels et de guides emplis de recommandations ne saurait masquer l'aspect vain de la quête, qui tend à faillir du fait d'une trop grande estime de sa capacité à harmoniser les divers éléments. Les travers organisationnels qui se font jour ici semblent difficiles à pallier, quand bien même ils échapperaient au désordre, extrémité à ne jamais atteindre sous peine de laisser paraître une négligence condamnable. Sans atteindre pour autant la syllogoma-

84. Voir *Statement 6*) the materiality (the means of transport of artists' ideas) and quantity (of the collection) can be experienced in as breathtaking a way as possible.

85. *Statement 7.c, idem.*

nie, l'accumulation et l'empilement semblent excessifs la plupart du temps. Le palliatif à cette démesure serait alors la délégation de l'organisation à un tiers, ou l'adoption d'une attitude d'une radicalité plus extrême encore.

Par delà des rapprochements formels qui rendent lisibles les similitudes ou les analogies entre les dispositifs de monstration de soi au XIX^e siècle et les modalités de présentation et représentation des objets par les artistes au cours du dernier quart du XX^e siècle, les raisons de la mise en œuvre de ces dispositifs sont de façon plus surprenantes, assez comparables. Il y est question de démesure, certes, mais toujours du fait de l'orgueil d'une figure qui cherche à se présenter de la façon la plus gratifiante possible. L'émergence de la figure du commissaire auteur d'exposition et de la reconnaissance – méritée, le plus souvent- qui va de pair participent de volontés comparables. Il ne s'agit pas ici de déterminer si cette émergence est bénéfique ou nocive au travail des artistes, mais de percevoir de quelle façon eux-mêmes reprennent ce fait inédit pour en faire un objet de création et un prétexte à la création de pièces qui proposent un discours sur l'art ou les rapports de domination dans leur ensemble. Il est surprenant que le *what-not*, petit meuble léger, rapidement tombé en désuétude et considéré comme « petit-bourgeois » dès le dernier quart du XIX^e siècle permette de considérer avec un regard distancié l'avènement du *display* hors de la vitrine commerciale, du postmodernisme et de l'héritage unique du *ready-made*. La réflexion menée par les artistes quant à la multiplication des langages et « hétérogénéité stylistique et discursive sans norme » ne passe pas ici par le pastiche. Il serait réducteur de concevoir les agencements opérés par Steinbach ou Lily Van der Stokker et H.W. Werther comme des simulacres d'étalages, imitations historicistes de pratiques commerciales ou muséales révolues. Il est possible de différencier montages intellectuels et « assemblages surexcitants » et comprendre ainsi la moindre importance accordée à l'analyse des œuvres d'un point de vue postmoderne⁸⁶. Pourtant œuvres et les expositions ne peuvent être considérées indépendamment de leur contexte d'émergence, tout comme cet outil lumineux qu'est le *what-not* ne peut l'être. Il constitue un excellent vecteur d'analyse mais il convient pourtant d'avoir à l'esprit que l'harmonie la plus grande et l'appariement caractérisent le XIX^e siècle tout autant que l'excès inverse. De fait l'analogie est impossible entre œuvres contemporaines et pratiques sociales et culturelles éloignées. On préconise en effet largement de mettre en place des ensembles bien assortis où les divers éléments formeraient un tout harmonieux, allant dans la formulation de modèles jusqu'à l'excès de zèle⁸⁷.

86. Voir Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, [trad. Florence Nevoltry, 1991], Paris, Beaux Arts de Paris, D'art en questions, 2011, p.57 et sqq.

87. Voir Henry Havard, *l'Art dans la maison*, op. cit.

Ensemble & all-over

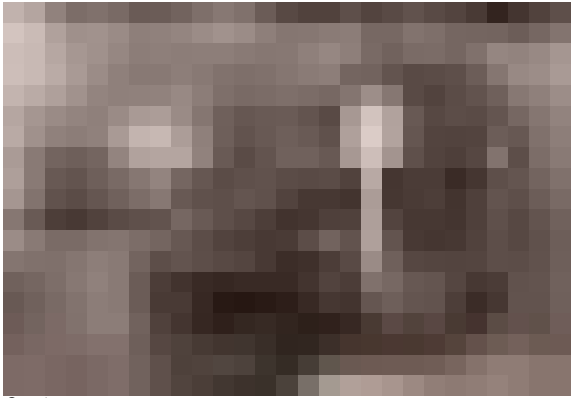


fig.1

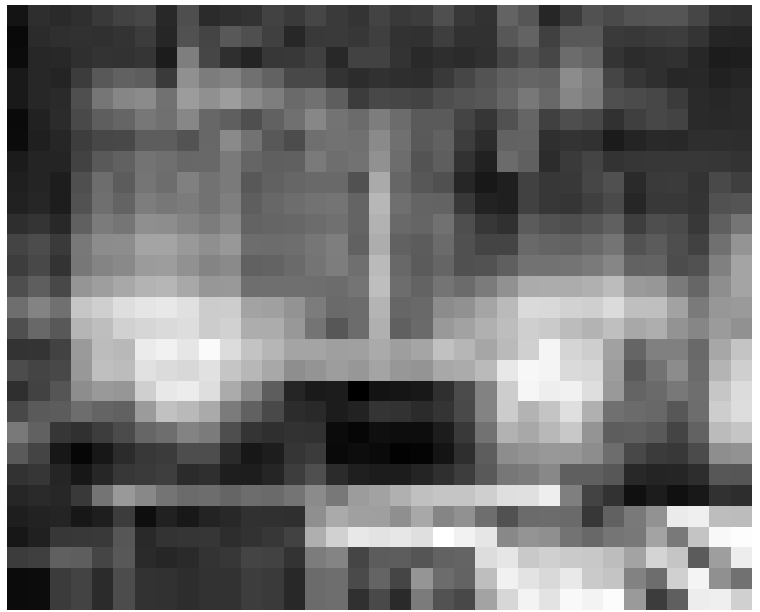


fig.2



fig.3

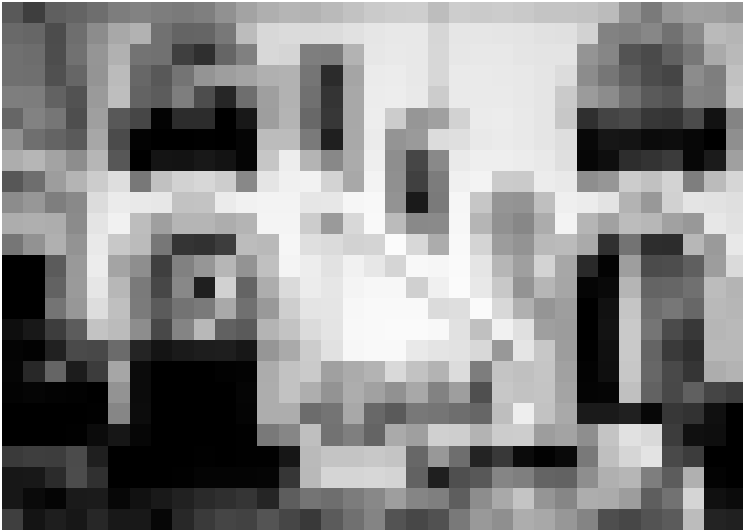


fig.4

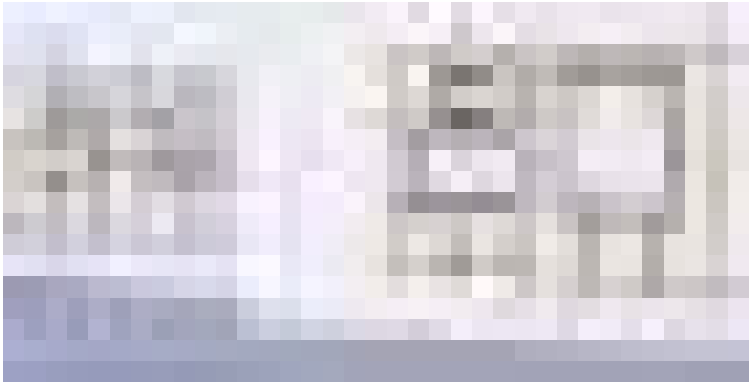


fig.5

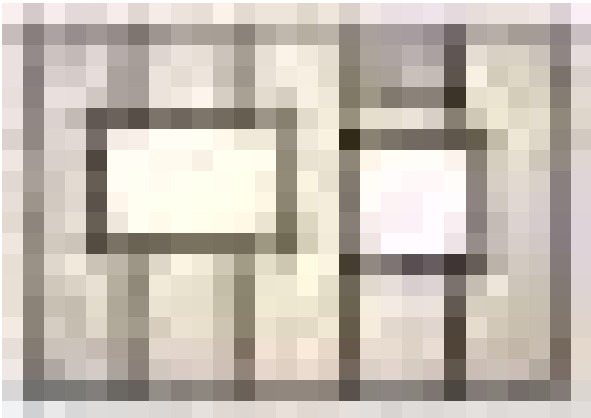


fig.6

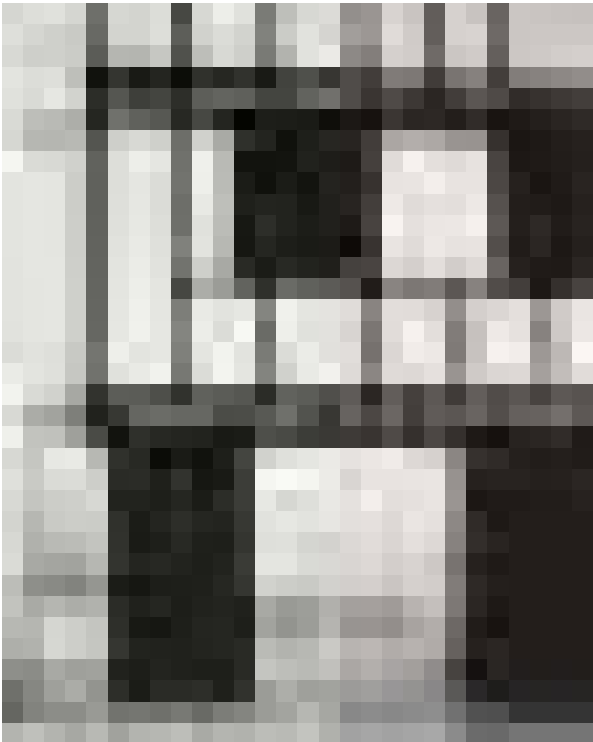


fig.7



fig.8

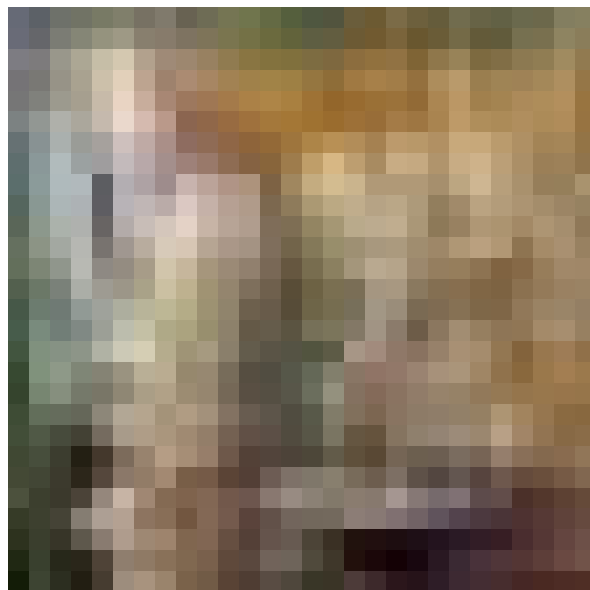


fig.9

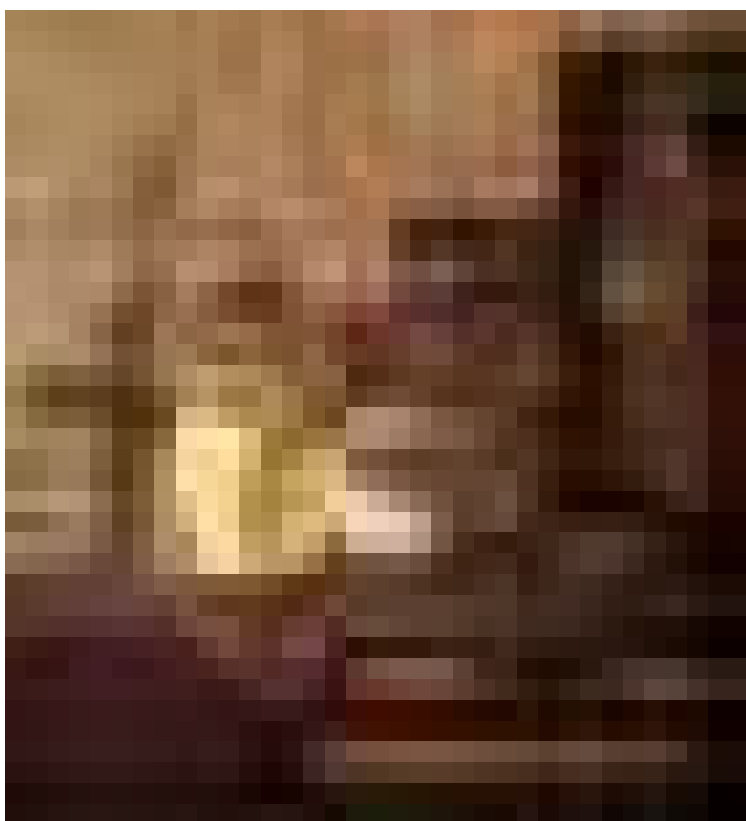


fig.10

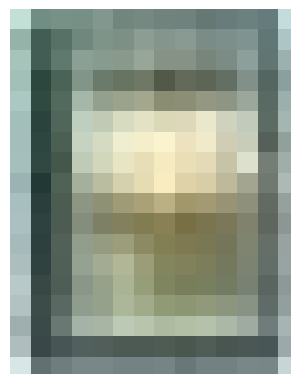


fig.11

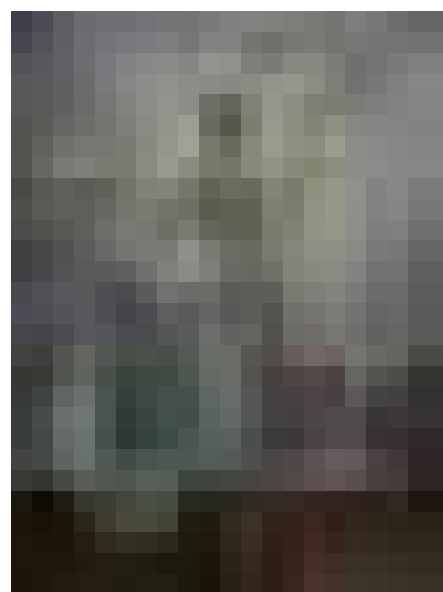


fig.12



fig.13



fig.14

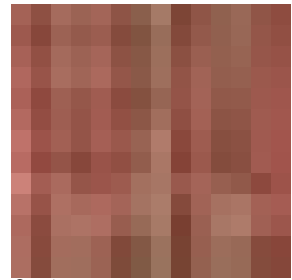


fig.15

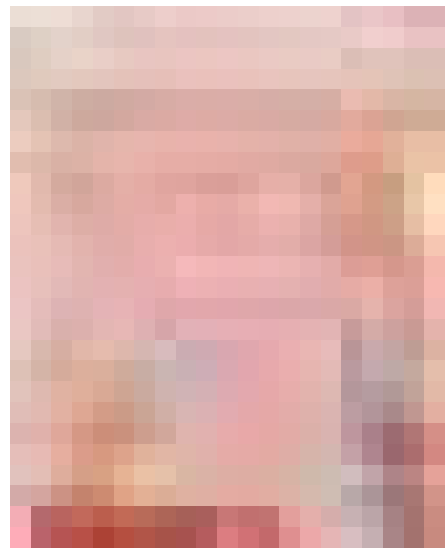


fig.16



fig.17

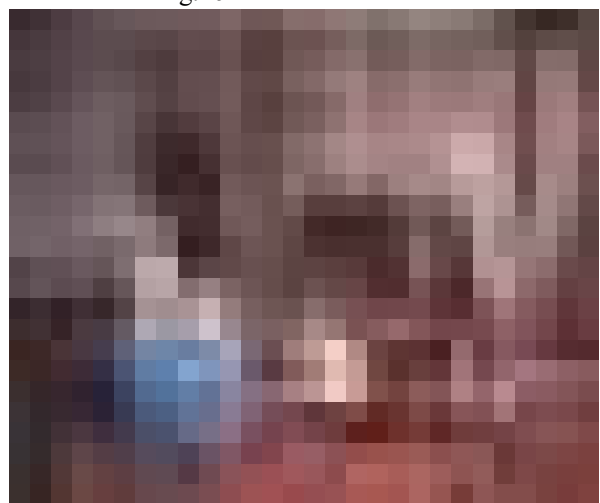


fig.18

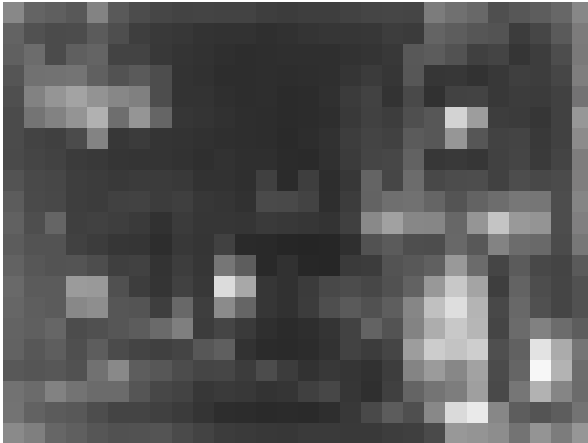


fig.19

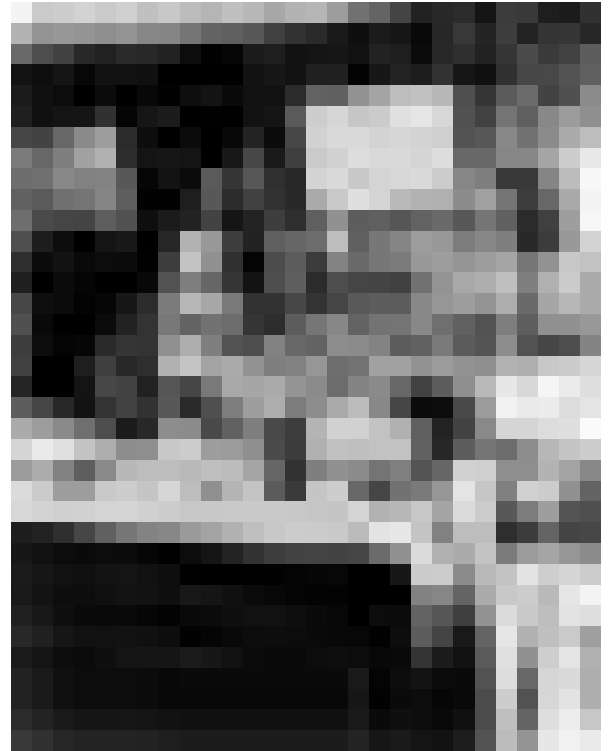


fig.21

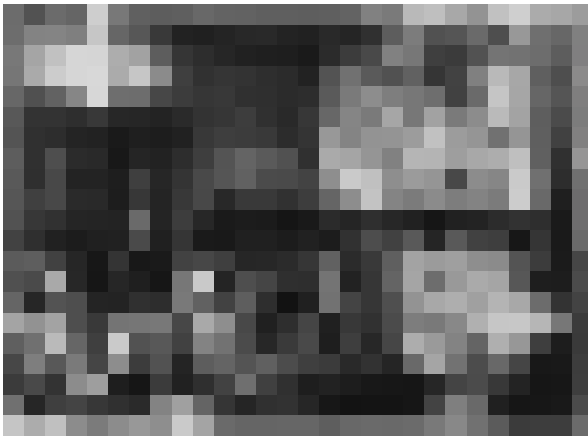


fig.20



fig.22



fig.23



fig.24



fig.25



fig.26



fig.27



fig.29

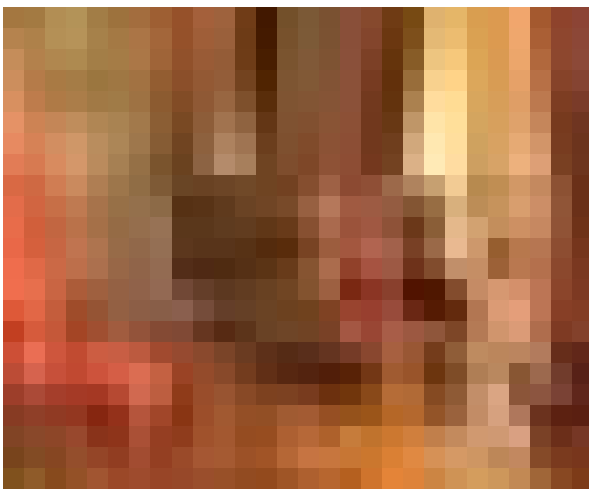


fig.28



fig.30

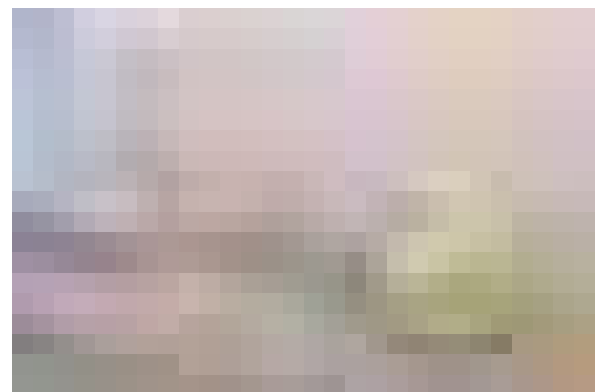


fig.31

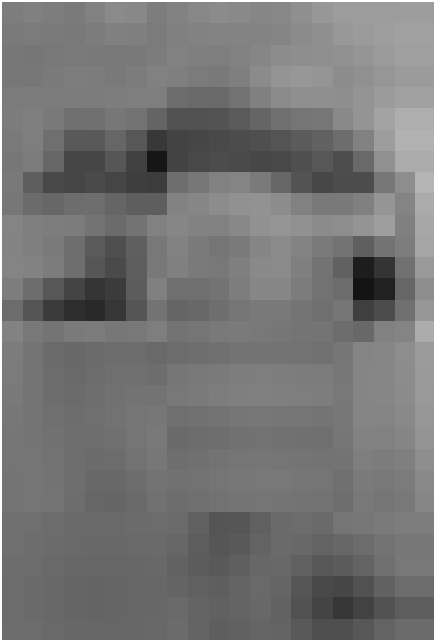


fig.32



fig.34



fig.35



fig.33

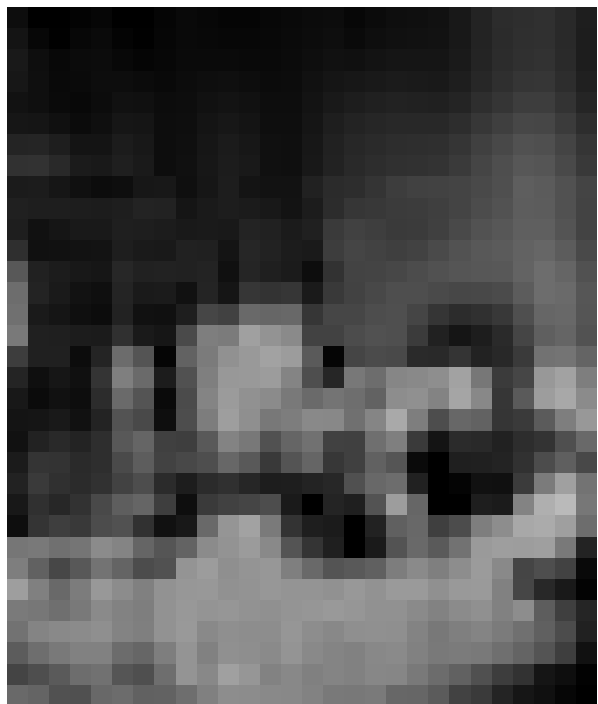


fig.36

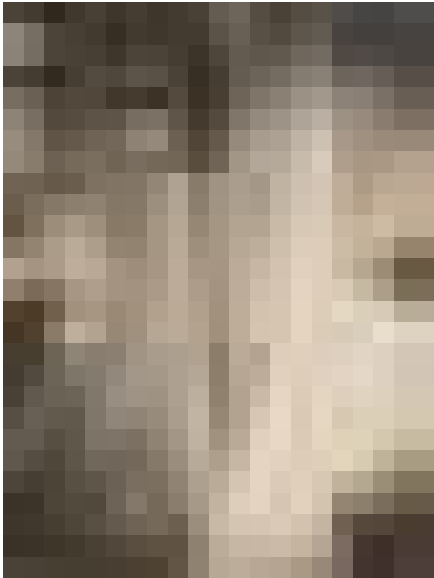


fig.37

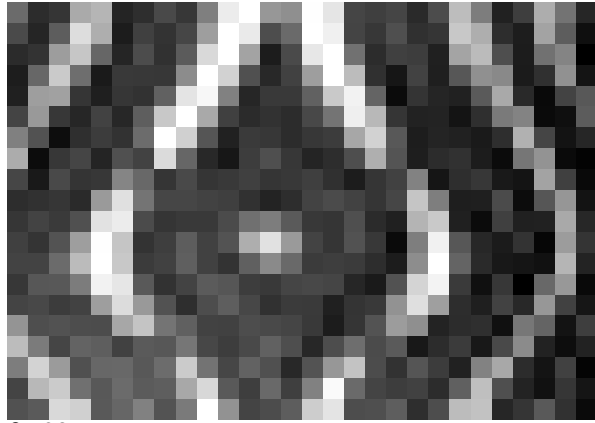


fig.38



fig.39

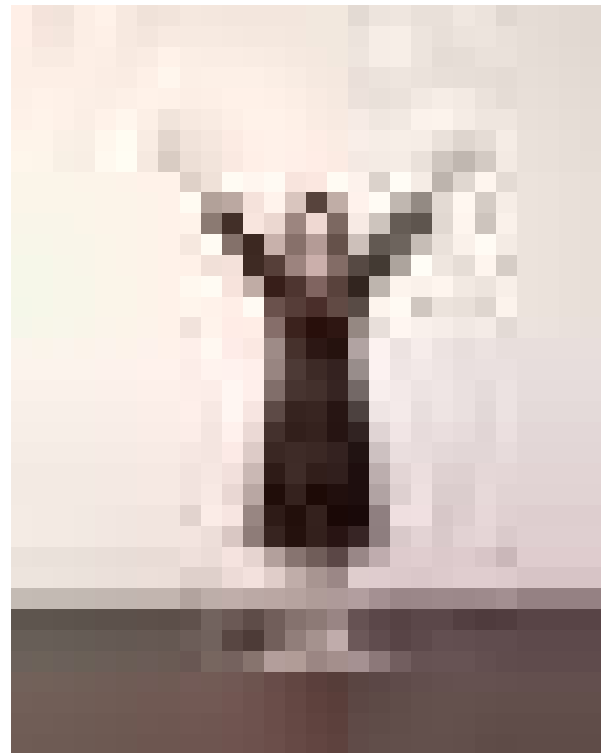


fig.40



fig.41

1. Lewis Hine, *Woman reading near fire*, ex- Hull House Collection, photographie au sels d'argent, 11,4 x 17,1 cm, 1909-1910, Chicago
2. The Peacock Room pendant sa rénovation, Freer Gallery of Art, 1947.
3. James Mc Neill Whistler, The Peacock room, Smithsonian Museum, Freer Gallery of Art, 1870

4. Chauncey Hare, *Intérieurs américain*, 1978
5. Patrick Corillon, *Le mur*, 1991
6. Patrick Corillon, *Le mur*, 1991
7. Paul Strand, *Basque Facade, Arbonne, Pyrenees-Atlantique, France*, 24.1 x 19.2 cm, 1951

8. Carte postale, Gill Saunders, 1930
9. Frederick Childe Hassam, *Tanagra: Les constructeurs, New York*, huile sur toile, 1918
10. Edouard Vuillard, *La Liseuse*, huile sur toile, 1896
11. Couverture de *What Shall We Do With Our Walls?* de Clarence Cook, 24.1 x 18.4 cm, 1881
12. Cecil Beaton, *Model in a dress by Irene in front of a Jackson Pollock painting*, Betty Parsons Gallery, 1951

13. Affiche publicitaire, À La Place Clichy, 80 x 120 cm, 1905
14. Carrington de Zouche & Co, *Treasures of Art, Industry and Manufacture Represented in the American Centennial Exhibition at Philadelphia*, 1876
15. Album de papier-peints Leroy, Musée des Arts Décoratifs, dernier quart du XIXe siècle
16. Edouard Vuillard. *Intérieur rose I*, Lithographie publié dans *Paysages & Intérieurs*. The British Museum, London
17. François-Etienne Villeret, *Antichambre*, gouache, aquarelle et graphite sur papier, 1848
18. Philip Hussey, *Lowry family in an interior with an architectural wallpaper*, 1760

19. Alexander Henderson, *Vivoir*, résidence de M. William, Montréal, vers 1872
20. Notman and sons, *Vivoir*, résidence de M. William, Montréal, vers 1887
21. Eugène Atget, planche 30 - petite chambre d'ouvrière, rue de Belleville, 1910
22. Eugène Atget, planche 26 - intérieur ouvrier, rue Romainville, 1910

23. Coupe de l'établissement C. Balny, Faubourg Saint-Antoine, vers 1865
24. Vues des reconstitutions de pièces, Maison Schmit & Cie, rue de Charonne, vers 1900
25. *The Versailles Suite*, Story & Triggs of London, Useful Artistic Furniture, 1900, Londres, Geffrye Museum
26. Vues des reconstitutions de pièces, Maison Soubrier, 14 rue de Reuilly, vers 1900

27. Plafond capitonné de petit salon ou boudoir, Le Garde-Meuble, ancien et moderne, albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilnard vers 1855-1860
28. William Glackens, *23 Fifth Avenue*, 1910
29. Lily Van der Stokker, *Complicated cheap and socks*, acrylique sur bois, 105 x 90 cm, 2012
30. Lily Van der Stokker, *Pink décoration 2*, 750 x 295 x 255, divers matériaux, 2012
31. Lily Van der Stokker, *Room pink decoration with 4 arm-chairs*, divers matériaux, 685 x 295 x 255 cm, 2012

32. Godin, Familistère de Guise, 1859-1870
33. *Du côté de chez Jacques-Émile Blanche*, vue d'exposition, 2013, Paris, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent
34. *Du côté de chez Jacques-Émile Blanche*, vue d'exposition, 2013, Paris, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent
35. *Du côté de chez Jacques-Émile Blanche*, vue d'exposition, 2013, Paris, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent
36. Intérieur d'appartement au familistère, Guise, fin XIXe siècle

37. Charles Lefébure, *Maria Sèthe habillée de différentes robes de Henry van de Velde, au Bloemenwerf*, 1895
38. Maï-Thu Perret, *Sylvania* (détail de la robe), 2006
39. Henry Van de Velde, *Tea gown*, 1895
40. Maï-Thu Perret, *Sylvania*, acier, fil de fer, papier-mâché, acrylique, gouache, fibres synthétiques (dentelle de Saint-Gall) 220 cm x 135 cm x 60 cm, 2006
41. Maï-Thu Perret, *Sylvania*, acier, fil de fer, papier-mâché, acrylique, gouache, fibres synthétiques (dentelle de Saint-Gall) 220 cm x 135 cm x 60 cm, 2006

La surcharge et le foisonnement dénotent un écart de goût, une bévue pouvant aller jusqu'à la faute impardonnable, quand elle n'est pas décriée de façon générale comme une corruption de la société elle-même. Cette surcharge n'est pourtant pas la cause unique de l'impression nauséuse que peuvent causer les intérieurs de la fin du XIX^e tels qu'ils se présentent à notre imaginaire. Souvent influencée par les commentaires lapidaires d'auteurs aux goûts tranchés, l'impression émétisante des intérieurs peut également être due au contrôle total exercé sur l'agencement de chacun des éléments présents et leur accord par trop artificiel. Pourtant, il existe un hiatus entre les préconisations exemplifiées par l'industrie naissante du meuble et leur application à domicile, moins aisée et moins radicale. L'émergence de l'industrie du papier de tenture – ou papier peint – à partir des années 1850 généralise l'emploi de surfaces imprimées au sein de l'intérieur et ce à un coût raisonnable pour un effet immédiat et des plus saisissants. Combiné à l'achat d'ensembles mobiliers, le papier peint permet un changement rapide et radical de l'aménagement intérieur, les maîtres de maison pouvant dès lors se targuer d'être « dans l'air du temps ».

Cette tendance, adoptée à part égale avec l'éclectisme possède pour effet principal un aplanissement considérable des intérieurs, proposant leurs parois murales comme autant de surfaces impénétrables sur lesquelles projeter ses ambitions sociales. Les motifs complexes et intriqués de ces nouveaux éléments de décoration « couvrante », sont parfois accusés de masquer la vérité des êtres et des situations.

A. Paradigme du tapis et dilemme du papier peint

Recouvrir afin d'unifier ou orner est une technique ancienne et universelle ayant pour bénéfice principal une harmonie visuelle apparente. Le procédé est à l'origine de nombre d'innovations techniques à valeurs doubles. L'action est réalisée afin de limiter le coût général d'un bien (placage, galvanisation, décors en trompe l'œil peints ou stucqués...), ou mise en œuvre afin d'en augmenter la valeur (marqueterie métallique et de bois, mosaïque, sertissage, émaillage). Le XIX^e siècle est à l'origine de nombre d'innovations répondant à la première de ces attentes, démocratisant éléments de décors et ornements liés à l'apparat quotidien et domestique, la seconde restant réservée à une élite fortunée. C'est dans ce contexte d'innovations techniques multiples que se développe la production massive de papier de tenture ou papier peint, lui même issu du

papier dominoté ancien dont l'utilité principale était déjà de recouvrir murs et petits objets. Ce produit du XIX^e siècle trouve également son origine, tout comme les tapis, dans une volonté prosaïque de doubler l'intérieur d'éléments textiles afin d'y maintenir une certaine chaleur et d'en renforcer l'isolation. Dans une analogie avec le terme de *décoration volante* proposée par Henry Havard, la *décoration couvrante* est propice à désigner la tendance au recouvrement fréquente au XIX^e siècle. Ainsi en 1882 est exhumé le vocable de stromatourgie qui désigne l'ouvrage ou la manufacture de tapis. Ce terme à l'étymologie grecque désigne ce que l'on étend que ce soit un lit, une couverture ou un tapis¹; il est également un cousin des stromates, « paquetage de citations, maximes et sentences, [...] *vade mecum* que [...] chaque convive apporte avec lui² ». Cette *décoration stromatique* (couvrante, bigarrée et chargée de sens) a la capacité double de recouvrir et d'unifier, de présenter à la vue un ensemble d'éléments chatoyants formant un tout harmonieux. Ces acceptions parentes permettent de saisir de quelle façon l'accumulat et la planéité peuvent se rejoindre au sein de l'intérieur du XIX^e siècle par les figures du papier peint ou du tapis.

Dans un retour à l'ornement ou à la surcharge visuelle, de multiples pratiques curatoriales ou artistiques récentes investissent l'espace d'exposition par la création et l'utilisation de papiers peints³. On peut s'interroger quant à la réelle capacité d'uniformisation de ces pratiques qui prennent place au sein du *white cube*, espace d'ores et déjà organisé selon des principes de neutralité. La maîtrise de l'espace et de sa signification est un des enjeux de cet usage récurrent. Répondant un temps à une volonté subversive de mettre à mal la neutralité du *white cube*, cette action ne peut aujourd'hui plus être considérée de la sorte. On rejoint avec cet acte la volonté domestique de spécialisation spatiale et de prise directe sur l'environnement. En effet, ces interventions créent de façon radicale un espace stromatique clairement délimité au sein de l'espace aux frontières mouvantes qu'est le *white cube*. Espace élargi de l'art, la surface investie par la papier peint s'inscrit dans une tradition déjà ancienne héritière des premières réflexions de la fin du XIX^e siècle portant sur « l'interrelation entre l'œuvre d'art et son cadre,

1. Stromatourgie est issu de Στρόμα et ἐργεῖα : voir Στρόμα, Bailly, Dictionnaire Grec Français, p.810 à ce propos voir Alfred Darcel et Jules Guiffrey (eds.), *La stromatourgie de Pierre Dupont : documents relatifs à la fabrication des tapis de Turquie en France au XVII^e siècle*, Paris, Charavay frères, 1882, voir I) Paterre, Définition du mot Stromatourgie, p.9. L'ouvrage est indiqué par Joseph Masheck dans *Le Paradigme du tapis, Prolégomènes critiques à une théorie de la planéité*, Genève, Mamco, 2011, p.46.

2. Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, *op.cit.* p. 21.

3. La pratique est très largement répandue, pour un retour historique voir (entre autres) Gill Saunders, *Walls are talking. Wallpaper, art and culture*, catalogue d'exposition, Manchester, The Withworth Art Gallery, Chicago, KWS Publishers, 2010, pour une perspective contemporaine, voir *On the Wall, Contemporary Wallpaper*, Philadelphie, Fabric ans Workshop Museum, Providence, Museum of Modern Art, 2003 ; *Face au Mur, papiers peints contemporains*, Catalogue d'exposition, Pully, Musée de Pully, Lausanne, MUDAC, 2011, Pour une histoire du papier peint au XIX^e siècle, voir Véronique de la Hougue à paraître, *Le Papier Peint au XIX^e siècle*.

comme composante à l'intérieur d'un environnement manipulable et interactif » comme la *Peacock Room* de Whistler et de la formulation du concept d'environnement durant les années soixante comme *Roxy's* d'Edward Kienholz⁴. Le cadre ou décor ainsi mis en place permet la création d'une « peinture enveloppante », dans un dépassement de l'approche renaissante « de la peinture de chevalet en tant qu'ouverture d'une fenêtre sur une boîte à l'espace fini et illusionniste⁵. Ce paradigme inédit sera conceptualisé par Joseph Masheck afin de s'extraire des hégémoniques vues greenbergiennes quant à la planéité de la peinture. Le paradigme du tapis permet une approche conjointe de la planéité picturale et décorative et constitue un ensemble de réflexions déterminant dans la pensée des pratiques contemporaines, picturales autant que sculpturales ou installatives. Ancré depuis longtemps dans les travaux portant sur les papiers peints et textiles, ce texte-outil constitue une « magistrale étude⁶ » aux sources mixtes. Les réflexions et écrits d'artistes y sont mis en relation avec ceux des réformateurs ou des théoriciens du *design* et de l'architecture autorisant une vue élargie quant aux sources de la planéité mais également quant à celles de l'interrelation avec l'environnement immédiat des œuvres. Si la conceptualisation est inédite, les faits sont inspirés directement par les modes de vie de la fin du XIX^e siècle, rompus à l'association *de facto* entre arrière-plan ornementé et œuvres encadrées. Les murailles comme les sols étaient nécessairement ornées – avec plus ou moins de goût – et les peintures ou reproductions n'étaient envisagées qu'en tant qu'elles faisaient partie d'un ensemble décoratif plus vaste. La périodicité du plébiscite du *carpet paradigm* ne peut être pensée en dépit de celle du *wallpaper dilemma*⁷, croisade à l'encontre des papiers de tenture coupables de pervertir par leur sensualité les âmes les plus faibles (femmes, classes populaires et laborieuses, enfants). Les dangers du papier peint sont de nature diverses et le rejet à son encontre, par delà une critique plus générale de l'ornement, va de pair avec l'industrialisation de ses procédés de fabrication. Le passage d'une impression à la planche de bois à celle

4. Voir Joseph Masheck dans *Le Paradigme du tapis*, *op.cit.*, p.34 et Allan Kaprow, « L'Héritage de Jackson Pollock » [1958], *L'Art et la vie confondus*, *op.cit.* en particulier p.36. James Abott McNeill Whistler, *Harmony in Blue and Gold : The Peacock Room*, 1876-1877, Freer Gallery of Art, Smithsonian, Washington, D.C., Edward Kienholz, *Roxy's*, 1960-1961, Collection Reinhold Onnach, Berlin.

5. Joseph Masheck dans *Le Paradigme du tapis*, *Prolégomènes critiques à une théorie de la planéité*, Genève, Mamco, 2011, Note 37 p.31.

6. Jacques Soulillou, « Présence Panchouette » 1978, texte reproduit dans le catalogue *Présence Panchouette, oeuvres choisies*, Centre d'Art contemporain Midi Pyrénées, Calais, Musée des Beaux Arts de Calais, Tome 1, 1986, p.13.

7. Jan Jennings, « Controlling Passion: The Turn-of-the-Century Wallpaper Dilemma », *Winterthur Portfolio*, Vol. 31, No. 4, Gendered Spaces and Aesthetics (Winter, 1996), Chicago, The University of Chicago Press, pp. 243-264, voir également, Gill Saunders, *Wallpapers in Interior Decoration*, en particulier le chapitre « Design Reform », pp. 99 et sqq, New York, Watson-Guption Publications, 2002 et Johanna Banham, « The English Response » dans Lesley Hoskins (ed.), *The Pappered Wall*, Londres, Thames & Hudson, 2005, en particulier pp.138 et sqq.

réalisée à partir de rouleaux de métal gravés permet une véritable démocratisation de l'accès au papier peint. Cette démocratisation est répréhensible en ce qu'elle s'accompagne d'une baisse de qualité quant aux dessins et ornements, notamment en ce qui concerne les productions bon marchés. Les réformateurs cherchent alors à modifier les pratiques en même temps que les dessins, en Angleterre et aux États-Unis principalement. Les arguments moraux en sa défaveur sont issus du fait que l'influence de la décoration d'intérieur sur les moralités est considérée comme fondamentale. Une fois encore, le jugement moral est au centre des condamnations et c'est l'inconvenance des motifs qui est mise en cause du fait d'un hypothétique manque de retenue de la part du mur qui en est revêtu. Ainsi « les murs trop décorés sont ceux qui « réclament l'attention [...tandis que] les murs modestes sont calmes et neutres⁸. » La personnification du mur dit bien le regard porté sur les velléités de leurs propriétaires ; il convient de rester dans la norme imposée par les conventions sociales afin d'éviter le mauvais goût, le vulgaire ou le criard. On estime qu'il faut élever l'âme en éduquant le goût artistique, et ce autant chez les travailleuses de la classe ouvrière que chez les employées de classe moyenne.

Hull House

Aux États-Unis, au sein des centres réformistes à visées sociales, l'accueil des populations immigrées environnantes s'assortissait parfois d'un programme culturel riche, destiné à stimuler ces populations en situation de grande précarité récemment arrivées sur le sol américain. Outre une crèche, des conférences, des soirées culturelles (concerts, pièces de théâtre) et des cours d'histoire de l'art, d'économie domestique ou de littérature, la *Hull House* à Chicago a rapidement mis en place un système d'artothèque au sein de laquelle les riverains pouvaient emprunter gratuitement des reproductions de chefs-d'œuvre européens classiques, destinées à remplacer avantageusement les couronnes mortuaires en cire, les fleurs en papier, les foulards imprimés et la décoration bon marché des papiers peints colorés habituellement placés sur les murs. Par delà la philanthropie, le sens moral imposait de supprimer ces ornements vulgaires des intérieurs populaires, afin de soustraire les populations à l'addiction des motifs créés par les industriels vénaux, le programme général étant centré autour de l'exaltation de l'art au bénéfice des masses. Sur l'initiative d'Ellen Gates Starr, en charge de la programmation artistique du lieu, chacun pouvait orner son intérieur d'une reproduction de qualité ou d'une photographie artistique pour une période de deux semaines. En 1896, la Hull House disposait déjà d'une centaine de reproductions au sein de sa bibliothèque

8. Jan Jennings, « Controlling Passion: The Turn-of-the-Century Wallpaper Dilemma », *Winterthur Portfolio*, Vol. 31, No. 4, Gendered Spaces and Aesthetics (Winter, 1996), Chicago, The University of Chicago Press, pp. 243-264 p.253.

artistique de prêt à peine âgée de cinq ans. L'idée était d'améliorer les conditions de vie des ouvriers et des migrants. On préférait en effet tout à l'environnement insalubre et triste des locations couvertes de mauvais papier peint, et l'image de la beauté avait pour fonction de sauver la moralité des plus fragiles⁹. Le choix des œuvres était initialement assez conventionnel et la stimulation éducative n'était pas tout à fait exempte de paternalisme. Socialiste convaincue, Ellen Gates Starr abandonnera peu à peu le programme pour se consacrer toute entière à la militance mais son engagement initial dit beaucoup des convictions qui furent celles des universitaires, intellectuels et réformistes de l'époque. La révolution sociale passait autant par l'environnement direct des masses que par l'éducation. La difficulté à envisager la relation entre œuvres d'art, arrière-plan décoratif recouvert de papier peint et révolution est désamorcée avec humour par Patrick Corillon au sein de son œuvre *Le Mur*, 1991.

Le Mur

Patrick Corillon propose une fiction mettant en scène la difficulté d'intégration d'œuvres trop « politiques » au sein de musées dont les directives d'acquisition sont rigides. L'œuvre est composée de deux parties, un texte fictionnel dépeignant une situation absurde mais vraisemblable suite au décès d'un peintre ukrainien dissident, Théodore Brötski, et une modélisation de six pans de mur censés être extraits du domicile du peintre pré-cité. La subtilité réside dans le fait que c'est un proche du peintre, le romancier Oskar Serti, qui sert de médiateur entre l'œuvre du défunt et l'institution muséale soviétique durant l'année 1954. La proposition de Serti est radicale : si les toiles sont trop subversives, il suffit d'intégrer aux collections du musée leur environnement direct, à savoir le papier peint blanc qui les entourait. Cette proposition fait suite à l'enthousiasme circonstancié du conservateur du musée des Arts Décoratifs et des Traditions Populaires, seul fonctionnaire à même de prétexter un intérêt pour un quelque autre élément que les peintures, à savoir les papiers peints.

La fiction narrée par Corillon se déroule en plein essor de la peinture moderniste, de celui du *white cube* et mais également au cœur de la guerre froide. Le propos inscrit bien la hiérarchie des genres qui existait alors et l'aspect potentiellement consensuel – ou considéré comme tel – des œuvres présentées au sein des musées des arts décoratifs et des musées des arts et traditions populaires, qui plus est en territoire soviétique.

9. Mary Ann Stankiewicz, « Art at Hull-House, 1889-1901 : Jane Addams and Ellen Gates Starr », *Women Art Journal*, vol.10, n°1 (printemps-été 1989), pp.35-39. La fondation tout comme l'artothèque existent encore aujourd'hui. Les visées en sont différentes et le propos est de soutenir une sélection de douze jeunes artistes par an. Voir également Dolores Hayden, *The Grand Domestic Revolution, A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities* MIT, 2000 [1981] en particulier pp.165 et sqq.

La scène se déroule dans un contexte propre à l'après-guerre, où les Musées des Arts et Traditions Populaires naissants, prennent forme peu à peu, en jonglant avec de délicates questions d'identités nationales et régionales, dans un contexte politique particulièrement lourd. Corillon ne dit pas de quelle façon les œuvres de Théodore Brötski ont pu être considérées comme subversive, ni si elles pêchaient par un défaut d'adaptation aux sensibilités politiques d'alors, mais on devine que ses peintures ont alors du être considérées comme bourgeoises et hors des lignes du parti¹⁰.

Au-delà, Corillon joue avec la frustration du voyeurisme insatisfait en ne présentant qu'un ensemble de panneaux blanc, loin des *period rooms* ou des ateliers d'artistes reconstitués où palettes et chevalets sont présentés avec ostentation. Il rend visible à la fois une posture de conservation muséale et l'apparente neutralité du mur couvert de papier peint. Dans un jeu malicieux, l'ordre même des découpes proposées par l'artiste sur ce qui est censé être la présentation des lés de papier peint évoque une muséographie dépassée, telle qu'elle était pratiquée jusque dans les années quatre-vingt¹¹.

La surface seule et son évocation importent finalement, comme le prouve le fait de respecter la mémoire des œuvres plus que celle de l'homme puisque le romancier reste vigilant et veille au respect « de la mémoire des œuvres de son ami à travers leur empreinte laissée sur les murs¹². » L'homme et son discours sont tout à fait effacés par la présence du papier peint, quand bien même il serait médiocre et de peu d'intérêt. Le mérite principal de celui-ci est sa neutralité relative, dont les caractéristiques stromatiques sont étonnamment efficaces. Rien ne demeure de l'œuvre du peintre si ce ne sont les emplacements qui cachent à la vue, dans un rapport inversé, le papier peint. « Les peintures accrochées ont d'abord nié le blanc du mur, puis une fois enlevées l'ont restitué.¹³ » À l'emplacement préalable des toiles frondeuses, des manques précis émaillent les six pans de murs reconstitués. Tout effet ornemental est neutralisé par le caractère uni de l'ensemble des surfaces déposées, légèrement troublées toutefois par le jaunissement faisant suite à leur exposition à la lumière au sein de l'atelier. Le logement-atelier de l'artiste est censé avoir été intégralement recouvert de papier peint blanc sur lequel l'artiste aurait accroché ses toiles, à la façon d'un discours ironique sur la planéité de la peinture moderniste. Peintures et papier couvrant conversaient du vivant de l'artiste, qui « faisait avec » l'arrière plan et ne pouvait considérer son travail

10. Patrick Corillon souligne également qu'il a ainsi rendu hommage au « blanc poétique de Mallarmé » au sein du *Mur*. Entretien avec l'artiste, août 2014.

11. On présentait effectivement les papiers peints de cette façon, marouflés et encadrés à la manière de tableaux jusque dans les années quatre-vingt au sein des musées des arts décoratifs.

12. Patrick Corillon, « Le Mur », *Patrick Corillon*, Catalogue d'exposition, Munich, Kunstraum, 1993, p.16.

13. Patrick Corillon, entretien avec l'artiste août 2014.

sans prendre en considération les murs qui, tout en étant blancs « réclamaient l'attention » au détriment des œuvres. La métonymie est au centre de ce discours sur la création artistique, on voudrait ici qu'un mur représente non seulement un intérieur et la personnalité de son habitant mais, qui plus est, l'œuvre entier d'un peintre subversif. Pourtant, l'artiste évoque la manière dont le papier peint peut prendre le dessus sur les productions artistiques au sein d'un contexte autoritaire. L'individualité et les caractéristiques propres à l'art de Brötski sont oubliées devant la blancheur fascinante des lés de papier peint blanc. L'absence de profondeur est tangible alors que les éléments présentés ne disent rien ni de l'œuvre ni de l'homme ; tout y est fondu en un ensemble plat constitué des images et traces des œuvres passées. La situation dans son ensemble donne à voir une réalité transformée en image, icône d'une personnalité. L'intérieur n'est qu'un prétexte et il est manifeste que rien n'y est lisible de la vie passée de l'homme qui y a vécu si ce ne sont les souvenirs potentiels évoqués par Oskar Serti.

B. Ensembles Mobiliers

Par delà l'omniprésence de l'ornement ou l'apposition d'un motif en *all-over*, marquant tant il est présent, le XIX^e siècle voit la naissance des *ensembles mobiliers*. Ces ensembles produisent eux aussi une étrange impression d'écrasement et de planéité. En effet, le développement sans précédent de l'industrie mobilière donne accès à un large choix de meubles de styles, copies à bas prix de pièces de mobilier issues des styles passés. La nouveauté réside dans l'achat en une seule fois de l'ensemble du mobilier, au contraire des pratiques tant aristocratiques que rurales de l'héritage et de la transmission de biens. La nouvelle classe bourgeoise possède suffisamment de moyens pour investir dans un mobilier au goût du jour, et si dans les faits le mobilier reste relativement éclectique dans la plupart des pièces, faute de moyens réellement suffisants, la mode des ensembles mobiliers se développe dans l'imaginaire et devient objet de convoitise autant que de moquerie pour garnir les pièces de réception¹⁴. Le Faubourg Saint-Antoine présente des *Period Rooms* autant que des reproductions de mobilier afin de donner envie aux jeunes couples d'investir « dans le neuf ».

Là, la démesure est unanimement condamnée, voire moquée, et le bourgeois nouveau riche cédant aux caprices de la mode se trouve malheureux au sein d'un intérieur où manque le confort. C'est ainsi le cas lorsque l'acte d'achat des meubles du salon d'un ami est décrit par Des Esseintes dans *À Rebours*, au moment où le personnage

14. À ce propos Voir Charlotte Gere, *L'époque et son style, la décoration intérieure au XIX^e siècle*, *op.cit.* et Stefan Muthesius, *The Poetic Home*, *op.cit.* et *Living in style*, Fine Furniture in Victorian Québec, catalogue d'exposition, *op.cit.*

se réjouit cyniquement du caractère inéluctable de la séparation de cet ami d'avec sa jeune épouse ; séparation pressentie immédiatement après qu'il fut informé que le couple résiderait dans « l'un de ces modernes appartements tournés en rotonde¹⁵ ». Les dépenses irréfléchies du jeune couple pour meubler ce salon aux formes atypiques le mène à sa perte. Contraints de déménager, ils ne pourront jamais adapter leur mobilier à leur nouvelle demeure. La logique implacable commentée avec délices par Des Esseintes correspond à une réalité de l'époque : le budget alloué à l'aménagement de cette pièce dépassait de loin celui dont on disposait globalement pour meubler le reste du logis¹⁶.

Le séjour, cette pièce où l'on est censé demeurer, leur devient insupportable. Les éléments de mobilier sont gênants, ils agacent et irritent leurs usagers, qui les fuient et fuient par la même occasion le domicile conjugal. N'ayant pas réussi à trouver leur place au sein de ce salon, le couple se sent étranger à son intérieur ce qui annonce la séparation des corps. Les métaphores de ce type sont légion et les fins proposées ont souvent valeur d'apologue. La famille désire s'élever, l'un des personnages oppose une résistance farouche et demeure le symbole d'un conservatisme rétrograde. Une fois les nouveaux meubles achetés, la famille se réjouit dans un premier temps, puis se rend compte qu'elle est incapable de vivre au sein de ces ensembles trop bien assortis au sein desquels l'humain ne peut trouver sa place. Rien ne dépasse et tout est en accord, contrairement à ce qui se jouait dans les intérieurs meublés au fil du temps ou au gré des héritages. Il s'agit avant tout de la dénonciation de deux pôles complémentaires : le positivisme affirmé par la volonté de vivre avec son temps et son époque, couplé aux modes renouvelées et au consumérisme naissant, qui proposent un mode d'aménagement total à ceux qui ont désormais les moyens d'afficher leur aisance matérielle. La morale est inéluctable, la sagesse demeure du côté de la modération et du conservatisme, le retour au mobilier ancien est souvent de mise.

Le fond de l'apologue est connu et déjà Diderot parlait des regrets qu'il éprouvait pour sa « vieille robe de chambre », alors que son amie Marie-Thérèse Geoffrin, salonneuse

15. Joris Karl Huysmans, *À Rebours*, chap. 6, Paris, Folio, Gallimard, 1977 p. 166 et sq. « En effet, d'Aigurande acheta des meubles façonnés en rond, des consoles évidées par derrière, faisant le cercle, des supports de rideaux en forme d'arc, des tapis taillés en croissants tout un mobilier fabriqué sur commande. Il dépensa le double des autres, puis, quand sa femme, à court d'argent pour ses toilettes, se lassa d'habiter cette rotonde et s'en fut occuper un appartement carré, moins cher, aucun meuble ne put ni cadrer ni tenir. Peu à peu, cet encombrant mobilier devint une source d'interminables ennuis; [...] ils s'indignèrent, se reprochant mutuellement de ne pouvoir demeurer dans ce salon où les canapés et les consoles ne touchaient pas aux murs et branlaient aussitôt qu'on les frôlait, malgré leurs cales. [...] Tout devint sujet à aigreurs et à querelles, tout depuis les tiroirs qui avaient joué dans les meubles mal d'aplomb jusqu'aux larcins de la bonne qui profitait de l'inattention des disputes pour piller la caisse; bref, la vie leur fut insupportable[...] ».

16. Micheline Huard, "The Drawing-room", *Living in Style, Fine furniture in Victorian Quebec*, op.cit., p.99.

célèbre, l'avait affublé, en remerciement, d'un ensemble mobilier certes élégant, mais qui ne possédait pas le charme et la patine des vieux meubles aimés du philosophe. La pompe voulait que l'homme ait un mobilier en adéquation avec sa condition et sa sagesse et il semblait indigne à la dame de bonne condition que son ami ait pu évoluer au sein d'un intérieur modestement meublé. L'homme est dépossédé de ses biens, jusqu'à sa robe de chambre élimée, qui ne cadre plus avec le reste des éléments mobiliers. Le changement est complet, brutal et total, et si la distinction est de mise, on y perd le confort et le familier, fait unanimement dénoncé au XIX^e siècle, ère de la production massive de mobilier au sein de ce qui commence à être de véritables usines d'ébénisteries.

Tapis de Bruxelles

La bonne moralité atteint son paroxysme dans l'exemple proposé par Harriet Beecher Stowe, *Les Ravages d'un tapis*, où l'achat –inconsidéré– d'un simple tapis par une maîtresse de maison engendre de véritables « ravages »¹⁷. L'harmonie qui régnait au sein du foyer avant l'acquisition de cet élément central était due à l'esprit simple et convenable des habitants et non aux conseils avisés d'un décorateur extérieur ou d'un manuel déniché par une maîtresse de maison zélée. La simplicité des Crowfield pouvait s'y lire et prouvait leur grande moralité. Pourtant, « Le tort de [leur nouveau] tapis était d'être d'un style tout différent des autres objets de la chambre, et de donner à tout un air usé¹⁸. » Il faut alors modifier la décoration dans son ensemble et se séparer des éléments simples qui faisaient l'harmonie de l'ensemble. Le second chapitre de l'ouvrage présente une famille malheureuse car tout, dans ce nouveau salon, est trop beau, trop bien assorti et empêche les relations sincères, franches et chaleureuses avec les invités extérieurs. Ce salon autrefois continuellement occupé sera peu à peu abandonné au profit du bureau paternel, qui a peu à peu accueilli le mobilier ancien, les plantes, les oiseaux et les amis de la famille. La substitution est progressive mais fait naître par effet d'inversion l'image d'un salon inviolé, inhabité et conforme à l'icône unifiée de ce que la bienséance exige d'une famille bourgeoise.

Le parallèle avec la parabole narrée par Des Esseintes au sein d'*À Rebours* est saisissante puisqu'au sein du récit, le bonheur d'un ménage passe par l'achat initial de ses

17. La pièce de 1864, dont le titre original est *Ravages of a Carpet*, a été traduite en français par *À propos d'un tapis, ou la science du foyer domestique* [1870]. On peut facilement établir le lien avec la réflexion célèbre d'Edgar Allan Poe au sein de sa *Philosophie de l'ameublement* « le tapis est l'âme de l'appartement, de lui sont déduites non seulement les teintes mais également les formes de tous les objets. » Edgar Poe, « The Philosophy of Furniture », *œuvres complètes*, J.A. Harrisson (ed.), New York, 1902, vol.14, pp. 101-109.

18. Harriet Beecher Stowe, *À propos d'un tapis, ou la science du foyer domestique* [1870] p. 27.

meubles. On voit de façon paradoxale que, contre les préconisations modernes d'achat groupé de meubles assortis, ce sont précisément ces meubles achetés en lot mal choisis et vite démodés qui créent des situations fâcheuses au sein du foyer nouvellement construit. Ils sont malcommodes et heurtent la sensibilité tant il faut les entretenir continuellement.

Les situations décrites au sein d'*À Rebours* et des *Ravages d'un tapis* sont comparables aux intérieurs photographiés vides de présence humaine, ils sont inhabités et rendent compte d'une organisation idéalisée, loin de correspondre aux usages ou à la construction d'un intérieur (en tant que processus accumulatif diachronique). Ils semblent plats dans le sens où ils paraissent émerger dans leur totalité de façon soudaine, artificielle et, conséquemment, maladroite. Les clichés d'intérieur de la firme Notman & Son, du dernier quart du XIX^e siècle collection du Musée McCord à Montréal possèdent ces caractéristiques et donnent l'impression de se trouver face à des appartements témoins, aménagés tout spécialement par des promoteurs immobiliers. La vue unique proposée pour chaque intérieur transforme chaque entité en image plus qu'en espace ouvert à la pensée et ces clichés s'apparentent aux croquis publicitaires réalisés par les firmes d'ameublement. L'origine de ces clichés est d'ailleurs à placer du côté d'une activité commerciale comparable, réclame et modèles tout à la fois pour les tapissiers ou les peintres. En effet, il s'agirait de photographies attestant des réalisations de tapissiers au sein de la bourgeoisie montréalaise au tournant du XX^e siècle. Hors d'une visée documentaire, il s'agit d'attester d'un décor dès sa mise en place et avant que son organisation ne puisse être fanée par l'usage. Au sein de ces intérieurs localisés près du très chic Mont Royal on perçoit un agencement maîtrisé jusqu'aux têtes posées savamment sur les fauteuils et sofas. Dès lors, cet ensemble donne à voir que le style serait fonction de la classe et « l'album devient une leçon de chose sur les inégalités sociales¹⁹ » sans toutefois parvenir à une structuration comparable à celle mise en œuvre au sein de l'album de photographies d'intérieurs parisiens réalisé par Eugène Atget en 1910.

Intérieurs parisiens

La mise en scène de soi à travers l'organisation de l'intérieur transparait dans la série photographique réalisée d'après des intérieurs parisiens archétypaux, dont on sait qu'ils ont été, pour certains, des créations et arrangements d'Eugène Atget lui-même. Afin de répondre aux demandes de sa clientèle, le photographe a ainsi mis en scène et

19. Voir Molly Nesbit, « Intérieurs parisiens, Une lecture différente », Eugène Atget, *Intérieurs parisiens*, cat. cit., p. 14.

réaménagé un panel d'intérieurs dont il a rendu compte avec une opulence de détails. Les objets y ont subi le sort des éléments d'une composition destinés à renforcer le choc produit par les choix esthétiques de celui-ci. Les intérieurs types sont organisés de façon à frapper l'imagination des artistes, afin qu'ils puissent leur être utile, à la façon d'une typologie. Nous sont présentés l'ensemble mobilier de l'ouvrier, de la modiste, de la petite rentière, avec une foultitude de détails que l'on peut décomposer et dont on peut tirer parti²⁰.

L'artificialité des compositions, destinées à être reprises, partiellement ou dans leur intégralité, est particulièrement visible dès lors que l'on s'attache à certains détails présents particulièrement marquants. Au sein des intérieurs ouvriers des planches 27 et 30 par exemple, la même petite nature morte assortie d'un chevalet miniature, d'une palette factice ainsi que d'un nœud de satin blanc est présente au mur. Dans les deux cas, l'arrière-plan est saturé par un motif de papier peint bon marché caractéristique du siècle finissant, cependant, leur mise en scène, leur localisation ainsi que leur importance au sein de la composition dans son ensemble n'est pas comparable. Chez l'ouvrière, la nature morte prend place près de la table de toilette, à la façon d'un souvenir parmi d'autres, élément de pacotille destiné à orner autant qu'à satisfaire une âme nostalgique au sein d'une collection d'objets de rien, fleurs en papier, éventails bons marchés, calendriers des postes. Dans le foyer ouvrier, elle est placée près de la cheminée, et semble faire le pendant à une photographie passée située de l'autre côté du miroir central. Ce tableau de peu, composé de fruits et d'un pot de grès juxtaposés, occupe dans les deux cas une place centrale alors même qu'il n'est qu'un des éléments d'un répertoire disponible. Cet objet, réutilisé par deux fois, souligne la dimension composée de ces clichés, autant que la volonté d'un discours sous-jacent. Ces compositions évoquent les réserves d'un accessoiriste à même de présenter au gré des besoins, une association d'éléments à la façon d'un étalagiste. Combinables, ces objets appartiennent à un discours stylistique révélateur d'une classe sociale possédante et peuvent être mis en relation avec les compositions destinées à inspirer les acheteurs dénués de créativité ou de sens de l'harmonie. Sans atteindre la caricature, on sait de quelle façon Atget a voulu souligner les différences sociales existant entre l'environnement quotidien des membres de la classe ouvrière et le contexte au sein duquel pouvaient évoluer les bourgeois, qu'ils soient petits rentiers, employé au Magasin du Louvre ou industriels²¹. Composer son intérieur à la façon d'un tableau est chose courante à la fin du XIX^e siècle, et les modèles ne manquent pas au sein de l'industrie naissante du meuble, où l'on

20. *Idem* pp. 9-10.

21. L'album comporte des sous-titres, dont intérieurs *bourgeois* (petite rentière, employé aux magasins du Louvre, modiste, financier, agent de change et industriel) et intérieurs *pittoresques* (ouvriers), voir les remarques de Molly Nesbit, « Intérieurs parisiens, Une lecture différente », *idem* p.19.

vend des intérieurs de style, pensés selon la fantaisie des ébénistes ou des tapissiers et non de façon scientifiquement conforme aux intérieurs d'époque. De façon comparable, Atget présente son propre intérieur comme celui de « R. artiste dramatique », et invente sa propre typologie ainsi que ses propres modèles de référence²². On retrouve ici la propension à la mise en scène de toute chose, à la fictionnalisation des individualités et à la composition d'ensembles mobiliers selon un principe directeur programmatique plus qu'une réelle volonté ethnographique. Molly Nesbitt fait d'ailleurs le lien entre ces intérieurs et ceux proposés par Henry Havard dans son *Dictionnaire de l'ameublement*²³ et l'étude des styles par ces clichés.

Living Room, harmonie rassurante

Ces intérieurs typologiques ne sont pourtant pas univoques, à la différence des ensembles *de style* composés par les ébénistes du XIX^e siècle ou les ensembles décoratifs pensés par Lily Van der Stokker, notamment au sein de l'exposition *Living Room* qui s'est tenue en avril 2012²⁴. Contrairement aux intérieurs proposés par Atget, ces compositions environnementales offrant une expérience physique de l'ensemble sont pensées pour être appréhendées à la façon d'un ensemble indissociable. L'harmonie rassurante offerte par ces ensembles mobiliers se présente également à la façon d'une composition orchestrée avec soin. Dans le cas de Lily Van der Stokker, *Living Room* est la première exposition mettant en scène à parts égales sols, interventions murales et sculpturales. On y retrouve les sensations générées à la lecture de l'ensemble mobilier d'*À Rebours*, commandé spécifiquement afin qu'il s'adapte à « l'un de ces modernes appartements en rotonde²⁵ », à savoir le fait que chaque élément semble immuable et fait pour s'adapter précisément à la place qui lui a été attribuée initialement. Pourtant, tout comme au sein des compositions photographiques des intérieurs ouvriers d'Atget, certains éléments peuvent être repris d'une composition à l'autre, et former un tout cohérent.

En effet, les associations entre éléments mobiliers, tapis et peintures murales roses sont combinatoires et le même décor accueille diverses compositions, à la façon d'une mise en scène commerciale, présentant avantageusement de quelle façon le modèle suggéré est personnalisable et adaptable à tous les cas de figure et tous les types d'intérieurs. L'aspect artificiel en est renforcé d'autant et la structure de l'ensemble est portée par

22. *Idem* p. 16.

23. *Idem* pp.12-13.

24. Lily Van der Stokker, *Living Room*, Kaufmann Repetto, avril 2012.

25. Joris Karl Huysmans, *À Rebours*, Paris, Gallimard, Folio, 1977, chap. 6, pp. 165 et sqq.

les motifs présents en surface plus que par un *style* spécifique. En conséquence, les éléments mobiliers frappés de ce motif associant fleurs stylisées et arabesques sur fond rose pâle se confondent avec l'arrière-plan ornemental et s'assortissent au point de devenir peu discernables. L'ensemble ainsi créé semble participer d'une série d'éléments déclinés, d'une collection annualisée, préparée afin d'être transposable à chaque situation. Le mur semble toujours être le premier élément investi et les divers autres objets sont agencés en fonction de l'espace spécifique qu'il semble délimiter, à la façon de certaines peintures murales, vendues par l'artiste au mètre carré²⁶.

Room Pink Decoration With 4 Armchair, 2012, est une déclinaison de *Pink Decoration*, 2012, sensation renforcée par le titre d'une autre des compositions présentées : *Living Room Pink Decoration Combinaison with Extra Fauteuil Plus Table*, 2012, dont le titre liste sans équivoque les ajouts et modifications apportées à l'assiette décorative initiale. À la façon de la formulation apposée sur un devis ou une facture, les dénominations choisies par Lily Van der Stokker en guise de titre nivellent les diverses propositions et établissent une hiérarchie monétaire entre les assemblages simples et ceux munis d'options superfétatoires. Plus loin, *Storage Room*, 2012, réunit plusieurs des compositions et éléments présentés lors de *Living Room* au sein d'une Réserve, permettant la satisfaction de tout consommateur désireux de réaménager son intérieur à neuf, des murs jusqu'aux chaussettes. L'artiste propose dès lors des ensembles mobiliers en surabondance dans une esthétique combinatoire colonisatrice, nivelant l'intérieur de celui qui investirait dans les ensembles proposés par l'artiste. Tapis, mur et éléments mobiliers sont traités sans distinction, dans une conception unifiée et plate de l'espace. Dans une réflexion conjointe, Anne Pontégnie, dans son texte *Fleurs de Cactus*, établit un lien direct avec le paradigme du tapis lorsqu'elle affirme que « préférer le mur au tableau rappelle encore le moment où le développement ornemental et social de l'Art Nouveau et du *Jugendstil* les a entraînés à abandonner l'espace illusionniste du tableau pour affirmer la surface et l'espace social du mur. [Et qu]'il n'est pas étonnant que Lily Van der Stokker, dans sa remise en question du modernisme, rencontre les pratiques qui ont immédiatement précédé le plein développement de celui-ci [...]»²⁷. Le retour à l'origine permet le dépassement de l'héritage moderniste et son contournement en retrouvant les questionnements du XIX^e siècle finissant là où ils avaient été écartés, laissés de côté et méprisés. Pourtant les raisons de ce retour ne sont plus l'abandon d'un

26. L'artiste explique ainsi son œuvre *Flower Background Wallpainting*, 2001 « Je dois faire un dessin précis. Ceci est une peinture murale avec un fond de fleurs et on le vend au mètre carré. L'idée est que les gens peuvent accrocher de l'art sur leur propre mur de fleurs. C'est une peinture murale en toile de fond. » Lily Van der Stokker interviewée par Amy Kellner, « C'est très agréable d'être artiste et les gens te demandent des choses merveilleuses », *Lilly Van der Stokker, Friends and Family*, catalogue d'exposition, Dijon, Les presses du Réel, 2003, p. 14.

27. Anne Pontégnie, « Fleurs de cactus », *Friends and Family*, cat.cit. p.324.

espace pictural clos que les postures d'avant-gardes ont d'ores et déjà affirmé comme élargi. Sûrement sont-elles plutôt à chercher du côté de la volonté démiurgique d'investir un espace dilaté, d'étendre ce paradigme originel par-delà une conception conservatrice qui voudrait que les réalisations « suscite[nt] un plaisir pour les yeux en même temps qu'[elles] crée[nt] un repos pour l'esprit²⁸ ». Ce nouvel examen est abordé avec une extrême plasticité d'interprétation, et est détaché de toute question sociale ou de toute visée politique chez Van der Stokker. Les fresques et environnements de l'artiste n'ont pas pour objet de participer à une réforme sociale plus générale, seulement de transformer en profondeur l'espace investi. Ce sont ces nouveaux éléments mobiliers assortis mais anguleux qui sont représentés au sein du travail de l'artiste. Le *all-over* est une façon de souligner l'aveuglement des habitants qui ne prennent plus garde aux raisons d'être des éléments mobiliers au sein de leur intérieur et attachent plus d'importance au *décorum* qu'à l'*habitus*.

C. Choses et gens ; Utopies sociales

Du côté de chez Jacques Émile Blanche

L'harmonie rassurante du foyer confortable au sein duquel chaque élément est maîtrisé dénote une fois de plus la volonté de maîtrise. Il s'agit de faire s'accorder tous les éléments afin de ne pas heurter l'œil, et, dans un but commercial, de remplacer le mobilier démodé et poussiéreux par des ensembles flambant neufs. Pourtant, la volonté sous-jacente à cet accord peut être motivée par des desseins moins vénaux. Il s'agit parfois d'élever l'âme par la mise en place d'un environnement qui envelopperait le visiteur et lui offrirait une expérience esthétique – et morale – inédite. Mues par une volonté de réformisme social ou esthétique, la pensée et la création d'ensembles à l'harmonie parfaite en tous points tendent parfois à la mise en place d'un concept englobant, ou encore de ce qui peut s'apparenter au *gesamtkunstwerk*. Choses et gens sont alors accordés afin de modifier ensemble la société dans un esprit positiviste.

Héritières du concept wagnérien, certaines expositions sont pensées comme une expérience non seulement totalisante mais également synesthésique. Par delà les œuvres qu'elles présentent, elles mettent en scène un ensemble d'éléments destinés à immerger le visiteur et se proposent comme de véritables expériences sensorielles. C'est là la posture adoptée par Jérôme Neutres, commissaire de l'exposition *Du côté de chez*

28. Henry Havard, *Les Arts de l'Ameublement, La décoration*, Paris, Librairie Charles Delagrave, 1892, p.19.

Jacques Émile Blanche, *Un Salon à la Belle-Époque*²⁹ en 2012. Les partis pris étaient très affirmés et les œuvres de Blanche étaient disséminées au sein d'espaces organisés à la manière de recréation d'espaces domestiques dans « le goût Belle-Époque ». Ces espaces étaient délimités par la disposition d'ensembles mobiliers qui s'accompagnait de créations sonores et olfactives conçues spécialement à cette occasion, le but étant d'organiser la visite à la façon dont on réalise un film. On traversait ainsi un jardin d'hiver, un salon anglais, ou encore un cabinet d'art graphique habillé d'un papier peint réalisé d'après un décor de Blanche pour la Biennale de Venise de 1912. La scénographie s'appuyait sur les artifices qu'étaient l'alternance d'éléments mobiliers véritables (fauteuils, cheminées et pilastres issus d'une collection particulière) et une mise en scène lumineuse et colorée outrée qui suggérait des ambiances tranchées. Les tableaux et éléments présents au sein des diverses salles étaient arasés par des fonds colorés apposés en aplats unis, atténuant l'aspect chargé d'un accrochage à l'anglaise conforme au goût de la Belle Époque. Les tapis, appliques et lustres de cristal participaient pourtant d'une artificialité générale, qui si elle réussissait à être englobante, s'en rapportait plus au *marketing expérientiel* qu'aux *Period Rooms* mettant en avant un discours scientifique ou muséographique. L'intention à l'origine de l'exposition était la relecture de l'œuvre de Blanche au regard de celle de Proust, et « en présentant dans un décor proustien les tableaux de Blanche, cette exposition v[oulait] aussi inviter ses visiteurs à pratiquer cet imaginaire de la lecture que Barthes appela le « marcellisme » et qui consist[ait] [...] à relire Proust à partir des portraits de son réseau social³⁰. ». La relecture proposée dépasse l'évocation et cherche à mettre en place un véritable *décor*, vecteur de sensations et d'expériences de l'ordre du divertissement proposé par le secteur marchand. En effet, le paradoxe réside dans la multiplication des sources de sensations destinées à recréer l'authentique (véritable parfum d'après une recette d'époque et non parfum de synthèse, création sonore originale alliant musique et lectures de correspondance, mobilier véritable sélectionné par un décorateur de renom, effets de lumière au sein du « Jardin d'hiver »), alors même que l'ensemble en apparaît d'autant plus factice. L'une des compositions nous présente une cheminée aux ornements de bronze, garnie d'un buste, de deux potiches et d'un miroir surmonté d'un trumeau. Devant

29. *Du côté de chez Jacques Émile Blanche*, exposition de la fondation Yves Saint Laurent Pierre Berger : parfum, environnement sonore, mobilier, et atmosphère lumineuse y étaient réunis sous le titre « Un salon à la belle époque » 11 octobre 2012 au 27 janvier 2013. Avec une scénographie de Nathalie Crinière, un décor de Jacques Grange, un montage sonore original composé par Karol Beffa et un habillage olfactif avec la rose en note de tête élaboré par le créateur-parfumeur Francis Kurkdjian.

30. Il suffit pour cela de s'en rapporter au catalogue, le commissaire y affirme l'envie de porter au regard l'atmosphère des dimanches après-midi dans l'atelier-salon de Blanche, « [...] des dimanches d'une époque où peintres et écrivains se fréquentent au quotidien, les rayons des libraires ne pouvant les séparer, car les peintres écrivent [...] et les écrivains peignent le monde. » *Du côté de chez Jacques-Émile Blanche, Un Salon à la Belle-Époque*, Paris, Fondation Yves-Saint Laurent Pierre Bergé, Skira Flammarion, 2012, p. 15 et p.17.

elle s'étendent deux fauteuils capitonnés de rouge, un guéridon central et un paravent au petit point reposant ensemble sur un tapis oriental. Une figure observe l'ensemble, vêtue d'une création d'Yves Saint-Laurent pour le Bal Proust de 1971. L'agencement entre ces divers éléments évoque en effet un intérieur archétypal, mais la perspective offerte par la dimension spéculaire de la composition est bouchée dans un jeu de mise en abîme. On masque la réflexion qui est propre au miroir en couvrant cet élément central de l'intérieur bourgeois par un tableau de Jacques-Émile Blanche représentant lui-même une cheminée au sein d'une pièce garnie de boiseries blanches et ceinte d'appliques entourant un large miroir surmonté lui aussi d'un trumeau. Le jeu de formes est saisissant mais n'offre au regard que l'absence de profondeur de cet ersatz d'intérieur qui se voudrait total. La comparaison entre la composition de Blanche, chargée d'un multitude de détails, de vases garnis de bouquets, de petites pochades, de bibelots ornements et de textiles historiés, et la composition de Jacques Grange, conforme aux goûts actuels et à l'image d'un *xix^e* fantasmé, révèle avant tout une conception de surface du salon de la fin du *xix^e* siècle. La volonté de *faire percevoir* par touches ce que pouvait être un salon de l'époque pêche par excès de didactisme, et par une frilosité à affirmer le mélange des genres. De fait, la distinction entre esthétique spectaculaire et expérience totale est complexe à établir au sein de cette exposition. L'ensemble des sens est convoqué afin d'enrober le visiteur, au détriment de l'état d'esprit ou des enjeux sociaux dont l'importance était pourtant déterminante à l'époque. La démonstration ne met en avant qu'une futilité empreinte de légèreté alors même que l'univers des salons proustiens marquait également la fin d'une époque et la préservation à tout prix d'une bonne société à l'influence en déclin. On retrouve dans la démonstration mise en place lors de cette exposition l'attachement à une maîtrise de chaque chose, pensée par les classes aisées comme une résistance face aux modifications redoutées à l'orée de ce siècle nouveau.

Réformisme, corps et environnement

La dimension sociale - relativement absente de cette exposition - est au contraire ce qui meut la plupart des réformistes qui s'attachent à l'intérieur au *xix^e* siècle. Dans le but d'améliorer les conditions de vie de chacun et de lutter contre une industrialisation à outrance qui corrompt les corps et les esprits, nombreux sont ceux qui ont plaidé en faveur d'un retour ou d'une entrée de l'art au creux de chacun des éléments de la vie (que ce soit le travail artisanal qui développe les compétences et les qualités morales, la décoration intérieure qui élève l'âme, les lieux de production des objets manufacturés excentrés et à la campagne qui garantissent un air sain et purifié loin de la ville.). Si ces

éléments peuvent sembler utopiques, il convient de penser qu'il s'agit là d'une véritable volonté de réformisme attachée aux révolutions qui ont marquées le XIX^e siècle³¹. Les modifications des rapports sociaux liées à l'émergence de la classe bourgeoise et aux profondes transformations de l'univers du travail citadin laissent un grand nombre dans un entre-deux identitaire, puisque les limites ont évolué de façon brutale et à de multiples reprises. Les initiatives radicales pour élever l'esprit ouvrier ou prolétaire ne sont généralement pas sans lien avec une certaine philanthropie – souvent paternaliste – mue par un désir réel de changement et une foi positiviste en la science. On peut organiser la société et triompher de la misère comme on peut organiser les variétés et les espèces grâce à des systèmes inédits de classification et de taxonomie. Les utopies socialistes françaises englobantes au sein desquelles chaque aspect de la vie quotidienne est maîtrisé et contrôlé (et le familistère de Godin en tête), connaîtront un succès et un développement fulgurant aux États-Unis³². Ces utopies sociales investissent environnement de vie et de travail, en un accord qui permet à chacun de vivre dignement, en toute moralité, et de faire grandir les travailleurs de demain au sein d'un environnement sain et stimulant. Les problèmes de logements liés à l'essor extrêmement rapide de l'industrie au XIX^e siècle et à l'insalubrité des taudis sont au centre des préoccupations des réformistes, qui tâchent d'éloigner les classes laborieuses de l'air vicié de la ville et de rétablir, par le travail, un rythme de vie sain à défaut d'être émancipateur. Que ce soit pour les classes laborieuses ou pour la bourgeoisie encore naissante, on est particulièrement convaincu de l'influence – positive ou négative – de l'environnement sur la formation de l'esprit, et il ne faut pas penser que l'aménagement intérieur ait alors pu être considéré comme une simple futilité liée à de basses considérations matérielles³³. La bourgeoisie conservatrice est également le destinataire privilégié des programmes de réformisme esthétique de la fin du XIX^e siècle du fait d'une autorité pécuniaire et d'une capacité d'achat sans pareille³⁴. Dès lors, la réforme de l'environnement domestique touche plus particulièrement les femmes, encore garantes du foyer à cette époque.

31. Voir Jean Tulard, *Les Révolutions, de 1789 à 1851*, Collection Histoire de France, Paris, Fayard Le livre de Poche, 1985, en particulier à partir du chapitre XVI : Paysans Bourgeois et Ouvriers, pp. 391 et sqq. L'auteur y cite l'ouvrage d'Honoré Antoine Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures*, Paris, Chez J.-B. Baillièrre 1840.

32. Voir le lien entre le réformisme social, le socialisme et le nationalisme étatsunien au sein des écrits féministes de Charlotte Perkins Gilman, *The Home, its work and influence*, [1903], Urbana, University of Illinois Press, 1972 Voir également l'ouvrage de Dolores Hayden, *The Grand Domestic Revolution : A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*, [1981] MIT Press, 2000.

33. Il suffit pour s'en convaincre de lire Henry Havard : « Tous les hommes de science étant d'accord sur l'influence produite par les milieux, on serait assez malvenu à nier que la physionomie générale d'un salon n'exerce, à la longue, une action plus ou moins directe sur l'humeur, l'esprit et la conversation de ceux qui y sont réunis. » p. 119. Henry Havard, *L'Art dans la maison, Tome 1*, Paris, Editions Rouveyre, 1887.

34. Voir Rosella Froissart Pezzone, *L'Art dans tout, Les Arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS éditions, 2004, p.144 et sqq.

Il ne faut pourtant pas penser que l'évolution des mœurs et des usages garantisse la modification directe de l'environnement domestique pour celles-ci. Si l'on repense le cadre de vie, elles sont encore cantonnées à être les inspiratrices, les gardiennes ou les fées de leur lieu de vie et de celui de leurs familles. Dans des perspectives variables, on retrouve chez les utopistes esthétiques des discours comparables à ceux contenus au sein des ouvrages d'économie domestique destinés à enseigner aux femmes et aux jeunes filles de quelle façon « tenir leur foyer ». La révolution domestique passera par la modification des comportements rétrogrades mais se décidera principalement sans que cela influe sur la hiérarchie domestique ni sur la place et le rôle attribué aux femmes au sein de l'intérieur. Ceci a pour effet qu'il semble parfois que les réformes ne touchent que la surface des choses et ne soient destinées qu'à modifier l'apparence superficielle de l'intérieur plus que l'*habitus* de ceux qui y vivent³⁵. Le tour politique que peuvent prendre certains de ces ouvrages peut se lire par une organisation de la pensée inédite. On songe en premier lieu à repenser les usages, puis, conséquemment, à transformer ou inventer les lieux, dans un cheminement inverse aux préconisations des réformistes esthétiques. Plus radicaux, certains préconisent un changement brutal des modes de pensée de la société et de son organisation. Ils mettent en avant la culture personnelle et le développement intellectuel, permis par la libération relative de tâches domestiques et ménagères une fois celles-ci centralisées³⁶. Il est marquant de souligner de quelle façon, destinés au mode de vie bourgeois, certains ouvrages s'appuient sur la domesticité comme porteuse des modifications structurelles de la société, alors que d'autres abordent au contraire les tâches ménagères comme centre des préoccupations. Quoi qu'il en soit, la société bourgeoise féminine oisive est occupée à la seule mise en place d'une harmonie du foyer, garante d'une bonne moralité pour toute la famille. On recommande avant tout aux femmes de faire du foyer un nid à leur image et de s'accorder au décor ambiant, afin de ne pas déparer. Repris à la manière d'une boutade, le poncif de la femme aux vêtements assortis aux teintes et motifs de son intérieur est pourtant un truisme tenace des propositions radicales de l'art nouveau et du modernisme. Les raisons en sont diverses et les résultats variés et l'on pense aux robes *Reform* qu'Henry Van de Velde créa pour sa femme afin que celle-ci soit accordée aux intérieurs qu'il créa, tant par le confort et la souplesse que ces formes innovantes lui procurent que

35. Voir Catharine Beecher et Harriet Beecher Stowe, *American Woman's Home: Or, Principles of Domestic Science Being a Guide to the Formation and Maintenance of Economical, Healthful, Beautiful, and Christian Home*, [1840], New York, J.B. Ford and Co, 1869.

36. Voir Charles Fourier *La fausse industrie, morcellée, répugnante, mensongère, et l'antidote, l'industrie naturelle, combinée, attrayante, véridique, donnant quadruple produit et perfection extrême en toute qualité...*, [1835-1836] Dijon, Les presses du Réel, 2013, Voir également Charlotte Perkins Gilman, *The Home, its work and influence*, [1903], Urbana, University of Illinois Press, 1972.

par l'esthétique innovante des motifs ornementaux³⁷. Anne Martin-Fugier dit à ce propos qu' « à cette époque il devient à la mode d'harmoniser les robes de la maîtresse de maison et les draperies. On rend ainsi évidente la continuité entre la femme et sa demeure. Les journaux proposent des tenues d'intérieur, différentes naturellement selon le public auquel ils s'adressent³⁸. » Dans le même ordre d'idée, on enjoint les jeunes filles à adopter des toilettes qui ne jurent pas avec leur teint et ne risquent pas de heurter la vue lorsque celles-ci seront assises au sein de la salle de réception. Il faut avoir à l'esprit que l'harmonie était alors un maître mot dans les textes traitant du foyer et du bonheur conjugal³⁹. Les réflexions avant-gardistes sur l'environnement artistique ne sont pas exemptes de ces considérations puisque « comme une femme sait mieux que personne quelles nuances d'étoffes et quelles poudres, et quelles tentures de boudoir feront valoir son teint, l'expression de son visage, ses manières », les artistes pensent, dès la fin du XIX^e siècle de quelle façon l'œuvre entre en interrelation avec l'environnement direct qui l'abrite⁴⁰.

Sylvania, Faire tapisserie

À la croisée de l'utopie sociale et de l'adéquation entre les femmes et leurs intérieurs, *Sylvania*⁴¹, de Mai-Thu Perret associe des imaginaires aux origines divergentes afin de proposer un discours critique et ironique sur les utopies décoratives. L'artiste a fait de *The Crystal Frontier* l'un des éléments centraux de son œuvre. Il s'agit d'une communauté féminine fictive du Nouveau Mexique dont elle nourrit l'existence par des productions historiques et matérielles depuis 1998. Réunies autour de la figure de Beatrice Mandell, ces femmes mettent en œuvre des productions qui se manifestent de façon diverses que ce soient des documents, des aquarelles, des céramiques ou des compositions picturales mais également des évocations, sous la forme de liens avec d'autres communautés sœurs, comme lorsque l'artiste se réapproprie *Evening* de Varvara Ste-

37. Henry Van de Velde créa une série de robes d'intérieur « Reform » entre 1895 et 1900 à destination de son épouse Maria Van de Velde.

38. Anne Martin Fugier, *La Bourgeoise, Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, Figures, 1983, p. 177.

39. Mario Praz revient sur cette tendance au sein de son *Histoire de la décoration d'intérieur; La Philosophie de l'ameublement*, Londres, Thames & Hudson, 2008 en particulier p. 324 et sqq.

40. Jules Laforgue, cité dans Joseph Masheck, *Le paradigme du tapis*, op.cit. p. 34-35

41. *Sylvania* fut présenté pour la première fois lors de l'exposition «MODUS» qui réunissait Liam Gillick, Mai-Thu Perret, Pierre Vadi, Rosemarie Trockel, Thea Djordjadze, Gerda Scheepers et Roth Stauffenberg du 2 Septembre au 26 Novembre 2006 au Musée d'art, de textile et d'histoire de Saint Gall.

panova⁴². C'est dans le cadre d'une invitation à travailler avec les manufactures de dentelle de Saint Gall, en Suisse que l'artiste a réalisé *Sylvania*, mannequin de papier mâché habillé d'une robe aux motifs ornementaux compliqués. Ces derniers imitent une planche de contreplaqué aux réseaux noueux, expliquant le titre de l'œuvre qui fait figure de patronyme pour la silhouette surmontée d'une perruque⁴³. La référence va de façon explicite vers les *Wooden Knot Paintings* de Sherrie Levine, peintures de petit format sur panneaux de bois dont seuls les nœuds ont été recouverts de peinture colorée de façon méticuleuse, donnant une impression de rustines⁴⁴.

Mai-Thu Perret associe de façon subtile travail artisanal féminin (les manufactures de Saint Gall emploient historiquement des femmes en majorité), trompe-l'œil décoratif très usité (le faux bois, appliqué à la peinture sur stuc ou sur papier peint est un poncif parmi les motifs décoratifs et constitue le matériaux principal de la construction aux États-Unis) et posture artistique d'avant-garde. L'intérêt réside dans l'idée que chacun de ces aspects entre en résonance avec les autres éléments. Le fait que Sherrie Levine soit une figure de l'appropriationnisme réactive d'une façon inédite le mimétisme du motif faux bois central au sein de la confection de cette robe. À la radicalité de la proposition de son aînée et son interrogation de l'espace pictural plat, Mai-Thu Perret répond par une complexité visuelle et une accumulation de références, tant artistiques, que symboliques ou narratives⁴⁵.

Par-delà, la réalisation coûteuse et le travail extrêmement minutieux de la dentelle, fruit d'un savoir-faire technique complexe sont rendus presque invisibles par la trivialité du motif utilisé et le voisinage avec l'aspect modeste de la figure de papier mâché aux formes sommaires. Le matériau beige et son aspect mat confèrent une grande neutralité à cette silhouette dont toute particularité semble absente, si ce n'est un cercle blanc figurant la place élargie d'un œil. De même la tension créée par la rencontre entre cette figure féminine éthérée et presque invisible et l'affirmation de la référence à une figure majeure de l'art du xx^e siècle est marquante. Placée devant un papier peint aux motifs

42. Présenté lors de 9e Biennale d'Art Contemporain de Lyon, *Evening* est conçu comme une reprise de la pièce d'agit prop du même titre dont les décors et les costumes furent réalisés par Varvara Stepanova en 1924. Trois films étaient alors projetés sur un papier peint aux motifs géométriques et irisés produits par *Wallpaper by artists*.

43. Les *Sylvanae* sont des nymphes associées au dieu Sylvanus, dieu des forêts et des champs dans l'antiquité romaine. Elles sont généralement au nombre de trois et sont représentées tenant une branche d'arbre.

44. Commencée dans les années quatre-vingt, cette série de peintures prend pour support le contreplaqué généralement utilisé dans la fabrication des caisses de transport d'œuvres et en fait le point central des peintures. Levine s'approprie un matériau pauvre et joue sur les terme en affirmant qu'il ne s'agit qu'à peine d'une peinture (*Knot* (nœud) et *Not* (terme privatif) sont des homonymes, *Not Painting* pourrait dès lors désigner *ce qui n'est pas une peinture*).

45. Au titre des fictions mettant en scène un environnement totalisant, Mai-Thu Perret accorde une importance notable au récit de Jorys Karl Huysmans, *À Rebours*, cité pour une grande part au sein du catalogue de l'artiste Mai-Thu Perret *Land of Crystal*, JRP Ringier, 2008, pp.25 -40 ; 57-72 ; 89-104

heurtés de poutres assemblées, reprise d'un modèle des années trente, *Sylvania* n'a d'importance que par les vêtements qu'elle arbore et par la figure qu'elle représente, tout comme les modèles féminins vêtus de robes destinées à souligner l'unité et la cohérence de l'espace qui les accueille. L'ensemble visuel autant que thématique créé par l'artiste pour *Sylvania* prend corps au sein d'une mythologie utopique plus vaste encore, nourrie autant des utopies sociales du XIX^e siècle que d'une tradition féministe radicale⁴⁶ et pourrait s'apparenter à l'un des uniformes créés par l'artiste en collaboration avec Ligia Dias au sein de *A Uniform Sampler*, 2004. Le motif de briques arboré par l'un des mannequin, que l'on retrouve au sein de la série autour de l'île *Bikini*, 2008 est un autre des motifs décoratifs récurrents chez l'artiste, et offre également la possibilité de faire se mêler arrière plan et figure en un trompe-l'œil troublant.

La disparition de la figure est une fois de plus mise en avant mais ici pour des raisons divergentes, puisqu'il s'agit de la disparition de l'individu au profit du groupe, d'un conformisme en vue de son bien être et son développement. Il s'agit de l'affirmation du résultat d'un travail collaboratif valorisé pour lui même, très loin des travaux d'aiguille disséminés au sein de l'intérieur bourgeois au XIX^e siècle comme autant de petits trophées personnels⁴⁷. Le titre, *A Uniform Sampler*, peut être perçu comme l'affirmation d'une palette de tentatives pour élaboration d'un uniforme, autant que la réalisation d'un uniforme à la façon des *samplers*, nom anglo-saxon des marquetttes ou abécédaires exécutés en divers points de broderie par les jeunes filles au cours de leur apprentissage. On retrouve le rapport double à la prouesse technique de peu d'importance (puisque la réalisation appartient à un tiers) et à l'inclusion de la figure au sein d'un cadre normé, jusque dans les moindres détails de son existence. La différence est alors de taille entre la modestie induite par la position féminine, apparentée à la « décoration fixe » jusqu'à une période récente⁴⁸, et la puissance du collectif. L'imaginaire bourgeois assigne aux femmes une place fixe au sein du foyer, en accord le plus complet possible

46. Mai-Thu Perret cite ainsi *Herland*, 1915 de Charlotte Perkins Gilman comme une des références importantes ayant nourri son imaginaire. Voir « Paula van den Bosch and Giovanni Carmine in Conversation with Mai-Thu Perret », Mai-Thu Perret, *Land of Crystal*, *op.cit.* p.175

47. À ce propos, voir Anne-Martin Fugier, *La Bourgeoise*, *op.cit.* en particulier pp. 171-172 et Rozsika Parker, *The subversive Stitch, Embroidery and the making of the feminine*, Londres, The Women's Press, 1984, en particulier pp. 147 et sqq

48. Dans *ses Arts de l'Ameublement*, *op.cit.*, Henry Havard distingue divers types de décoration : la décoration fixe, qui s'apparente à la base autour de laquelle s'organise l'intérieur (architecture et tentures, i.e. : papiers peints), la décoration meublante, qui correspond aux « grosses pièces de mobilier », qui donnent le caractère et le cachet à l'intérieur, et la décoration volante, apparentée aux bibelots, tableaux et milles riens, voués à être remplacés et de façon régulière, afin de mettre l'intérieur au goût du jour. Seul ce dernier type est destiné à heurter et trancher, afin de laisser paraître que certains éléments ne resteront pas là de façon indéfinie. Voir en particulier p.61

On peut par ailleurs affirmer que seule la seconde vague du féminisme, tant en Europe qu'outre-Atlantique, met véritablement en jeu la place des femmes au sein de l'intérieur et la réassignation de leur rôle au sein de la société.

avec l'ensemble de l'intérieur. Moqué dans les vaudevilles autant que dans les romans de genre, le fait de « faire tapisserie » est pourtant un des éléments clés de l'éducation des jeunes filles, qui ne doivent pas se démarquer tout en étant remarquables. Nombre d'études soulignent l'analogie entre les corps féminin et l'aménagement intérieur à la fin du XIX^e siècle. Le drapé y est de mise et lampes et gorges y sont artistement enveloppées de concert. On s'étonne en effet de l'importance de l'élément textile au sein des intérieurs de la fin du XIX^e, dont la présence tend à masquer, transformer et unifier l'environnement domestique⁴⁹.

Pourtant cette débauche textile est le fait d'une impossible nudité, qui serait gage d'indécence en cette époque de naissance du confort, matériel comme physique. La pierre nue, le bois brut, sont considérés comme froids, austères et incongrus au sein d'un foyer qui doit être avant tout chaleureux. L'habillement est le maître mot, et on s'attache à couvrir avec soin chaque recoin de la maison afin de la transformer et l'unifier.

On associe souvent de façon hâtive, *L'image dans le tapis*, nouvelle d'Henry James de 1896, avec le paradigme du tapis de Joseph Masheck, puisque l'un et l'autre utilisent la métaphore de l'intrication d'un élément parmi les fils de surface d'une œuvre afin de souligner un processus de création. Dans les deux cas, c'est un défaut de lisibilité qui fait oublier la figure⁵⁰ au sein de son environnement et qui provoque sa disparition. Que les raisons en soient artistiques, sociales ou politiques, il n'est pas anodin de souligner que cet affadissement de la figure est transposé dans la plupart des œuvres contemporaines mettant en scène les espaces de sociabilisation⁵¹. En effet, si dans la nouvelle de James, il est question de la disparition de l'intention générale de l'œuvre romanesque d'un auteur à succès (Vereker), sous les artifices du style et du langage, il apparaît que ce n'est pas la régularité du motif de surface qui rend illisible le sens profond de l'œuvre. La quête du narrateur pour parvenir à déceler la ligne directrice, *l'image dans le tapis*, devient obsédante, par-delà la disparition d'êtres chers ou le fait de mener à bien sa propre carrière. Dès lors, ce n'est pas tant la disparition *per se* que la quête de lisibi-

49. À ce propos voir les commentaires de Manuel Charpy, *Le Théâtre des objets*, th.cit.en particulier pp.107 et sqq : Triples rideaux et garnitures de fenêtres, Il y avance l'analogie progressive des rideaux avec les éléments mobiliers et leur importance quant à la mise en valeur des « meubles bibelots et personnes », en particulier dans les salles de réception. p.110 et La vie dans les plis : La chair de l'architecture, pp. 147 et sqq, où il souligne l'analogie entre mode féminine et décoration intérieure.

50. Le terme de figure, sera ici conservé, dans la lignée de l'utilisation que peut en faire James (*The Figure in the Carpet*), qui renvoie aussi bien à l'objet d'attention qu'à l'action de se figurer, se représenter ou réaliser (to figure out). Figure possède également le sens de motif ou dessin répété au sein d'un tissu par exemple, au tant que d'un personnage (une figure historique), a person, thing, or action representative of another

51. Là n'en est pas la seule raison, et les habitudes et considérations liées à des partis pris muséographiques ont leur part d'influence.

lité qui est mise en cause, que les lecteurs – et les critiques littéraires en première ligne – qui ne parviennent pas à adopter la position adéquate afin d’aborder l’essence de l’œuvre du romancier. Les deux ouvrages contiennent au cœur, l’un et l’autre, l’importance d’une lecture active destinée à dépasser une prescience (celle de la construction d’un récit ou celle de l’organisation de l’espace pictural) et abandonner l’assurance qui va de pair. La rencontre entre *l’Image* – ou le motif – *dans le tapis* et *Le Paradigme du tapis* génère un outil critique d’approche et d’analyse des œuvres contemporaines en tant qu’elles sont parvenues à se détacher de la surface apparente des choses. Aplanies, unifiées ou rédimées, les relations complexes entre les divers éléments qui composent l’intérieur et la société bourgeoise du XIX^e siècle sont redressées, défaussées et réappropriées par les artistes tels que Patrick Corillon, Mai-Thu Perret, Haim Steinbach ou John Armleder. Ces derniers conservent de la mise en scène héritée du XIX^e siècle une attention particulière à la composition ainsi qu’aux dispositifs de monstration et mettent à profit ce regard distancié pour établir un discours personnel.

La volonté propre au XIX^e siècle d’aplanir les éléments afin de s’en saisir au mieux – au risque d’en perdre l’essence – ne se manifeste pas uniquement par l’accumulation, la juxtaposition ou l’inclusion mais adopte parfois également l’aspect de stratégie de recouvrement. De la sorte, la décoration couvrante a pour objet la dissimulation autant que l’enjolivement afin d’offrir au regard une surface dénuée d’imperfections et conforme à l’image méliorative de soi que l’on souhaite donner. Ces procédés sont combinatoires et associatifs et prennent des formes diverses selon que l’on cherche à tromper ou impressionner son interlocuteur. L’efficacité de ces procédés est vérifiée au cours des moments d’interaction sociales, contrairement à la préparation lente du décor, qui s’effectuait en amont de ces rencontres.

Vanité et fatuité



fig.1

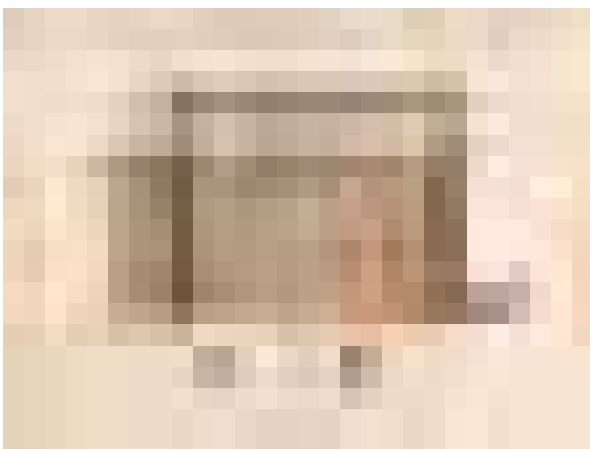


fig.2

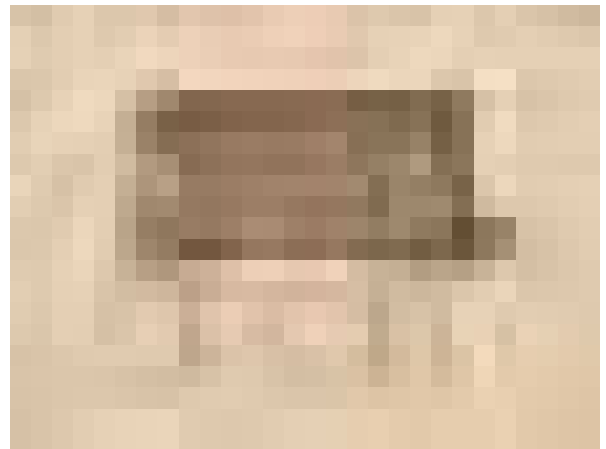


fig.3



fig.4



fig.5



fig.6

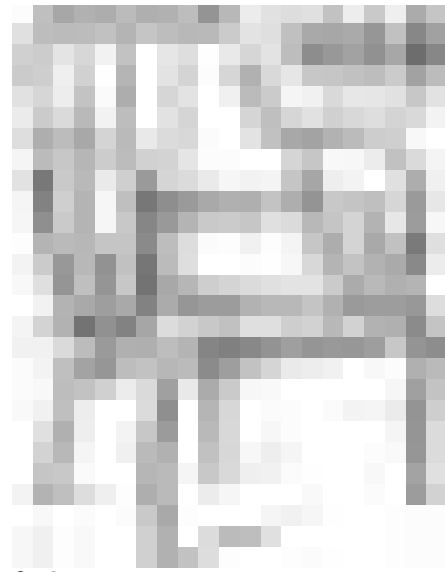


fig.8

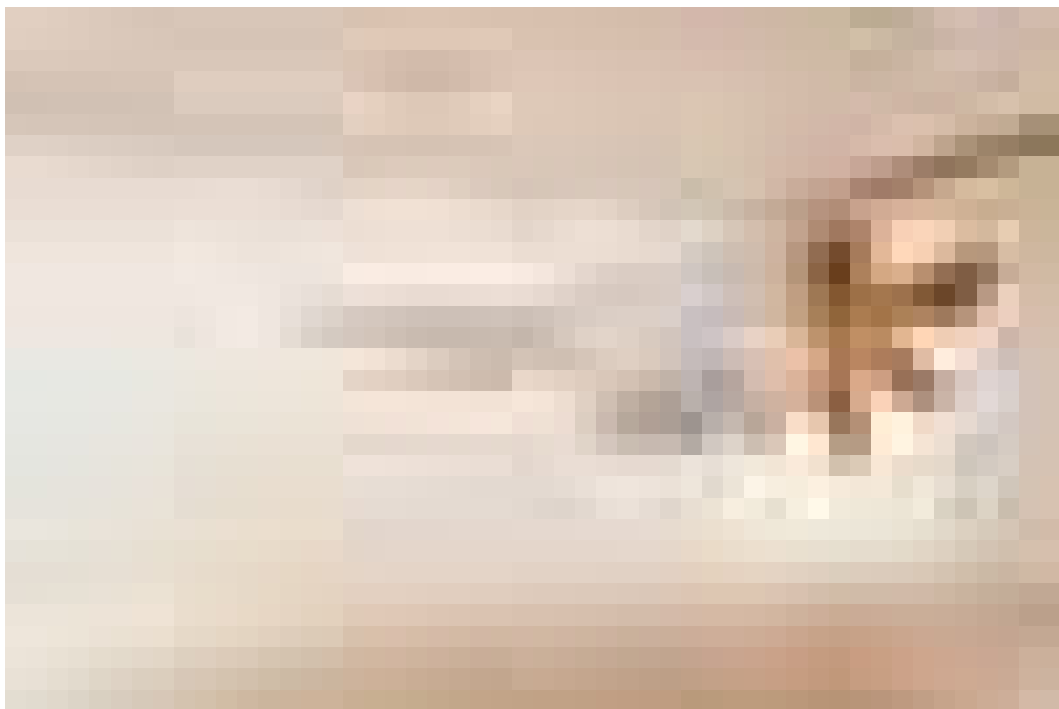


fig.7

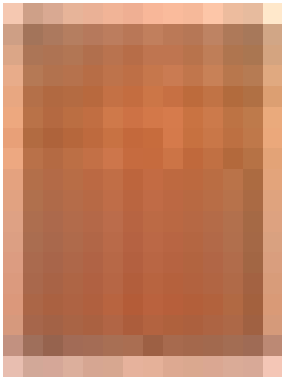


fig.9



fig.10

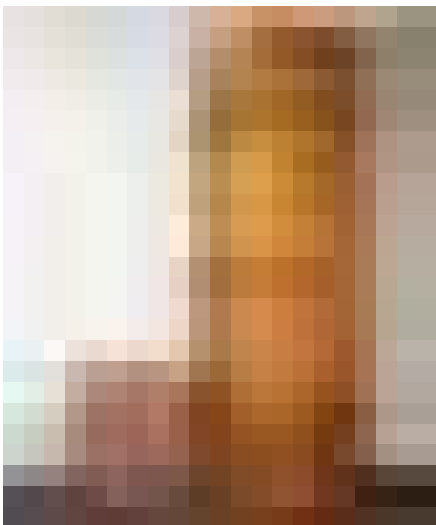


fig.11



fig.12



fig.13

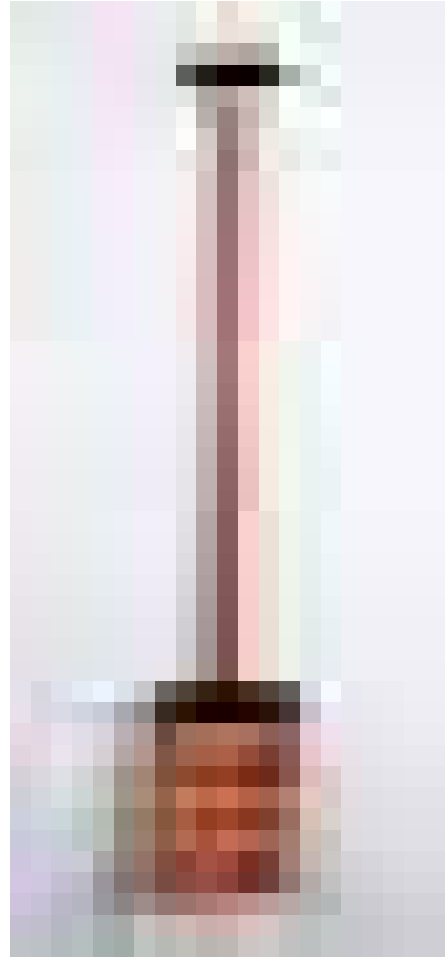


fig.15



fig.14



fig.16



fig.17



fig.18



fig.19



fig.20



fig.21



fig.22



fig.23

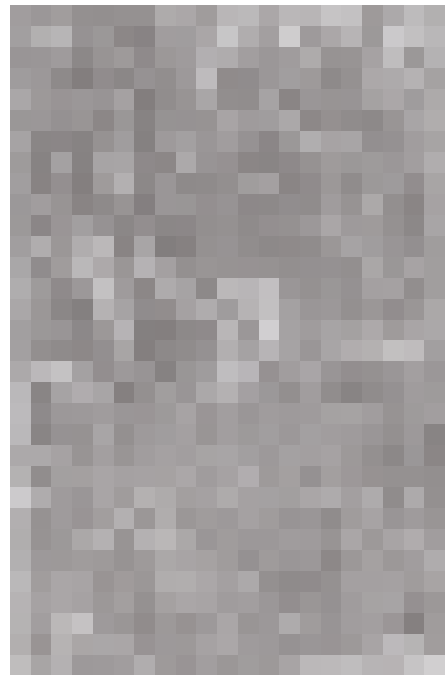


fig.24



fig.25

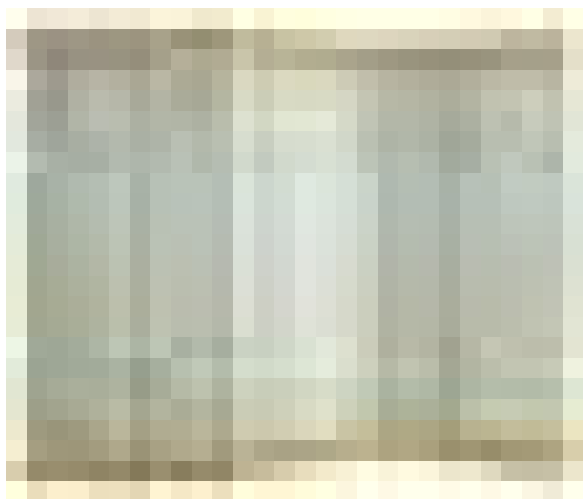


fig.26

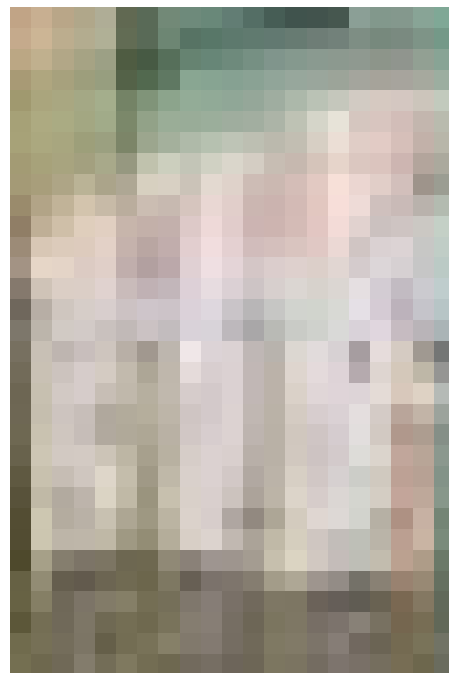


fig.28



fig.27



fig.29



fig.30



fig.31

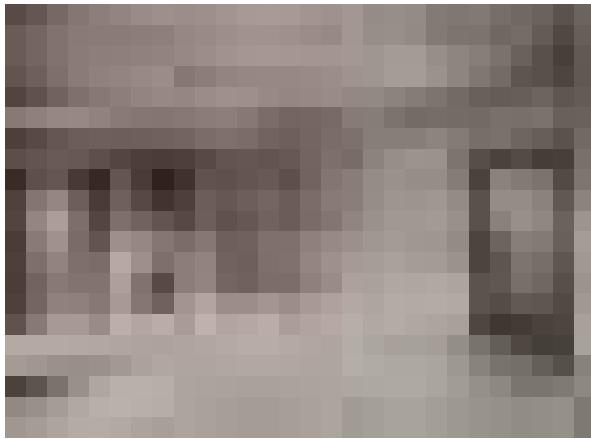


fig.32



fig.33



fig.34



fig.35

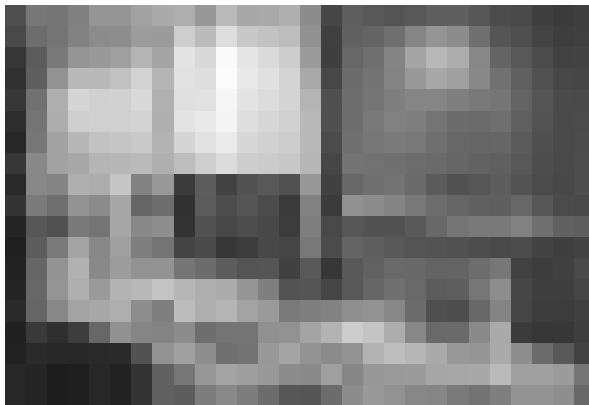


fig.36



fig.37

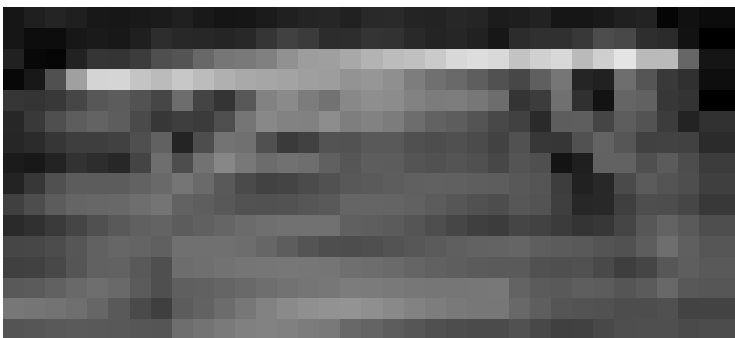


fig.38

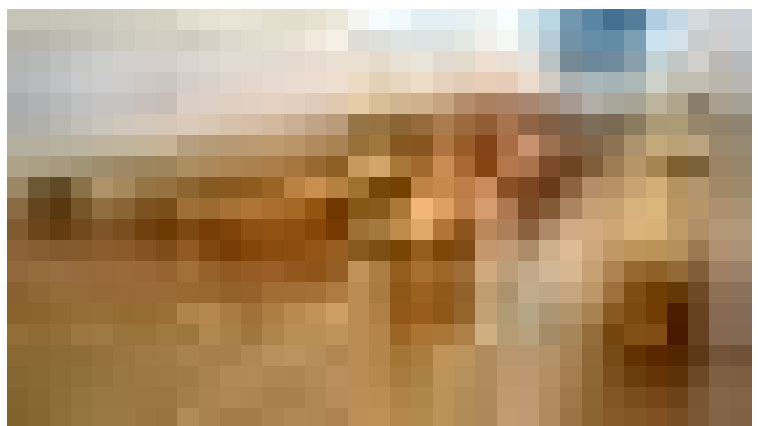


fig.39



fig.40

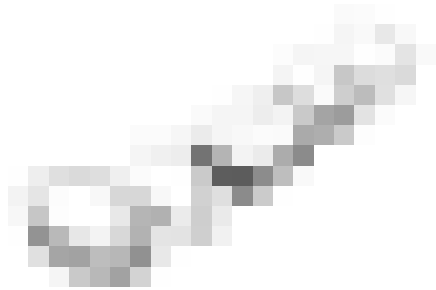


fig.41



fig.42

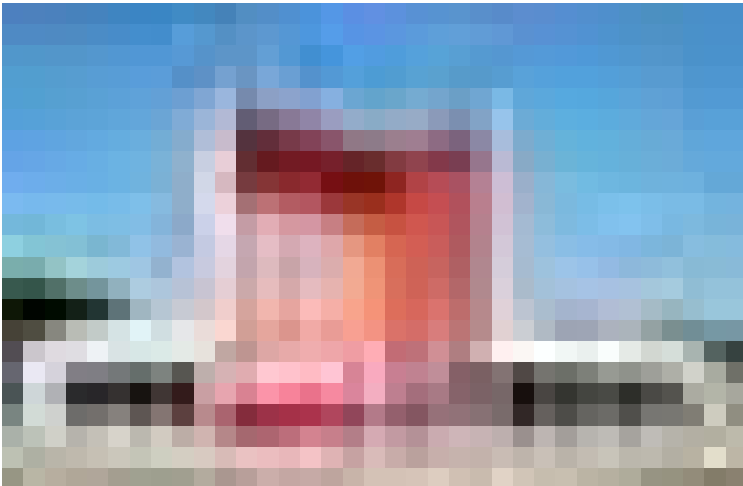


fig.43

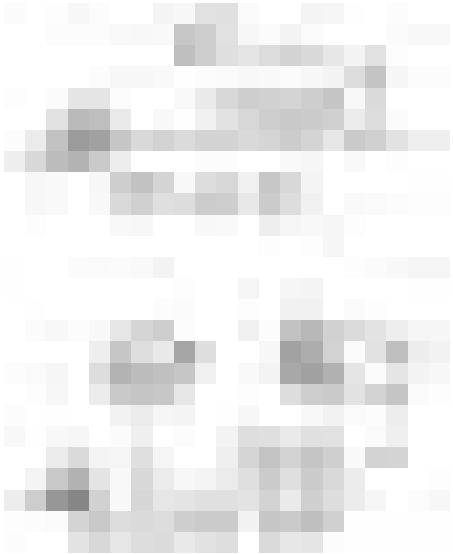


fig.44

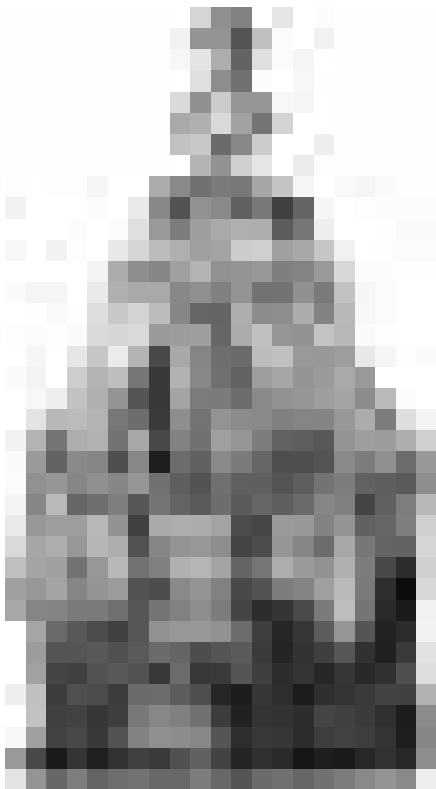


fig.45

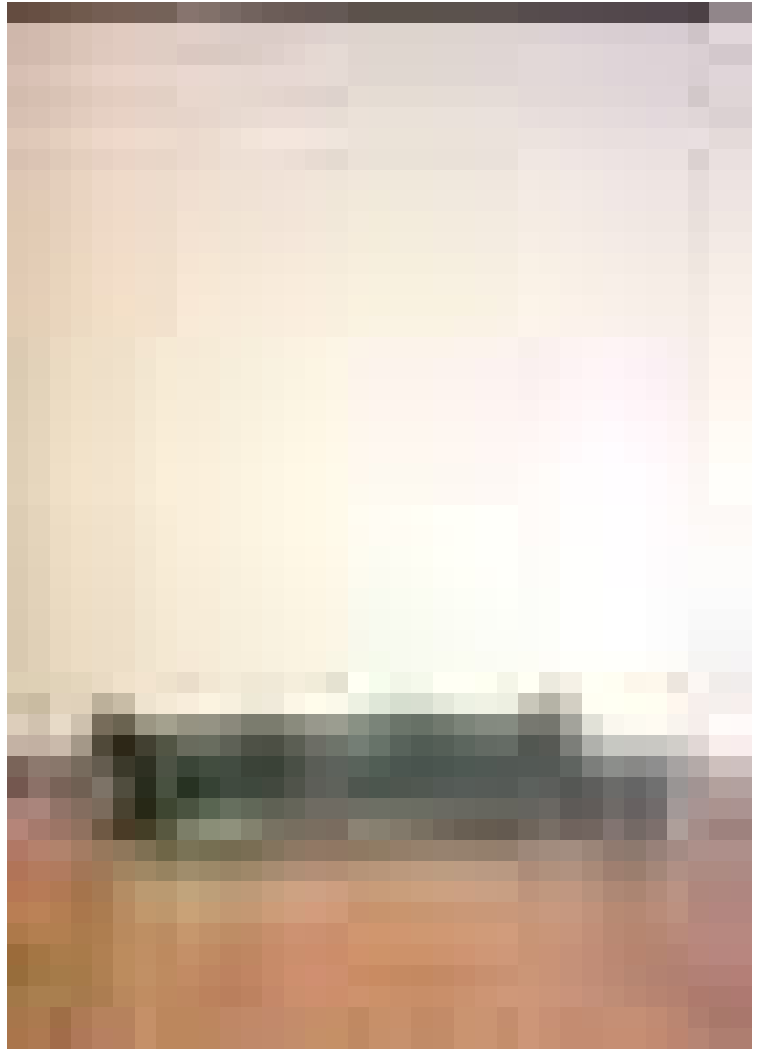


fig.46



fig.47

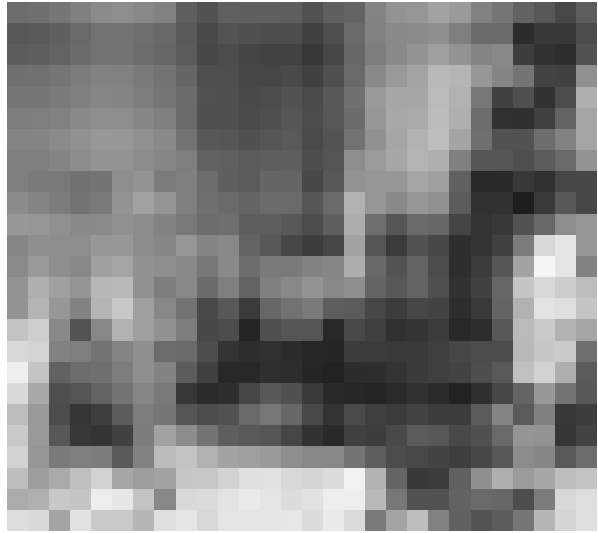


fig.48



fig.49

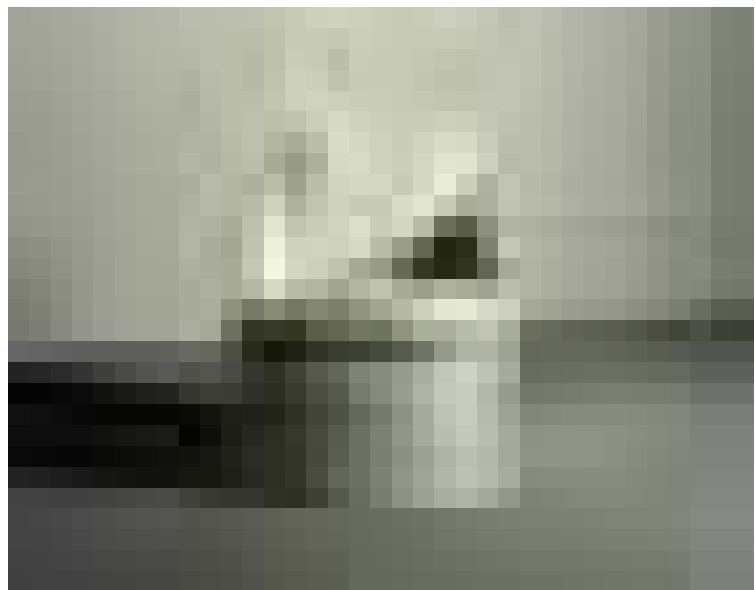


fig.50



fig.51



fig.52

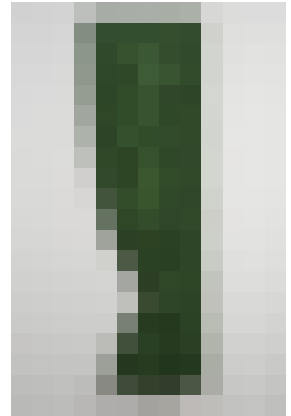


fig.53

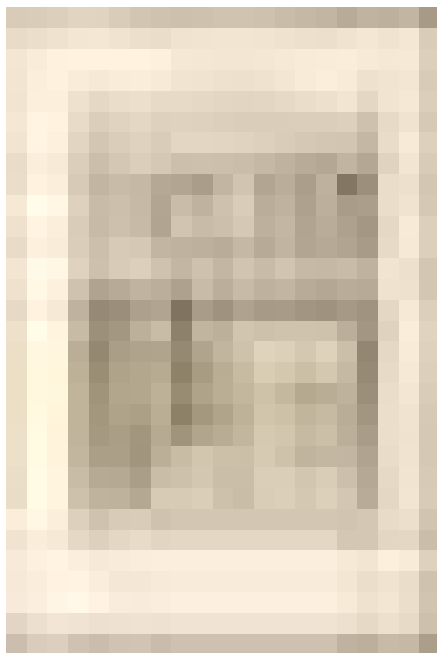


fig.54

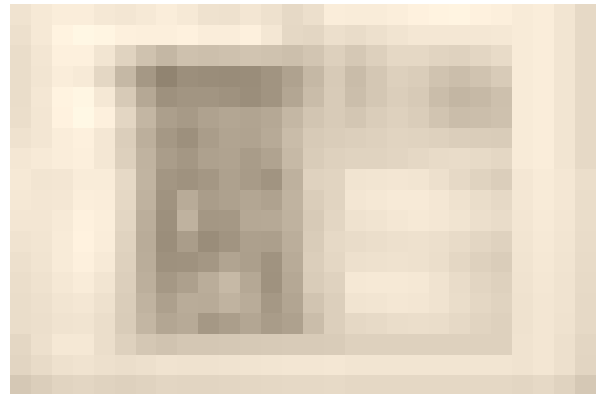


fig.55

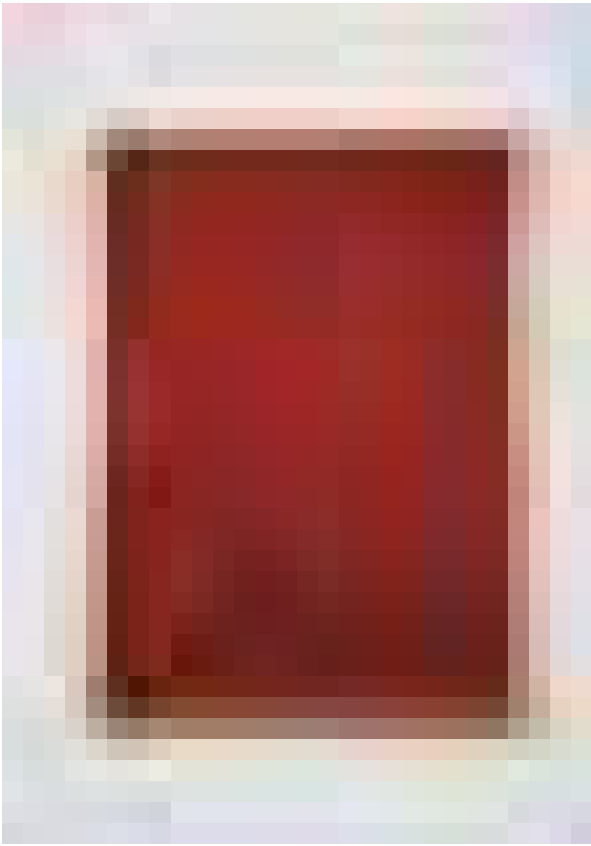


fig.56

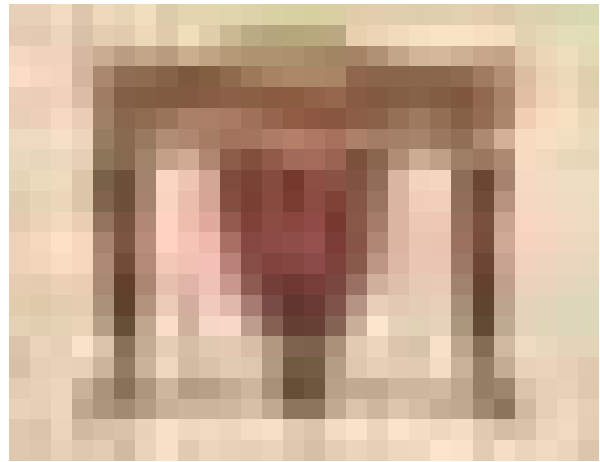


fig.57

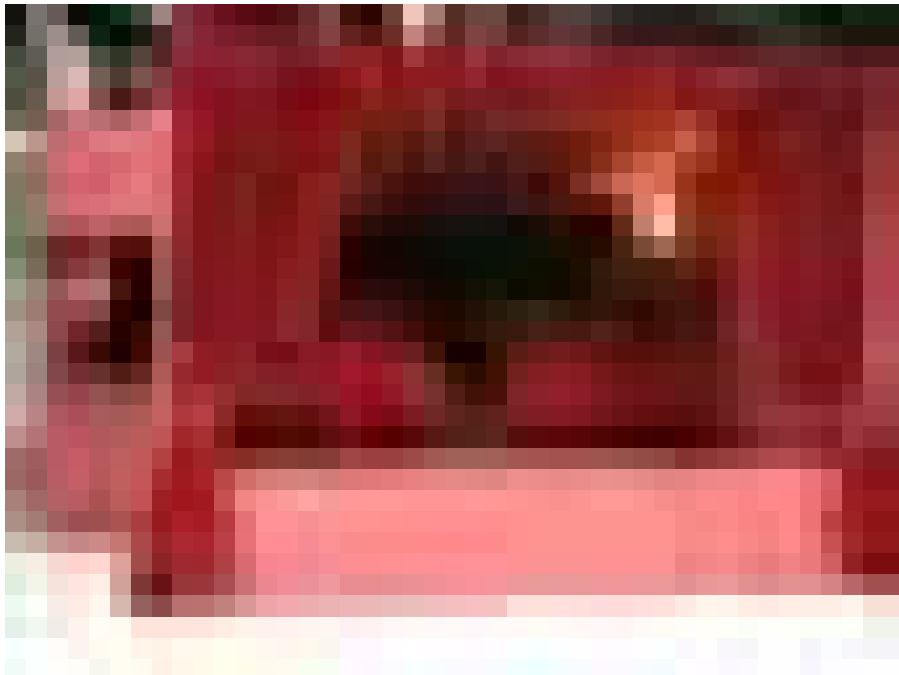


fig.58

1. *Fauteuil gondole*, pieds et ceinture en bois laqué noir, dossier et accotoirs en papier mâché, incrustations de nacre, dorure, cannage, vers 1850-1865, Paris, Musée des Arts Décoratifs
 2. Commode, *The Practical Cabinet-Maker*, H. Fisher, Son, & Co. 1826
 3. Commode, *The Practical Cabinet-Maker*, H. Fisher, Son, & Co. 1826
-
4. Richard Artschwager. *Splatter Chair I*, émail sur bois et formica, 34.6 x 106.9 x 98.4 cm, 1992
 5. Richard Artschwager, *Hot grotto*, acrylique sur Celotex, bois et formica, 182,9 x 208,3 cm, 1993
 6. Album compagnie rennais de linoléum, lithographie couleur, 1898-1899, bibliothèque des Arts Décoratifs
 7. Richard Artschwager *Journal II*, Formica et acrylique sur bois, deux panneaux, 203.2 x 129.5 cm, Chazen Museum of Art, 1991
 8. H.M.Magne, *Le mobilier Français, Les Sièges*, Paris, Henri Laurens, 1920 (fauteuil Louis Philippe ou d'époque Restauration)
-
9. Maï-Thu Perret, *Bikini (Orange & purple bricks)*, 2008
 10. Présence Panchounette, *Sérigraphie fausse brique*, Sérigraphie encadrée, 35,5 x 40 cm, 1978
 11. Marcel Broodthaers, *Deux caisses*, deux caisses en bois, papier peint, 283 x 82.5 x 77.5 cm ; 83 x 84.5 x 18 cm, 1975
 12. Lynne Cohen, *Showroom*, tirage gélatino-argentique, 20,32 x 25,40 cm, 1981
-
13. Jacques Carelman, *Catalogue d'objets introuvables, Tome I*, 1975, p.9
 14. Présence Panchounette, *Scie faux bois*, Scie et vinyl adhésif imitation bois, 11 x 41,5 x 2,5 cm, 1987
 15. Marcel Broodthaers, *Pelle*, pelle peinte, papier, 13 x 21 x 3.5 cm, 1970
-
16. Estelle et Erwine Laverne pour Laverne Originals, Marbalia, Papier peint imprimé à la main, 1948
 17. Good Design to pick items for Mart, scénographie par Paul Rudolph, New York, MOMA, 1952
 18. Good Design to pick items for Mart, scénographie par Paul Rudolph, New York, MOMA, 1952
 19. Good Design to pick items for Mart, scénographie par Paul Rudolph, New York, MOMA, 1952
 20. Estelle et Erwine Laverne pour Laverne Originals, Marbalia, nuancier, 1957
-
21. Fragment de papier peint *Sanitary* à décor de faux bois, Manufacture inconnue (Angleterre), vers 1880-1890, Musée national suisse
 22. *Mur de marbre avec végétation*, Manufacture Jean Zuber & Cie, Rixheim, 1803
 23. Ulisse Aldrovandi, *Marbre figuré*, Musaeum metallicum (édition de 1648)
 24. Ulisse Aldrovandi, *Marbre figuré*, Musaeum metallicum (édition de 1648)
 25. Lucy McKenzie, *Loos House*, 2013, Amsterdam, Stedelijk Museum
-
26. Paravent à décor de draperie Manufacture Française, papier rabouté, fond mat, impression à la planche, 9 couleurs, en dépôt au Musée des papiers peints, Rixheim, vers 1810-1815
 27. Marc-Camille Chaimowicz, *La Suite de Varsovie*, divers matériaux, 32 panneaux, chacun : 245 x 122 cm, 1993-94 ; Marc-Camille Chaimowicz, *Bancs pour la Suite de Varsovie*, bois laqué, 4 parties : chacun 49 x 140 x 40 cm, 1997 - 2006, Migrosmuseum
 28. Marc-Camille Chaimowicz, *Three-part Screen for Focal Point*, 2013
 29. Marc-Camille Chaimowicz, *Folding Screen (Five-Part)*, peinture acrylique, bois, photographies peintes, 1979
 30. Marc-Camille Chaimowicz, *La Suite de Varsovie*, divers matériaux, 32 panneaux, chacun : 245 x 122 cm, 1993-94 ; Marc-Camille Chaimowicz, *Bancs pour la Suite de Varsovie*, 4 parties : chacun 49 x 140 x 40 cm, 1997 - 2006, Quimper
-
31. Cary, Hôtel de la rue Fortunée salon de réception, Paris, Maison de Balzac, 1947
 32. Cary, Hôtel de la rue Fortunée salon de réception, Paris, Maison de Balzac, 1947. (lors de l'acquisition)
 33. Stock de boiserie exposée à la maison Carlhian, archives Carlhian, Los Angeles, The Getty Research Institute
-
34. Salle « Apogée gothique », galerie Davioud, Paris, Cité de l'Architecture
 35. Salle « Gothique flamboyant », galerie Davioud, Paris, Cité de l'Architecture
 36. Présentation de papier peint et de cheminée au Design Centre, Londres, 1956
 37. Francis Cape, *258 Main Street*, Bois peint, 226.1 x 226.1 x 50.8 cm, 2002

- 38.** *Banc d'école, Meeting House, Sabbathday*, Catalogue «We sit together», Francis Cape, p.32
- 39.** Francis Cape, *Utopian Benches*, 2013, New York, Murray Guy gallery
-
- 40.** Julien Prévieux, *Le Lotissement*, MDF, acrylique, 250 × 200 × 150 cm (environ) chaque construction, 2008-2011
- 41.** Julien Prévieux, *Modélisation préparatoire pour Le Lotissement*, 2008-2011
- 42.** Julien Prévieux, *Le Lotissement*, MDF, acrylique — 250 × 200 × 150 cm (environ) chaque construction, 2008-2011
- 43.** Robert Behar et Rosario Marquardt , *The Living Room*, 2001
- 44.** *Hangar décoré*, Venturi, Scott Brown, Izenour, L'Enseignement de Las Vegas, MIT Press, 1977
-
- 45.** *Fully curtained novelty toilet table*, Henry T. Williams & C. S. Jones, Beautiful Homes, 1878
- 46.** Dominique Ghesquière , *Canapé*, velours, structure en bois, 30 x 180 x 100 cm, 2000
- 47.** Dominique Ghesquière , *Le salon*, velours, bois, 30 x 180 x 100 cm et 2 x (30 x 90 x 100 cm), 2000
-
- 48.** Annie Krueger, *Room in Mrs H. W. Brown's House*, Neillville, Wisc., 1896
- 49.** Lynne Cohen, *Untitled (3 White Chairs)*, Impression numérique couleur, 101 x 126,5 cm, 2010
- 50.** Pascal Convert, *Empreinte, Bergère XIXe*, cire blanche, 90 x 59 x 69cm, 1992
-
- 51.** Gitte Schäfer, *Curtain (blue)*, MDF, Tissu, 127 x 39,5 x 1 cm, 2008
- 52.** Gitte Schäfer, *Curtain (pink)*, MDF, Tissu, 127 x 39,5 x 1 cm, 2009
- 53.** Gitte Schäfer, *Curtain (green)*, MDF, Tissu, 127 x 39,5 x 1 cm, 2008
- 54.** Jules Verdellet, *Principales têtes de rideaux*, lithographie, 1859
- 55.** Jules Verdellet, *Réglement des rideaux sur des cintres tronqués*, lithographie, 1859
-
- 56.** Patrick Corillon, *Le portrait*, 1995
- 57.** Drawing room curtain, lithographie, 1877
- 58.** Pierre Ardouvin, *Au théâtre ce soir*, bois, métal, peinture, velours, moquette, 24 fauteuils, éclairage sur applique, 555 x 525 x 305 cm, 2006

La particularité principale du bourgeois tel qu'il peut être raillé dans la littérature du XIX^e siècle est sa propension à se laisser convaincre – par un tiers mal intentionné le plus souvent – qu'il est d'une rare importance et que sa personne entière est, en elle-même, un bienfait pour ses concitoyens. La fatuité et le goût de soi sont mis en avant dans nombre d'œuvres romanesques tant ces caractères autorisent le potentiel comique de personnages, somme toute assez simple par ailleurs¹. Le bourgeois se contente souvent de ce qu'il a, il est peu ambitieux et ne cherche pas spécialement à dépasser la condition qu'il a souvent durement atteinte par la régularité et la constance de son travail – élément qui ne lui est jamais dénié. Ce qu'on lui reproche, en revanche, c'est précisément son manque d'esprit, de finesse, ses abords philistins et sa cuistrerie à oser se penser au delà de sa condition, faute ô combien condamnable au XIX^e siècle. C'est de fait à ses dépens que le bourgeois est comique, et c'est une fois de plus par la démesure dont il fait preuve à se considérer superbe que les ressorts comiques sont employés. De nombreux exemples de bourgeois tendant à dépasser leur condition réelle par une condition apparente émaillent l'histoire littéraire et théâtrale du XIX^e siècle et constituent souvent des personnages inscrits dans une bouffonnerie affichée bien malgré eux². Insignifiant et extravagant à la fois³, il ose penser qu'il peut duper son monde, et ce avec une bonhomie qui l'éloigne du Tartuffe, tant il est sincère dans sa mission et se pense à même d'être véritablement celui qu'il prétend être. Son honnêteté le fait bon bougre plus que manipulateur, alors même qu'il utilise des codes de la falsification. Cette idée vient corroborer la notion transversale d'hybris qui semble frapper la société bourgeoise du XIX^e siècle et investir certaines œuvres d'artistes contemporains. Par la critique de la fatuité, on attaque le caractère relativement insignifiant de certains des choix esthétiques bourgeois, qui se fondent avant tout dans le paysage par leur peu de saveur ou par leur conformisme. On a pu voir en effet de quelle façon le *all-over* faisait en sorte de masquer, de fondre les divers éléments les uns dans les autres au sein de

1. Voir parmi d'autres Honoré de Balzac, *Histoire de la Grandeur et de la Décadence de César Birotteau, parfumeur, chevalier de la Légion d'honneur, adjoint au maire du deuxième arrondissement de Paris*, 1837, ou *Splendeurs et misères de courtisanes*, 1838, Eugène Labiche, *La Poudre aux yeux*, 1861, Victorien Sardou, *La Maison neuve*, 1866, William Dean Howells, *The Rise of Silas Lapham*, 1885

2. Fatuus, F. Gaffiot, Dictionnaire Latin-français, Paris, Hachette, 1934, p. 656 en ligne <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=656>

3. La double signification du terme fat réunit en effet ces deux versants, *a priori* opposés, mais rassemblés de façon heureuse dans nombre de romans : *fatuus* a ainsi donné fade et insignifiant mais également insensé et extravagant.

l'environnement domestique en une grisaille inextricable, et l'imitation d'éléments architecturaux à l'œuvre dans nombre d'intérieurs accentue leur peu de présence par l'instauration d'un *bruit* visuel. Cependant, le second sens du terme vaut par sa conjonction frappante avec la démesure propre à l'hybris, puisque par la fatuité et par l'extravagance qui y est adjointe, rien n'est impossible et aucune idée ne saurait être trop ambitieuse ou trop somptuaire pour orner un intérieur ou lui donner une apparence des plus *chic*.

Trois stratégies sont alors employées alternativement pour que le bourgeois puisse revêtir le manteau du faste auquel il prétend. Ces trois stratégies s'apparentent à un véritable « bluff culturel⁴», destiné à atteindre l'apparence de la maîtrise des références sociales et culturelles en corrélation avec la respectabilité à laquelle il prétend. Biroteau se fait élire représentant de bon cœur, mais cet élément, corrélatif au développement de sa fabrique et à la transformation de son intérieur et de sa boutique sur les conseils de l'un de ses commis malhonnête, ne saura être suffisant pour le prémunir d'une chute certaine, réservée à celui qui prétend connaître les codes mais ne les maîtrise en fait qu'avec gaucherie.

A. Surface

Le jugement sévère envers la bourgeoisie est principalement moral, puisque c'est sa fausseté qui est jugée condamnable. Condamnables également sont jugés les ornements dont elle pare ses intérieurs, garnis de stuc, de papier mâché ou de papiers-peints en tontisse ou en carton martelé, à l'imitation des boiseries, laques, riches velours ou de cuirs de Cordoue hors de prix. D'autre part, la falsification en marche dans l'ornementation d'imitation est généralement condamnée car elle ne serait destinée qu'à tromper l'œil, à enjoliver la réalité matérielle et à charmer. Enfin, ce jugement est justifié par une volonté de couvrir, cacher et préserver des ravages du temps les nouveaux éléments de mobilier trop coûteux pour être soumis à un usage quotidien. C'est précisément cette fausseté qui est mise à l'index par Edmond Goblot lorsqu'il avance les raisons d'une possible déchéance de la bourgeoisie dans la conclusion de son essai *La Barrière et le niveau*. Pour lui « Les temps de la bourgeoisie sont très près d'être révolus. Cette dissolution n'est pas, tant s'en faut, une décadence. Comme elle est due à l'impossibilité de maintenir ou de renouveler toujours des illusions, des conventions, des préjugés des mensonges, la bourgeoisie disparaît par la seule rai-

4. Bernard Lahire, « Préface à Edmond Goblot », Voir Edmond Goblot, *La barrière et le niveau, Étude sur la bourgeoisie française moderne, op.cit.* p. XIII.

son que le vrai est plus puissant que le faux, le naturel plus solide que le factice⁵. ». On perçoit de quelle façon cette dissolution est liée, aux yeux du sociologue, à l'idée d'une vérité indépassable, que la condition bourgeoise serait mise à mal par la nature elle-même. Il va plus loin et explique ce déclin de façon très pédagogique par le développement de ce qu'il nomme « l'esprit critique », à savoir une meilleure compréhension de la société grâce au développement de l'instruction publique et à l'essor de la presse conjointement au combat des hommes de toutes classes réunis dans les tranchées⁶. Là, les conditions historiques ont accéléré ce qui aurait dû advenir par la force des choses. Dès lors, cette dissolution s'accompagne d'un gain esthétique et culturel⁷. Considérant l'émergence d'une décoration volante nommée du fait du positionnement éphémère des articles de mobilier, la détermination d'une décoration couvrante envisagera l'émergence d'attitudes visant à la mise d'une *pro-décoration*, qui, à la façon du proscenium, viendrait en avant du visiteur. Cette décoration couvrante impose une vision *prima fascie* et n'autorise pas d'autre lecture. Elle est, tout comme les éléments de décoration volante, une projection de soi et un manifeste social, mais possède pour particularité principale l'application de mécanismes de falsification et l'inéquation entre apparence et réalité factuelle.

Faux-semblants et faux-bois

L'ébénisterie est l'art de la maîtrise de la fine couche, de la feuille, du placage et de l'apparence trompeuse⁸. Le fort « caractère décoratif⁹ » propre à ces réalisations induit d'emblée une présence remarquable au sein des intérieurs. La neutralité ou encore la discrétion sont loin d'être de mise au sein des réalisations propres à l'époque moderne. C'est afin d'être en capacité de produire des meubles moins onéreux que cette technique, née dans un but ornemental, s'est développée au XIX^e siècle. À l'origine, outre le fait de permettre le panachage des essences et l'« opposition de couleurs sur des surfaces planes¹⁰ », l'ébénisterie permettait de convoquer des techniques d'inclusion et de diversification qui ne sauraient exister en taille directe. De même, cette dernière

5. Edmond Goblot *La barrière et le niveau, Étude sur la bourgeoisie française moderne, op.cit.* pp. 88-89

6. *Idem.* pp. 88-89.

7. Sur ce point, Walter Benjamin est en accord puisque de façon tout à fait contemporaine, il écrit dans *Sens Unique* (paru trois ans plus tard en 1928 mais préparé depuis plusieurs années) que « la bourgeoisie [...] demeure condamnée au déclin par ses contradictions internes qui lui seront fatales au cours de l'évolution. La question [étant] de savoir si elle s'effondre d'elle-même ou grâce au prolétariat. » Avertisseur d'Incendie, *Sens Unique, op.cit.* pp. 192-193.

8. Voir Henry Havard, *Les Arts de l'Ameublement, l'Ebenisterie, op.cit.*

9. Voir l'article ébeniste, CNRTL en ligne <http://www.cnrtl.fr/definition/ebeniste>.

10. Voir l'article ebenisterie, CNRTL en ligne, <http://www.cnrtl.fr/definition/ebenisterie>.

garantit une plus grande stabilité du mobilier dans le temps, puisqu'elle permet d'éviter, en partie, le retrait propre à l'utilisation du bois massif (de cinq à dix pour cent selon les essences de bois et en fonction des quatre types de déformation possibles : flèche de face, flèche de chant, gauchissement ou tuilage). Les panneaux utilisés, recouverts d'une feuille de placage, permettent de réduire la déformation ainsi que le coût. Dès le milieu du XIX^e siècle, on voit se développer et se répandre les techniques complexes et coûteuses de la grandeur de l'ébénisterie telle l'apposition de marqueterie de métal, os et corne ou bois précieux sur un mobilier dont l'ossature est désormais « en toc ». Les travers du métier offrent aux bourgeois « un luxe peu coûteux et [une] somptuosité de contrebande¹¹ ». Dès lors, l'art ancestral de l'ébénisterie aurait subi une phase de dégénérescence, les coupables étant une fois de plus tout désignés : le goût bourgeois, les fortunes nouvelles et la démesure qui les accompagne. Ainsi Henry Havard explique-t-il que :

Sous le règne de Louis-Philippe, cette décadence alla en s'accroissant encore. La main-d'œuvre devint de moins en moins soignée ; le goût et le sens de la décoration continuèrent à s'alanguir, sans que l'ensemble perdît rien de son insignifiance, bien au contraire. L'acajou et le noyer placés devinrent la parure obligée des moindres logis bourgeois ; jusqu'au jour où, considérés à leur tour comme trop vulgaires, ils cédèrent la place au « vieux chêne » et au palissandre. Ainsi les splendeurs de l'ancien mobilier français firent place à de pâles et incertaines réminiscences. On vit reparaître, chez les nouveaux enrichis, de faux buffets de Boulle, parodie ridicule et tapageuse de l'admirable ébénisterie du Grand Règne, et des secrétaires en bois de rose ornés de cuivres à peine décapés et simplement vernis, qui singeaient économiquement les meubles de boudoir de Mme de Chateauroux et de la marquise de Pompadour¹².

L'incompréhension, ou la mauvaise compréhension du bourgeois face à la noblesse du matériaux couvrant, conduisit à une imposture et une trahison matérielle puisque la grandeur et la valeur ne furent désormais plus fonction que des effets de mode. Si le simili intervient dès le XIX^e siècle par le placage, l'avènement du plastique intégrera ces problématiques de façon frontale au sein de la société du XX^e siècle, où l'illusion

11. Voir Henry Havard, *Les Arts de l'Ameublement, l'Ebenisterie*, op. cit, p. 71.

12. Voir Henry Havard, *Les Arts de l'Ameublement, l'Ebenisterie*, op. cit, pp. 70-71.

Havard tient un discours presque identique au sein de son ouvrage *l'Art dans la Maison, tome I*, Paris, Edouard Rouveyre, 1887. Il appuie cette fois sur les causes de la déliquescence de l'art de l'ébénisterie « On ne veut plus admettre qu'un intérieur superbe puisse être le privilège exclusif d'une classe privilégiée. Escomptant les grandeurs à venir, la fortune espérée, on veut être meublé, à ses débuts, comme un financier parvenu à l'apogée de sa situation, et, sans avoir les ressources nécessaires, étale un ameublement somptueux. De là une disposition nouvelle de l'industrie mobilière. De là, l'obligation pour le fabricant de s'évertuer à donner à ses produits, les plus vulgaires comme façon et comme matière, les apparences du luxe le plus dispendieux. De là, cette profusion de faux meubles de Boulle, qui boitent, ferment mal et s'écaillent, de fauteuils grossièrement sculptés, mais dorés de la plus éblouissante façon, de tentures de coton qui simulent la soie. » p. 6.

fera partie intégrante des créations. Ainsi, c'est paradoxalement à une suppression progressive de tout ornement que donnera également naissance l'ébénisterie. La mise en œuvre de l'innovation que sera le contreplaqué au milieu du XIX^e siècle, engendrera des éléments mobiliers à bas prix et d'une facture plus simple. L'allure générale de la feuille de bois d'origine deviendra au fur et à mesure du temps une des normes ; dès les années vingt et le développement de l'industrie plastique Formica et Venilia remplaceront le plaquage luxueux puisqu'ils permettront un entretien plus aisé de meubles qui ne subiront ni les affres du temps, ni ceux de l'usage. Cette feuille de mélaminé ou de vynil couvrante offre un usage simple, quotidien et familial dépassant l'usage précieux du meuble d'apparat, pour lequel l'usure n'existe que dans un rapport transmissionnel et générationnel.

Les artistes d'après-guerre reprendront ces revêtement parce qu'ils s'apparentent à la version industrielle des matériaux mis à leur disposition et offrent une gestuelle standardisée à l'encontre d'un savoir-faire de maître. Il ne s'agit dès lors plus d'imiter Boule ou ses créations, mais de proposer des représentations sculpturales à la croisée des usages et des expériences quotidiennes.

Depuis les années soixantes un pan entier de l'art dit *minimal* s'est apparenté volontiers à des éléments que l'on pourrait trouver au sein de magasins de mobilier et Richard Artschwager, dont l'œuvre est influencée par sa formation initiale en menuiserie, offre un exemple éclatant de l'assimilation de cet héritage dual. Dès lors, le recouvrement et la couverture sont des prétextes à la mise en œuvre de formes et représentations normatives, tout comme l'utilisation du bois l'est de part la quasi neutralité de son aspect ornemental. Qu'il soit très historié, madré ou utilisé en frisage, le bois, en devenant motif, est devenu un poncif des éléments de recouvrement mobilier.

C'est précisément en ébéniste que Richard Artschwager aborde la sculpture lorsqu'il se résout à utiliser le formica comme matière principale de ses œuvres. Ayant suivi un « auto-apprentissage¹³ » en menuiserie en 1953, l'artiste se lance un temps dans la production de meubles en série afin de subvenir aux besoins de sa famille. Il utilise alors les matériaux qui l'entourent dans le but de réaliser ses œuvres, faisant du formica l'un de ses matériaux de prédilection. Plaqué, le décor bon marché à l'imitation du bois est fait pour durer, être lavable et surtout ne craindre ni les changements de température ni les chocs. Populaire par essence, le matériau est connu de tous, appréhendé quotidiennement par des mains besogneuses, des derrières fatigués comme des estomacs affamés. La table – dressée ou non - deviendra dès lors un motif récurrent de ses pro-

13. Richard Artschwager, « Autochronologie », *Richard Artschwager*, catalogue d'exposition, Paris, Fondation Cartier 1994, pp. 116-139 p. 154.

positions sculpturales¹⁴.

C'est aussi en peintre de décor qu'Artschwager envisage une large série d'œuvres dans les années quatre-vingt jusqu'au début des années quatre-vingt dix. Là, il mêle une figuration réaliste quoique stylisée – les feuilles de formica à l'imitation du bois – à une représentation atone, presque métallique, évoquant un entrelacs de lignes abstraites – la peinture acrylique en nuances de gris. Ce type de réalisation reprend et développe un répertoire de formes qui trouve sa source dans la mise à plat de volumes du quotidien. Sans suivre le procédé de représentation qu'est l'éclaté technique des meubles représentés, les formes vont de l'accumulat de planches au morcellement de chaises. Bardages de bois agencés en vue de former une protection de fortune contre les intrus autant qu'explosion de matière suite à une catastrophe naturelle, ces planches associées se prolongent d'un pan de mur à l'autre en une composition qui défie les lois physiques. L'ajustement est réalisé au plus près et prend corps au sein d'une recherche sur l'angle la dimension perpendiculaire des pans de murs considérés dès lors par leur seul point de jonction. L'aspect binaire de *Journal II*, réalisé en 1991 est plus flagrant encore qu'au sein des « chaises-éclaboussées » réalisées à la même époque¹⁵. Les tasseaux assemblés dans *Journal II* flottent dans l'espace sans véritablement avoir prise sur les surfaces auxquelles ils semblent s'agripper. Ils s'étalent, se répandent, couvrent la surface murale sans jamais y pénétrer véritablement, à la façon d'un liquide. Leur planéité est renforcée par le traitement qu'ils subissent et plus encore que s'ils étaient organisés en montants, dossiers et assises, leur arrangement accentue leur absence d'épaisseur. Les mécanismes illusionnistes utilisés afin de souligner la protubérance d'une corniche ou d'un ornement sont ici vains et seules des planches se présentent au sein de *Journal II*.

Les plaques de formica n'évoquent ici plus le mobilier et font œuvre d'ébénisterie sans destination, leur contextualisation inédite au sein de l'espace muséal les détache d'une hypothétique fonction et seule la matière est évoquée : un motif de faux bois imprimé sur une feuille de bois synthétique plaqué sur une âme de bois composite. On dépasse ici l'ersatz puisque l'artificialité est assumée de façon redondante tout en offrant pourtant l'apparence du vrai face à la représentation picturale des veines du bois. La peinture remplace à la fois le bois réel et sa représentation synthétique pour ne prendre l'apparence que de ce qu'elle est : une imitation à la surface, n'offrant que les caractéristiques visuelles du matériaux qu'elle incarne. La surface particulièrement historisée propre à certains bois tels le pin sablé raconte de façon bavarde ce que nous sommes

14. Voir par exemple *Table With Pink Tablecloth*, 1964, *Table Prepared in Presence of Enemies*, 1993 ou encore la série de 44 dessins réalisés en 1974 dont la table constitue l'un des éléments constitutifs parmi la porte, la fenêtre, le tapis, le panier et le miroir, *Door, Window, Table, Basket, Mirror, Rug*, 1974.

15. Voir par exemple *Splatter Chair I*, 1992 ou *Splatter Chair C*, 2008.

censés comprendre de la composition qui nous fait face dans *Journal II*. En effet, « il s'agit toujours de la fausse copie d'une imitation¹⁶ ». Le choix de l'artiste d'opter pour un tel type de représentation appuie la volonté de raconter, faire voir et dire tant la facticité que l'ornementalité du bois, de sa représentation et de la juxtaposition des ses diverses évocations. Il s'agit d'un bois paradigmatique et presque cabotin qui ressentirait le besoin de prouver « qu'il en est bien ». Les veines sont gonflées, les nervures accentuées et les contrastes marqués, afin qu'il soit aisé de repérer la matière bois. Le faux est mis ici au centre et Jacinto Lageira renforce cette idée lorsqu'il écrit que

tout est visuellement faux, car l'imitation se démultiplie à partir d'elle-même et revient à elle-même. Mais magnifique ironie, en renvoyant aussi à des dessins et à des linéaments qui se trouvent juste en dessous – dans les éléments sur lesquels ils furent collés ou peints –, les couleurs, les textures, les grains des surfaces réfèrent au matériau que pourtant elles cachent¹⁷.

La subtilité est réintroduite par la suggestion de l'âme de l'objet, contrairement aux imitations dénoncées par Havard dans ses manuels de la fin du XIX^e siècle, où le clinquant l'emporte sur le métier, et où l'apparence dépasse la teneur réelle du matériau. À la différence de la ratiocination au centre des pratiques bourgeoises de l'intérieur, c'est la frontalité visible du travail d'Artschwager qui l'associe à l'imitation pour elle-même et offre une profondeur d'approche. L'artiste ne cherche ni à tromper, ni à convaincre ni à impressionner qui que ce soit et repousse les stratégies de persuasion complexes destinées à obtenir un résultat maximal pour une dépense moindre. Le principe d'économie visuelle proposé par Artschwager est en contradiction ontologique avec les méthodes bourgeoises du XIX^e siècle et celles de la société spectaculaire marchande de la seconde moitié du XX^e siècle. Il ne cherche ni à se jouer du jugement de celui qui fait face aux œuvres, ni à lui offrir l'expérience facile et factice d'un bois « standardisé ». Dès lors, on ne peut employer le terme de trompe-l'œil quant à ses œuvres tant elles cherchent au contraire à prouver leur facticité. Renforçant cette idée, l'atonalité généralisée de la peinture à l'imitation du bois, d'une couleur approchant celle du métal, faut à évoquer la chaleur, la noblesse ou la préciosité du bois. Si Artschwager cite les techniques du peintre en décor, il préfère user du pinceau plus que du peigne afin d'évoquer les veines d'un bois trop grossier pour être vrai.

16. Jacinto Lageira, « La langue du bois », *Richard Artschwager*, catalogue d'exposition, Paris, Fondation Cartier 1994, pp. 116-139 ici p.116.

17. Jacinto Lageira, « La langue du bois », *Richard Artschwager*, Paris, Fondation Cartier 1994, pp. 116-139 ici p.116-120.

Trompe l'œil

Le trompe-l'œil, ou plutôt le terme qui désigne les diverses réalités qu'il peut rassembler, est une invention du XIX^e siècle. En effet, si la pratique existe depuis l'Antiquité – les raisins de Zeuxis allant jusqu'à tromper les oiseaux eux-même –, jamais le terme n'a pris, auparavant, une telle connotation négative, au contraire¹⁸. La théâtralité qu'il induisait était même perçue comme un élément corrélatif à sa pratique et nécessaire. L'usage de l'imitation trompeuse en vue de la promotion sociale de soi va de pair avec les innovations techniques du XIX^e siècle, que ce soient la photographie, l'industrialisation de l'ébénisterie comme évoqué auparavant, ou la galvanoplastie, qui permet de couvrir les métaux les plus vils d'une couche fine d'argent, d'or ou de vermeil en vue de leur donner l'apparence du massif¹⁹. Loués autant que décriés, les exemples sont nombreux d'une utilisation sournoise ou vile des procédés d'imitation et de copie des matières les plus précieuses et la condamnation est avant tout morale. Au sein de *La Poudre aux yeux*, vaudeville d'Eugène Labiche, les manières et millions que veulent se jeter au visage deux famille liées par un futur mariage sont contenues par métonymie dans les chaînes de montre de l'un et l'autre des pères, MM. Malingear et Ratinois. À l'ère où le plaqué est roi grâce au procédé de Ruolz l'un préfère cacher sa chaîne authentique, trop chétive, étalant avec fierté celle « en imitation », tandis que l'autre s'accommode bien vite de sa « fausse » chaîne, arguant que « Quand le faux à l'air vrai... ce n'est plus du faux²⁰ ! ». C'est par l'oncle providentiel, homme simple, sans instruction mais pourvu de bon sens, que se dénouera le drame une fois les apparences laissées de côté. L'enflure propre à la trop haute considération de soi se dégonfle alors et chacun retrouve la raison. Il est extravagant et fat de se prendre pour celui que l'on est pas, - un médecin à la clientèle constitué de duchesses reconnaissantes pour l'un, un raffineur pour l'autre – et Labiche ne manque pas de le rappeler tout au long de son récit. Aussi c'est par des éléments très visibles que se révèle le faux : chaîne de montre

18. Voir Gisèle Freund citée dans Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages*, L'intérieur, La trace « Sur la peinture illusionniste du « juste milieu » : « La peintre doit... être un bon dramaturge, un bon costumier et un metteur en scène habile... Le public... s'intéresse beaucoup plus au sujet qu'à l'aspect plastique. 'Ce qu'il y a de plus difficile, n'est-ce pas le mélange des couleurs ? - Non répondait un connaisseur, c'est l'écaillé du poisson. Telle était l'idée que se faisaient de l'esthétique des professeurs, des avocats, des médecins ; partout on admirait le miracle du trompe-l'œil. La moindre imitation réussie avait du prestige. » »op.cit. pp. 240-241.

19. Voir Manuel Charpy, *Le Théâtre des objets*, en particulier p. 338 et sqq sur l'argenterie. et Chapitre 7 *Miniaturiser, Copier et reproduire : les espaces domestiques et les récits des arts industriels*, p. 745 et sqq. On parle de « ruolz » afin de désigner les objets issus du procédé inventé par Henri de Ruolz, alliage de cuivre, nickel et argent à l'imitation de l'or. Ainsi Madame Malingear parle-t-elle du « cable Ruolz » de son époux pour désigner sa chaîne de montre en faux or.

20. Eugène Labiche, *La Poudre aux yeux*, 1861, p.

clinquante, chasseurs en livrée, toilette féminine pourvue de « trois volants », et c'est bien la démesure qui est moquée ici, particulièrement lorsque le menu du premier repas entre les deux familles est choisi : les six plats seront garnis de truffes afin d'impressionner favorablement les invités issus de la future belle famille. Les chaînes de montre, qui, l'une et l'autre apparaissent à deux moments distincts de l'intrigue, établissent un portrait général des vellétés *hors-classe* des petits bourgeois qui parfois se mettent à rêver à une condition au dessus de la leur. C'est par la couverture, l'enjolivement que le métal le plus simple devient *clinquant* et fait effet. On conçoit que le principe de décoration couvrante est efficient puisqu'il fait office de pivot autour duquel se joue l'intrigue par l'évocation de ces montres.

À la différence de l'incrustation, qui s'apparente au travail de joaillerie, aux émaux cloisonnés et au sertissage, techniques qui participent de l'insertion ; la décoration couvrante ne s'immisce nulle part, elle ne s'ancre à rien, bien au contraire, elle nappe, recouvre, masque et cache²¹. Associée aux dérives emphatiques du glaçage pâtisseries, cette pratique des faux-semblants est souvent condamnée pour son manque de retenue, le but final étant d'éblouir. Mais elle peut également s'apparenter au simple trompe-l'œil, fort utilisé au sein des arts décoratifs dans le but de créer l'illusion d'une matérialité absente. La notion est décriée depuis longtemps comme instigatrice de fourvoiement, et dispensatrice de truc. Stuc, staff et moulages en carton-pierre sont opposés à la taille directe et à la précision du geste dans le décor fixe. La blancheur du plâtre rejoint celle d'une crème pâtissière indigeste lorsqu'elle est proposée en quantités trop importante²². Le climax de cette tendance étant la mode pour le mobilier à l'imitation des laques orientales constitué de papier mâché à incrustation de faux nacre et rehaussé de filets d'or. Régulièrement utilisé comme marqueur de déchéance et de goût futile pour les mondanités, il est présent dans de nombreuses œuvres, tant littéraires que picturales, dans le but de signifier le caractère *léger* de la moralité d'une héroïne à l'avenant de sa vertu évaporée. Le caractère précieux de la matière et des formes de ces éléments, leur lisibilité accentuée par le contraste fort entre la laque noire et la nacre d'un blanc irisé fera dire une fois de plus que la grande séduction de ce type de mobilier est réservé aux boudoirs ou autres pièces *féminines*. Le jugement porté à l'encontre

21. Voir Henry Havard, *Les Arts de l'Ameublement, l'Ebenisterie, op. cit.*, en particulier « De la Marqueterie et de l'incrustation », pp.7 et sqq.

22. Après avoir fait état à travers l'ensemble de la Comédie Humaine de l'aversion de Balzac pour « le moderne », qui propose une débauche d'ornements au luxe clinquant « de café » Henri Clouzot expose le problème en ces termes « Ce qui [...] nuit au mobilier second empire, c'est l'invasion de la fabrication à bon marché, la démocratisation du modèle riche, la mise à portée des petits ménages de la marqueterie, du placage, des garnitures de bronze. Mais ces meubles, exécutés plus ou moins à la machine, ont disparu ou vont disparaître. Il restera ceux que le temps n'a pu atteindre, ceux faits de main d'ouvrier [...] » Henri Clouzot, *Des tuileries à Saint-Cloud, l'Art décoratif du second empire*, Paris, Payot, 1925 p.83.

des éléments de mobilier d'imitation est d'autant plus sévère que l'imitation est répandue et bon marché. Si l'imitation est celle d'un joyau unique, elle s'avérera gage de goût et de qualité, si elle est celle d'une mode fort répandue, elle soulignera la trivialité du goût de celui qui l'a choisie.

Les considérations de bonne moralité font de la trivialité la raison principale pour laquelle le faux est condamné. À l'instar de mécanismes de séductions trop faciles, le faux, l'imitation, le simili, flatteraient les bas instincts et condamnerait tout accès possible à l'élévation morale. Propre au goût populaire, féminin ou enfantin, la pacotille est regardée avec condescendance, tandis que son usage par un honnête homme est regardé comme une faute coupable, une tendance à la déraison. En effet, il lui incombe de résister à la pression de son entourage et de conserver un regard réprobateur sur les productions séduisantes des industries nouvelles. Sa fatuité à user de l'artifice sera moquée comme étant celle du petit bourgeois satisfait de sa bonne trouvaille mais ne maîtrisant pas les codes réels de l'usage et dont la situation ne saurait duper personne. C'est par la critique du jugement moral porté envers certaines productions *vernaculaires* que se construira entre autre l'œuvre du collectif Présence Panchounette depuis 1969 jusqu'à sa dissolution à la fin des années 1980. Non contents de citer et d'user de matériaux jugés vils, le collectif appuie cet usage à la façon d'une signature et d'une revendication. Le mot d'ordre qu'ils adoptent est celui de l'effet Panchounette, parasite et vernaculaire²³. À travers ce mot, se niche une conception souvent décriée du goût populaire ou ouvrier, au vocabulaire formel et esthétique propre à l'exode rural et l'accession au confort qu'offrirent les trente glorieuses²⁴.

La scie dont la lame est recouverte de faux bois créée par le collectif est parlante en ce sens. Outre le fait d'employer l'archétype de la matière de substitution – une feuille d'un sous-formica à bas prix qui n'exige aucun savoir-faire technique - cette lame couverte de Venilia permet une réflexion quant à la falsification de la représentation. Il est réducteur de ne regarder l'évocation de l'outil qu'à l'aune de la farce qu'elle contient. Ce qui peut apparaître comme une mauvaise blague autotélique, citation potache du *Pain peint* de Man Ray à la sauce des Arts Incohérents, dépasse le simple sciage de branche sur laquelle on serait assis ou l'article du catalogue d'objets introuvables de Jacques Carelman²⁵. La scie est devenue inutile dès lors que son apparence s'est faite

23. *Présence Panchounette*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC, Dijon, Presses du Réel, 2011 *op.cit.* p.29 « Vernaculaire, c'est le plus évident, non seulement par l'aspect de notre production mais aussi par notre provenance socio-culturelle et la fidélité que nous avons à son égard : la banlieue, le papier peint, la poupée espagnole sur la télé ; le dancing, les bourses, le rock, la petite délinquance, la tchatche... »

24. À ce propos voir Joëlle Deniot, *Ethnologie du décor en milieu ouvrier*, *op.cit.*

25. Jacques Carelman, *Catalogue d'objets introuvables et cependant indispensables aux personnes telles que acrobates, ajusteurs, amateurs d'art, alpinistes...*, Balland, Paris, 1969.

renvoi à l'usage pour lequel elle fut créée. Le fait que l'outil serve initialement à la réalisation d'éléments nobles, valorisés pour le temps de travail que leur façonnage nécessite, est une partie intégrante de l'œuvre de Présence Panchounette. Il s'agit d'exposer l'outil plus que la réalisation finale à laquelle il participe, loin de l'usage qu'un menuisier pourrait faire d'une scie : exposer la scie c'est offrir le large panel de significations liées à l'imaginaire induit par sa spécificité en tant qu'outil. Par le fait que sa lame soit recouverte, il s'agit d'offrir également l'évocation d'un monde fait de mobilier à bas prix, de réparations sommaires et de décoration destinée à « faire propre ». La prétention viendrait de l'ornementation d'un objet commun, usuel, exposé à la façon d'un trophée, proche en cela des outils agricoles repeints présentés en extérieur au sein de certaines banlieues pavillonnaires. Pourtant ce n'est pas au kitsch que s'attache ici la *Scie Faux Bois*, puisqu'elle dit son nom et sa fausseté de façon frontale²⁶. Le recouvrement opéré permet non de masquer mais de révéler tant l'usage que la question sous-jacente de ce qui constitue une réalisation de valeur et de prix. La corrélation avec les fausses veines peintes sur un support fait de plâtre ou de carton-pierre dans le salon bourgeois se fait par l'évocation frauduleuse de la noblesse d'un métier et d'un savoir-faire, qu'il soit savant (l'ébénisterie) ou vernaculaire (la confection et l'ornementation populaire d'objets usuels). La fraude en tant que posture est au centre de la pratique du collectif, mais l'usage de celle-ci est enjoint par une volonté de rendre lisible la sclérose d'un mouvement artistique qui se prendrait trop au sérieux, contrairement à l'usage de la fraude décorative propre à l'utilisation du faux, qui cherche avant tout à faire illusion en vue d'une auto-promotion.

Dès lors, Présence Panchounette utilise les qualités visuelles propres au recouvrement et à l'apparence factice de certains matériaux pour aborder l'abstraction. Celle-ci passera par le simili et le choix des matériaux les plus pauvres - que ce soit la feuille de faux bois ou le papier peint fausse brique - est affirmé et souligné par le groupe à la façon d'une signature. L'opposition avec le groupe Supports Surfaces est revendiquée par l'utilisation massive du papier peint et notamment du motif « fausse brique » évocation d'une abstraction vernaculaire, en opposition avec l'abstraction empruntée et bourgeoise pratiquée par le groupe²⁷. Panchounette ne choisit pas de mettre en avant le faux marbre mais la fausse brique, matériaux de construction peu onéreux s'il en est, opérant une redondance dans l'ordre du discours. La subversion de la vérité des dé-

26. Quant au kitsch, voir Jean-Yves Jouannais, *Des nains, des jardins, Essai sur le kitsch pavillonnaire*, en particulier les réflexions quant aux puits faits de pneus peints. « La vitrine et le faux », p. 30 et sq., Paris, Hazan, 1993.

27. Pour rappel, la première exposition du groupe Supports Surfaces, au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, date de 1969, année choisie par Présence Panchounette comme celle de la fondation du collectif.

penses somptuaires évoquée par Soullilou²⁸ n'a ici de valeur que symbolique puisque le matériaux initial n'est lui même que de peu de valeur décorative et pécuniaire/matérielle et s'apparente à des constructions populaires autant que prolétaires.

Fausse pierre

On peut s'interroger sur la connotation « vernaculaire » et banlieusarde du papier utilisé par le collectif si l'on considère les succès de ce type de motif à travers le xx^e siècle, voire même depuis l'invention des papiers dominotés et leur utilisation au sein de l'intérieur domestique depuis le xvi^e siècle²⁹. Marbres, pierres et bois occupent une place à part au sein de l'histoire du papier de tenture et de ses applications tant ils ont pu, contrairement aux papiers d'imitation textiles ou cuir, être considérés selon la fortune et le contexte général comme les marques d'un bon goût affirmé ou au contraire les signes d'un esprit bas, attaché aux éléments de peu de valeur morales et intellectuelles. Sans revenir sur les occurrences fort nombreuses de ces motifs, il est bon de s'attacher à l'apparition généralisé de ces motifs sous le vocable des *sanitary papers* à la fin du xix^e siècle. Leur émergence est liée à plusieurs phénomènes conjoints, qui concordent avec le succès généralisé de l'utilisation des papiers peints. Héritiers des papiers à motifs serrés, moirés ou mouchetés, comme les motifs floraux de petites dimensions, les faux bois et les faux marbres, ces papiers étaient destinés principalement à recouvrir les surfaces d'espaces soumis aux salissures tels que les corridors, les cuisines, les halls d'entrées ou autres couloirs de service. Il s'avère que ces motifs spécifiques, resserrés et diffus, permettaient de masquer les tâches, traînées et excréments de mouches, qui venaient souvent souiller les parois murales de ces lieux d'accueil et de circulation sous l'action conjointe de la fumée, de la chaleur, et de l'humidité ambiante. Cette première génération de papiers bon marché était imprimée en une seule couleur avec des encres à l'eau, l'innovation consista donc à rendre ces papiers résistants aux lavages, afin d'en garantir un usage d'une durée plus importante et d'une salubrité effective. Destinés à être lavables car vernis, ces papiers ont naturellement repris la plupart des motifs de leurs aïeux, tout en affirmant une gamme d'ornements faisant écho avec leur destination ; les rudes murailles et les lisses boiseries évoquaient des matériaux prompts à être

28. Au sein de l'article « Trois Périphéries » de 1980, publié dans le catalogue à l'occasion de la rétrospective de Présence Panchounette en 2008 au CAPC de Bordeaux. *Présence Panchounette*, catalogue d'exposition, *op.cit.* p. 237.

29. Voir par exemple les *Fladerpapiere* suisses et germaniques, mêlant faux bois et motifs mauresques et destinés à recouvrir, parois et plafonds à caissons en bois. Voir par exemple Christian Renfer, « Fladerpapiere et papiers de décor imprimés du XVI^e siècle – Aperçu des fonds suisses », dans *Papiers Peints, Poésie des murs*, Prangins, Zurich, Musée National Suisse, Lausanne, La bibliothèque des Arts, 2010, pp. 125-137.

essuyés et nettoyés avec énergie et fréquence³⁰. Enfin, les *sanitary papers*, bons marchés afin d'être renouvelés fréquemment, sont à l'origine des papiers imprimés en taille douce, à l'aide de rouleaux de cuivre gravés en creux. Les motifs étaient alors créés avec peu de couleurs et présentaient des détails rendus finement et de façon parfois abusive. On estima alors largement que ces papiers, prisés par les personnes d'extraction populaire, ne valaient pas mieux que leur destination initiale et n'étaient pas dignes d'un intérêt quelconque. Il n'en fallait pas plus pour que la réputation triviale de ces papiers ne se fut, emportant avec elle l'imaginaire de souillure lié aux papiers de tenture à l'imitation de matériaux de construction.

Il faudra attendre l'après-guerre, qui fit suite à une période de disette quant à la production de papiers peints pour que l'essor de tels motifs reprenne à plein et soit à nouveau la marque du bon goût. Avec leur papier *Marbalia*, 1948 Estelle et Erwine Laverne pour Laverne Originals, firent forte impression en proposant un papier marbré imprimé à la main, qui évoquait les murailles du siècle passé autant que la marbrure utilisée afin de recouvrir les ouvrages précieux. Mis sur le marché en 1957, la première version du papier date de 1948 et fut présentée lors de l'exposition *Good Design to pick items for Mart*, de 1952 au MOMA et dont la scénographie fut confiée à Paul Rudolph³¹. C'est précisément par cette exposition que ce papier fit date et aida à relancer la vogue des papiers marbrés et minéraux qui devait se prolonger jusque dans les années soixante et demeure aujourd'hui un classique de la décoration d'intérieur. *Good Design* avait pour ambition de remeubler les citoyens après-guerre en leur inculquant le goût des formes innovantes et harmonieuses. Les objets sélectionnés faisaient l'objet d'expositions annuelles au MOMA et au Chicago Merchandise Mart ainsi que d'expositions ponctuelles à travers le pays, puisque l'ensemble des objets présentés étaient également vendus, et en théorie, achetables par le grand public. La particularité est la modification profonde du statut du créateur du motif décoratif, qui, avec le couple Laverne, prend une ampleur inédite et atteste d'un goût sûr. Le papier est signé du nom de son créateur et il est imprimé à la main, s'éloignant dès lors des modes de production mécanique. Il ne s'agit pas ici de tromper l'œil, mais de rappeler à l'esprit les splendeurs passées des palais à l'antique autant que le dépouillement moderniste des intérieurs héritiers de la Charte d'Athènes. On rompt avec les procédés de reproductibilité mécanique qu'évoquent les papiers peints afin de retrouver les gestes des fresquistes, tant par les proportions employées (le motif se répand à l'échelle du mur) que par les méthodes usi-

30. À ce propos, voir Gill Saunders, « Health and Cleanliness », dans *Wallpaper in Interior Decoration*, New York, Watson-Guption Publications, 2002, pp. 127-131.

31. Pour une contextualisation plus importante, voir Mary Anne Stanislawski, *The Power of Display, A History of Exhibition Installation at the Moma*, Berkeley, Londres, MIT, 1998, en particulier le chapitre 3 *Installation for Good Design and good taste*. pp. 159-199.

tées (la marbrure traditionnelle et non la succession de plusieurs passages de couleurs superposées au rendu toujours identique). En effet, Erwine Laverne, ancien étudiant aux Beaux Arts de Paris, s'était fait une spécialité des décors ornementaux de marbre et bois factices et était passé maître en la matière dans les années trente³². L'exubérance du motif qui court sur l'ensemble du mur est frappante et les volutes grandiloquentes du papier se déroulent à l'excès. Il faut imaginer le contraste créé par le voisinage de ce décor avec les éléments de mobilier et la scénographie présentés conjointement lors de *Good Design* pour prendre la mesure du choc esthétique créé provoqué par sa présence.

C'est précisément l'ambiguïté des motifs « faux » (faux bois, fausse pierre, fausse brique) qui fait tout l'intérêt de leur utilisation par Présence Panchounette. Le collectif se détache des connotations luxueuses et exotiques portées par le faux marbre pour se saisir d'un motif familier commun, l'appareillage de fausses briques jointoyées de mortier blanc. Lisible immédiatement, la fausse brique évoque les puits en pneu peints à l'imitation des briques ou encore l'esprit « rustique » faussé par l'inadéquation entre la vérité ontologique de l'objet et la représentation qu'il arbore. Doublant le caractère ignoble du papier peint, ces motifs en trompe-l'œil auxquels personne ne se laisse prendre pêchent par l'évocation de ce qu'ils ne sont pas, et rejoignent ici le caractère répréhensible du trompe-l'œil. La condamnation initiale de l'utilisation d'un tel matériaux est redoublée par la prétention de celui qui choisit de l'apposer sur une surface sur laquelle il n'a pas sa place à priori. La pierre d'achoppement de l'usage du faux, quel qu'il soit, est d'oser prétendre occuper une position qui n'est pas la sienne ; l'embarras est d'autant plus important que le *déguisement* quel qu'il puisse être ne saurait tromper celui qui maîtrise véritablement les codes et est renforcé à double titre lorsque cet usage est inadapté. Dans un retour inattendu, celui qui choisirait d'arborer les dehors de la respectabilité en se drapant dans un papier de tenture bon marché serait lui aussi démasqué, car personne ne saurait véritablement être dupe. On perçoit cependant par l'oscillation historique entre condamnation et louange du faux, que le statut de ce type d'ornement est plus complexe que l'apparence qu'il présente a priori, et que le canular de Présence Panchounette, qui se sert de ces fausses briques comme d'un étendard utilisé de façon cyclique au sein des expositions du groupe, peut également être lu avec un regard plus insistant non sur le motif lui-même, qui est un prétexte à réaction, mais sur celui qui choisit de l'apposer de la sorte.

32. À ce propos, voir Elaine Mayers Salkaln, « The invisibles » *The New York Times*, 18 Avril 2004, en ligne, consulté le 10/06/2014 <http://www.nytimes.com/2004/04/18/magazine/the-invisibles.html?src=pm&pagewanted=2&pagewanted=print>.

Leur posture en tant que collectif dont l'anonymat est une revendication politique³³ est guidée par la volonté de se placer en opposition aux artistes-stars, « étalagiste[s] néo-concept³⁴ » dont l'attitude hâbleuse leur fait horreur. L'usage de ce papier peint ainsi que d'autres éléments issus de la culture vernaculaire au sein de leur travail est une façon de gommer l'émergence d'une *patte* identifiable. Les membres du groupe se jouent par exemple de ceux qui osent poser avec suffisance devant leurs travaux à l'occasion d'un *Portrait* au sein de la revue Beaux-Arts Magazine en proposant les photographies de leurs compagnes respectives en lieu et place des leurs. La proposition est refusée par le magazine qui transforme les quatre pages de la rubrique en un « quart de page rubrique Expo³⁵ ». De ce fait, c'est la mise en scène de soi par l'entremise d'une construction représentationnelle, qu'elle soit de l'ordre du décor intérieur pour la bourgeoisie, ou de la création esthétique pour les artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle qui est mise à l'index par Présence Panchounette. Le collectif souligne le choix déterminant des référents visuels lorsqu'ils sont directement issus des productions industrielles puisque, par exemple, « il existe une multitude de toiles à store dont la "neutralité prolétarienne" n'aurait pas rencontré l'adhésion qu'a rencontrée la "neutralité bourgeoise" de celle utilisée par Buren³⁶ ». Présence Panchounette épingle les discours qu'il estime être en inadéquation avec les postures esthétiques et cherche à mettre en lumière l'impossible neutralité des choix de leurs pairs à une époque où motifs et *patterns* sont au centre des questionnements esthétiques³⁷.

Le groupe préfère pour sa part s'en référer à une esthétique proche de celle des pavillons de banlieue, dont les enjeux leur semblent plus authentiques et moins plastronneurs. Ils singent la description que fait Buren du motif rayé choisi en tant que référent visuel lorsqu'ils en viennent à décrire au centimètre près le choix du papier peint fausse

33. On connaîtra finalement assez vite l'identité des membres du collectif à savoir Jean-Yves Gros, Didier Dumay et Frédéric Roux qui s'étaient rencontrés lors des occupations de 1968 et Christian Baillet, Pierre Cocrelle et Michel Ferrière qui les rejoignirent par la suite.

34. Le groupe utilise le terme à propos de « toute la nouvelle vague qui nous décarre des U.S.A », « Entretien avec Dominique Casteran en avril 1987 », *Présence Panchounette, Œuvres Choisies, Tome 2*, Labège, Centre régional d'Art Contemporain Midi Pyrénées, p. 29.

35. Présence Panchounette rapporte l'anecdote au sein d'un « Entretien avec Dominique Casteran en avril 1987 », *Présence Panchounette, Œuvres Choisies, Tome 2, op. cit.*, p. 26.

36. Présence Panchounette, « Projet Exposition Yvon Lambert (janvier 1975) », *Présence Panchounette, Œuvres choisies, Tome 1*, Centre d'Art contemporain Midi Pyrénées, Calais, Musée des Beaux Arts de Calais, 1986, p. 30.

37. Voir les propos de 1978 de Jacques Soullillou, texte reproduit dans le catalogue *Présence Panchounette, Œuvres choisies, Tome 1, op.cit.* en particulier p.13 voir également l'exposition *L'Envers du décor : dimensions décoratives dans l'art du XX^e siècle*, catalogue d'exposition, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne de la communauté urbaine de Lille, 1998.

brique devenu leur marque de fabrique³⁸. Leurs productions n'en sont pas pour autant exemptes d'auto-satisfaction puisque le collectif fait de ces fausses briques un élément identitaire déterminant quant à son discours sur l'art. De la *Sérigraphie fausse brique*, de 1978 mettant en valeur le motif pour lui-même à la façon d'une réflexion quant à l'abstraction et au geste artistique à *l'Atelier de Max Dupin*, présenté au Studio F4 à Bordeaux en 1972, se proposant comme une occupation invasive et contextualisée de l'espace d'exposition, Présence Panchounette demeure malgré tout identifiable par l'usage de ce motif visuel. Le papier peint est utilisé à la façon d'une bannière support de revendication et teinté de vindicte à l'encontre d'un milieu artistique gangrené par les postures d'artistes-vedettes. Il s'agit pour le groupe de repenser l'abstraction à l'aune du papier peint et la peinture à la lumière du trompe-l'œil. Le programme du collectif est somme toute de reconsidérer l'espace pictural en relation avec son développement spatial en envisageant ce développement comme étant inhérent aux pratiques quotidiennes et domestiques populaires - ou *vernaculaires*. *L'Atelier de Max Dupin*, mise en scène et reconstitution factice d'un atelier imaginé montre avant tout une occupation de l'espace par le motif de façon totale. Le papier peint déborde des murs pour se répandre sur le sol et les éléments mobiliers et la fausse brique est partout.

Quant au principe de décoration couvrante au sein de l'intérieur, la place du revêtement à l'imitation de matériaux - nobles ou non - est conséquente. D'origine minérale (marbres, malachites, briques, *opus incertum* ou *isodomon*...) ou végétale (bois, pailles, bambous, treillis ou lièges...) ces motifs fortement historiés sont appréciés pour leurs qualités ornementales autant qu'évocatoires³⁹. Les propriétés mécaniques et isolantes auxquels ils se réfèrent sont neutralisés du fait de la modification du support et leur usage d'agrément devient un poncif de l'aménagement intérieur repris par les artistes à la façon d'un motif à la symbolique dense. Convoquer le faux-bois par l'utilisation du formica chez Artschwager ou la fausse pierre du papier peint brique chez Présence Panchounette ne trouve pas son origine au sein d'une démarche similaire, loin s'en faut, mais les deux processus participent d'une réflexion sur l'importance essentielle

38. À ce propos, voir Fabien Danesi, « Les pieds dans le tapis : Présence Panchounette et le ridicule de la modernité », 2006, en ligne, http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/La%20Satire_%20Danesi.pdf, en particulier p.7 « des lignes blanches se croisant à peu près à angle droit déterminant sur un fond rouge des rectangles d'approximativement 8,7 cm de large sur 17, 4 cm de long ». Cité par Guy Tortosa, « Présence Panchounette », *Pictura-Edelweiss*, n°6, printemps 1985, p. 20.

39. Pour une recontextualisation historique de l'usage du faux marbre et une étude de la Madone des Ombres, peinte par Fra Angelico dans le couvent de San Marco voir Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.

des apparences de façade⁴⁰ au sein de l'intérieur, qu'il soit standardisé ou vernaculaire. La répétition d'un même motif crée l'habitude visuelle et offre en conséquence une reconnaissance et une lecture aisée de celui-ci. Utilisé en surface, ce motif n'a d'autre fonction que celle de discourir sur le caractère de celui qui l'a ainsi placé, il redouble et appuie un propos social construit. Il s'avère dès lors qu'un usage fallacieux ou détourné de ces motifs (usage du marbre chez celui qui ne saurait s'offrir la pierre authentique, usage de la fausse brique par celui qui aurait les moyen d'employer du marbre) créé un trouble dans la relation de présentation/lecture de signes sociaux. C'est ce trouble, augmenté par la recontextualisation du motif au sein de l'espace muséal qui est au centre de l'utilisation de la décoration couvrante par les artistes. Il est à noter que « la définition sociale de l'imitation [...] n'est pas elle-même quelque chose de très cohérent⁴¹ » ce qui explique les différences de jugements portés à l'encontre des imitateurs. En effet, on jugera plus sévèrement le petit bourgeois usant d'apparats factices au titre d'un profit personnel que l'artiste proposant une évocation de cette falsification. Leur statut est, en premier lieu, fort différent et les raisons de l'imitation sont divergentes (on ne saurait affirmer que les artistes usent du faux dans le seul but d'un profit personnel). En second lieu, le sens de l'imitation (socialement ascendant ou descendant⁴²) et sa nature (usage du faux ou usage d'un faux matériau en vertu de ses propriétés frauduleuses) permettent de saisir l'écart qui existe entre usages sociaux et processus artistique. La vanité moquée et dénoncée unanimement au sein des premiers n'a pas lieu d'être au sein des seconds.

Ce façadisme⁴³ suscite la méfiance mais, du fait du caractère très lisible de la nature factice des éléments employés, la condamnation prend la forme de la moquerie ou de la raillerie la plupart du temps. Il n'en va pas de même lorsque les éléments couvrants sont authentiques mais subissent un déplacement. Là, la fraude consiste en l'apposition d'une façade véridique sur un support dénué de prestige (des boiseries de maître du XVIII^e siècle insérées dans des hôtels particuliers XIX^e siècle aux portes d'armoires normandes remontées en bonnetières par exemple). La particularité de cette translation

40. En ce sens, voir Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne, Tome 1, La Présentation de soi*, [The Presentation of Self in Everyday Life, trad. Alain Accardo] Paris, Minuit, Le sens Commun, 1973, en particulier p. 61 et sqq. La représentation frauduleuse, « Quand on parle des gens qui présentent une façade mensongère ou « seulement » une façade, des gens qui dissimulent, trompent et fraudent, on exprime la conscience d'un divorce entre les apparences et la réalité ». p.61.

41. *Idem.* p.62.

42. *Idem* « Quand nous découvrons que notre partenaire est d'un statut supérieur à ce qu'il nous faisait croire, les bons usages nous invitent à réagir par l'étonnement et la contrariété plutôt que par l'hostilité. » p. 62

43. Le terme, emprunté à l'architecture, désigne la tendance à vider les bâtiments anciens de leur substance, afin d'offrir le double avantage d'une apparence cossue et des services du confort moderne. Cet accent mis sur l'apparence du bâti ne tient ni du patrimoine, ni de l'architecture d'avant garde et tend à muséifier les centres villes.

vient du caractère ambigu de l'assemblage final, qui peut avoir une valeur patrimoniale ou pédagogique autant que spectaculaire ou divertissante. Une fois encore, ce sont les volontés de tromperie et l'illusion qui sont mises en cause quant au résultat de cette action. Lorsque la transposition n'est pas annoncée le risque de duperie est encore plus prégnant puisque :

Paradoxalement, plus la représentation de l'imposteur se rapproche de la réalité, plus grand est le danger qui nous menace, car, si une représentation est exécutée avec compétence par quelqu'un qui s'avère être un imposteur, ce spectacle peut affaiblir dans notre esprit le lien moral entre le droit légitime de jouer un rôle et l'aptitude à le jouer. D'habiles imitateurs, en reconnaissant dès le début qu'on ne doit pas les prendre au sérieux, semblent nous fournir un moyen de sortir de cette difficulté dans certains cas⁴⁴.

Ce second cas semble préserver l'imitateur – du moins en partie - de la condamnation morale qui accompagne nécessairement la fraude. Ce sont une fois de plus les considérations morales, propres au jugement d'un individu par un autre, qui font étalon dans la jauge des rapports sociaux. La démesure et la vanité ne le sont que par l'existence d'une assiette commune. Rester à niveau nécessite des aménagements moraux, sociaux et intérieurs, ayant pour but de faire bonne figure, et cette dichotomie entre apparence et efforts pour y parvenir est révélée par les artistes qui mettent à jour les effets de recouvrement et de masquage produits par la forme du panneau ou du paravent.

B. Cloisons mobiles

Paravents

L'usage de panneaux destinés à masquer une structure dont la noblesse réelle est en contradiction avec l'effet voulu exige une posture unique : il faut assumer ce recouvrement du trivial par le noble afin d'investir dans ce travestissement toute l'énergie nécessaire à la conviction du vrai. Les arrangements avec le fait que la nature ontologiquement noble de l'ensemble soit très discutable font partie du processus à l'origine du recouvrement, aussi la part de falsification doit être assumée. Elle est souvent induite par les deux parties qui entrent en relation comme une nécessité (économique, sociale...) allant de soi et Walter Benjamin en offre une métaphore parlante lorsqu'il aborde l'engagement personnel au regard de l'engagement politique. Dès lors :

Un homme hostile à toute tradition soumettra d'autant plus impitoyablement sa vie privée aux normes dont il veut faire les lois d'un état social futur. Comme si elles lui imposaient le devoir

44. *Idem* p.62.

de les préfigurer, elles qui ne sont encore nulle part réalisées, au moins dans le cercle de sa vie intime. L'homme cependant, qui se sait en accord avec les plus anciennes traditions de son état social ou de son peuple, peut à l'occasion mettre ostensiblement sa vie privée en contradiction avec les maximes qu'il défend impitoyablement dans la vie publique, et considère secrètement, sans la moindre gêne pour sa conscience, sa propre conduite comme la preuve la plus contraignante de l'autorité inébranlable des principes qu'il affiche. C'est ainsi que se distinguent les deux types de l'homme politique conservateur et de l'anarcho-syndicaliste⁴⁵.

La posture mise en œuvre au sein des espaces d'interaction prime sur l'attitude privée et intime, et agit à la façon d'un paravent, qui masquerait les comportements répréhensibles. Cette cloison mobile, ornement autant qu'écran, incarne l'attitude bourgeoise au sein de l'intérieur, qui tient autant de la dissimulation que de l'auto-valorisation. Se joue alors une comédie sociale, permise par ce décor léger et le consensus qui règne entre les différentes parties présentes. Cet élément de décoration est perçu de façon unanime comme un élément bourgeois et son utilité s'oriente de plus en plus vers la distraction et les divertissements de salons que peuvent être les *comédies de paravent*. Le terme désigne ainsi de petites mises en scène domestiques, à la fois héritières et précurseurs des populaires tableaux vivants domestiques qui seront immortalisés par les moyens de la photographie à la fin du XIX^e siècle⁴⁶. Rapidement, le terme dépréciatif caractérise par extension une pièce bourgeoise de peu d'envergure, écrite par « un homme qui n'a étudié le monde qu'entre deux ritournelles et que par dessus le pupitre de son piano⁴⁷ », c'est-à-dire un auteur bourgeois sans génie.

Souvent, l'intrigue trouve son origine dans un proverbe, illustré par la petite comédie en un ou deux actes. Le commun, le bon sens et la trivialité des sentiments sont au centre de ces petits spectacles et la comparaison avec les attitudes à l'œuvre au sein de l'intérieur se joue grâce à l'importance de la mise en scène de soi par l'entremise d'un décor. Il devient aisément perceptible que les divers éléments au sein de cet espace hautement codifié ne doivent leur présence qu'au fait qu'ils soient éminemment signifiants. L'objet synchrétique servira ici de fil conducteur à l'approche de la décoration couvrante en tant qu'écran ou panneau. C'est hors de l'unité architecturale à proprement parler et proche du fragment considéré comme objet que le rapprochement s'opère. Il est vrai que ses qualités inhérentes (grande plasticité, transport aisé, opacité bienvenue, appa-

45. Walter Benjamin, *Walter Benjamin Sens Unique et Enfance Berlinoise*, *op.cit.* p. 151.

46. On retrouve également les remarques de Mario Praz quant à la représentation des intérieurs domestiques qui « ne représentent aucun intérêt en eux-même, sauf s'ils servaient de fond à quelque scène de genre pour indiquer la condition sociale des personnages. » *Histoire de la décoration d'intérieur, La Philosophie de l'ameublement*, Londres, Thames & Hudson, 2008, p. 230.

47. Jules Barbey D'Aurevilly, *Premiers articles*, « 6 juillet 1939, il faut que jeunesse se passe », par M. De Rougemon, p. 82, Paris, Les Belles Lettres, 1973, publiée par Andrée Hirschi et Jacques Petit.

rat à peu de frais) permettent de saisir la diversité des usages du paravent au sein de la décoration d'intérieur. Que ces panneaux prennent la forme des boiseries transportées des salons des hôtels particuliers parisiens vers les logements outre-atlantique ou qu'ils s'apparentent à un façadisme opportun, ils sont héritiers à plusieurs titres des modestes panneaux originels assemblés par charnières.

Marc-Camille Chaimowicz en fait un motif récurrent de son travail, à la croisée de réflexions portant sur le décor, la création d'un environnement total, l'ornemental et la mise en scène de soi. La forme, adoptée à l'origine par nécessité, est une façon pour l'artiste d'élargir l'espace pictural contraignant imposé par une formation académique. Le paravent, comme le polyptyque, lui permet de justifier d'une pratique de la peinture – objet de l'atelier au sein duquel il a été promu – tout en engageant déjà une réflexion quant à l'espace qui environne ses créations à proprement parler. Le jeune artiste qu'il était alors sent que la peinture *per se* n'est pas ce qu'il veut faire ; la portée de plus en plus formelle des réflexions de ses camarades et enseignants l'étouffe et il sent le besoin de s'attacher aussi aux contenus culturels⁴⁸. Ces recherches prendront corps de façon aboutie dans *La Suite de Varsovie*, ensemble de trente-deux éléments, datant de 1994⁴⁹.

Cette œuvre présente une importante série de panneaux, recouverts pour la plupart de motifs, distribués de manière uniforme ou selon une composition présentant de légères variations. Sur ces mêmes panneaux inclinés contre le mur de l'espace d'exposition sont accrochés des toiles – pour la plupart des diptyques – et leurs doubles. Ces panneaux se chevauchent et se recouvrent les uns les autres, masquant pour partie au regard certains motifs, à la façon d'une chronologie de décors divers accumulés par la superposition. Au centre de l'espace d'exposition sont disposés quatre bancs créés spécifiquement pour l'œuvre en 1997.

Là, l'artiste réussit à concilier ses préoccupations quant à une pratique quotidienne, tournée vers l'intérieur et l'environnement et des propositions picturales soulignant le décoratif et l'absence de hiérarchie au sein de son travail. Comme le souligne Hubert Besacier, Chaimowicz réussit à dresser en une même œuvre un « passage impossible à

48. Alain Coulange, « Entretien avec Marc-Camille Chaimowicz », *Peintures et objets*, catalogue d'exposition, Dijon, Le Consortium, Quimper, Le Quartier, 1994, pp. 63-71 p.64 Voir également Brian O'Doherty quant à la présentation qu'il fait du passage de la fresque à la peinture de chevalet, où « le morceau de mur peint est remplacé par le morceau de mur portatif » Brian O'Doherty, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, [Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, 1981] Lectures Maison Rouge, Zurich JRP Ringier, 2008, p. 38.

49. Voir par exemple les paravents *Three part Screen*, 1979, *Folding Screen, (Five Part)*, 1979, *Festivity*, 1987 et *Laura Street, for Georgy*, 1987. une partie des réflexions suivantes a été amorcée lors d'une intervention dans le cadre de la journée d'étude Peinture et Reprise. Voir le texte de l'intervention en annexe, « Past Imperfect : reprises et retours dans l'œuvre de Marc-Camille Chaimowicz ».

résoudre entre le mur, le panneau mobile et le tableau, c'est à dire entre l'environnement vital, le *pattern* et la peinture de chevalet. » . Toutefois, la distinction faite par le critique est scindée de façon abusive si l'on considère que le panneau mobile peut en lui-même assembler à la fois environnement vital, *pattern* et peinture de chevalet par la forme du paravent. La présence de l'objet au sein de l'intérieur tient de l'arrière-plan comme de l'écran et la présentation de l'œuvre au Quartier à Quimper en 1994 permet de percevoir d'autant le mur de la galerie comme partie intégrante de l'œuvre puisque ce dernier est recouvert de papier peint créé par l'artiste.

Ce qui pourrait apparaître comme un conservatisme déplacé, un refus de radicalité ou un attachement à des formes passées est avant tout une absence de hiérarchisation dans l'utilisation des couleurs, des *media* ou des formes. La couleur, symbole du « bourgeois et du décadent. »⁵⁰ y est saisie à bras le corps dans ce qu'elle peut avoir de plus suave, allant jusqu'à la subvertir plus encore en l'adoptant sous des formes rappelant papiers peints et objets décoratifs, symboles de l'intérieur bourgeois. Le titre de l'œuvre, écho aux compositions musicales faites de parties diverses assemblées, reprend l'idée d'une structure commune à des danses variées, jointes par des charnières en un tout harmonieux. Cette construction résonne avec d'autres œuvres de l'artiste qui suivent elles aussi un arrangement musical tel *Café du Rêve*, 1984 livre d'artiste dont la partie introductive constitue un prélude, et dont divers accents rythmiques et répétitions ainsi qu'un thème traversant l'œuvre accentuent l'association avec la suite, composition musicale aux références et rythmes divers. C'est ce même rythme induit par les motifs peints, les dessins, peintures et enfin les divers positionnement des panneaux qui achèvent de seller l'analogie entre composition musicale et *Suite de Varsovie*.

La Suite de Varsovie peut être considérée comme un pied de nez à la formule « peinture de paravent », expression dépréciative qui désigne des réalisations comparables à des papiers de tenture. Puisque les motifs reproduits sur le support s'apparentent précisément à des motifs de papier peints, que l'artiste intègre de façon récurrente des papiers peints au sein de ses expositions, et que le paravent y est un motif récurrent, l'expression est retournée et renversée. Ainsi, de faiblesse de métier, elle désigne au contraire au sein du travail de Chaimowicz un programme esthétique rigoureux et ambitieux. Les

50. "Conversation entre Roger Cook et Marc-Camille Chaimowicz", Frieze Foundation, 16 octobre 2008, à l'occasion des expositions *Some Ways by Witch to Live* et *In the Cherish Company of Others*. Non publiée, disponible en ligne sur http://www.friezefoundation.org/talks/detail/a_personal_grammar_of_means/, dernière consultation le 16/09/10 En évoquant la rétrospective *Live in Your Head: Concept and Experiment in Britain, 1965-75*, présentée à la Whitechapel en 2000 l'artiste exprime le choc ressenti face aux œuvres : tout y était noir et blanc. « I really felt I wanted to find ways of developing a radical language that took into account the senses and feelings and of course, Marxist theory did not. And for those of you that saw a show at the White Chapel a few years ago, going in the seventies, *Live in Your Head*. [*Live in Your Head: Concept and Experiment in Britain, 1965-75*, Whitechapel, 2000] I remember going to see that show and be shocked as how black and white it was. You know colors were seen as kind of bourgeois and decadent.".

raisons de l'utilisation de ces codes apparentés à la décoration d'intérieur peuvent être trouvées pour partie dans une théâtralisation de la figure de l'artiste, telle la mise en scène d'*Approach Road*, résidence-environnement de l'artiste de 1975 à 1979. Pourtant, il ne s'agit pas pour l'artiste de flatter sa personne ou de donner une image méliorative de lui-même, mais plutôt de donner corps à la figure semi-fictionnelle d'un artiste aux *personæ* multiples. La mise à distance et l'invention d'un environnement hors de sa condition première ne sont dès lors, plus apparentés à une duperie, mais à une recherche esthétique.

C'est à la façon d'une *région*, telle qu'elle est définie par Erving Goffman dans *La Mise en scène de la vie quotidienne* que peuvent s'apparenter les espaces créés par Marc-Camille Chaimowicz. En effet, Goffman définit précisément la région comme « tout lieu borné par des obstacles à la perception⁵¹ », et c'est de cette façon que Chaimowicz fait usage des paravents, panneaux et moucharabiehs dans le but de délimiter de façon précise des espaces distincts. On peut considérer ainsi l'usage fait des panneaux au sein de l'exposition *Décorum*⁵², *tapis et tapisseries d'artistes*, pour laquelle il était invité à créer une scénographie, chaque partie étant déterminée par une séparation physique accompagnée d'un environnement musical spécifique faisant écho au découpage thématique.

L'assise et les meubles font partie intégrante de ces *régions*, ce qui est également le cas pour *La suite de Varsovie* où Marc-Camille Chaimowicz se plaît à investir l'espace d'exposition de façon totale. Là, les quatre bancs participent à la mise en place d'un décor ponctuel. Ils peuvent être apparentés à la décoration volante, déplaçable et modifiable au gré des situations, alors que l'espace de la galerie serait apparenté à la décoration fixe, à savoir architecturale, pourtant, c'est précisément par le mélange des genres que Chaimowicz se joue des codes habituels de l'aménagement intérieur et de l'espace d'exposition. Ses panneaux sont mobiles et semblent installés de façon provisoire, le papier peint présent sur les murs qui les accueille induit *a contrario* une relative pérennité, même s'il fait écho à leur revêtement. C'est en cela que *La Suite de Varsovie* est à considérer à la façon d'un paravent, *leporello* démantelé s'offrant en morceaux épars qui permet la mise en place d'un décor, *région* destinée à l'invention de soi.

51. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne, 1 : La Présentation de soi*, Paris, Minuit, le Sens Commun, 1973, chapitre 3 : Les régions et le comportement régional pp. 105 et sqq.

52. *Décorum, Tapis et tapisseries d'artistes*, 11 octobre 2013 – 9 février 2014, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Marc-Camille Chaimowicz, *A Curtain for Focal Point...*, 2013 et *Moucharabieh for Decorum*, 2013.

Panneaux

La vanité a partie liée avec la falsification de l'image de soi, et la tendance à établir un cadre valorisant fondé sur la tromperie et le mensonge. Le paravent permet de masquer les moments de transitions nécessaires au passage d'un état à un autre, afin de ne jamais perdre la face et son caractère mobile justifie la méfiance qu'il peut engendrer. *A contrario*, les panneaux supposés fixes induisent une impression de véridicité et une confiance envers les acteurs créateurs de l'environnement. De même un élément identique présenté au sein d'un espace muséal ou au sein d'un intérieur ne jouira pas de la même aura d'historicité. Ces divers paliers permettent de saisir l'importance accordée à l'authenticité, et ce, avec d'autant plus de force que le XIX^e siècle invente l'industrialisation de la copie et de la reproduction mécanique⁵³. Par transfert, les occupants bénéficient de l'aura de la décoration fixe, qui plus est lorsque celle-ci est totale et omniprésente. Pourtant, de nombreuses boiseries furent transposées au XIX^e siècle de façon mixte, c'est-à-dire en combinant panneaux anciens authentiques et copies modernes dans le but d'adapter l'ensemble au nouveau lieu de présentation⁵⁴ faussant de concert toute présomption à une véracité historique.

Par essence, ces transpositions sont toujours un amalgame de décors anciens dans un ensemble - ou cadre - nouveau, et le programme d'acquisition du German National Museum de Nuremberg annonce à partir de la date de sa fondation en 1852, une volonté de « présenter une série de pièce authentiques et complètes garnies de leurs meubles. Cependant *authentiques* pouvait signifier une authenticité de style plus qu'une garantie quant à l'origine réelle des panneaux et éléments⁵⁵. » Il s'agit d'une période charnière où la boiserie en tant qu'objet, propre à garnir et ennoblir des constructions récentes ou insignifiantes, va peu à peu être considérée comme un ensemble digne d'intérêt architectural, historique mais également décoratif. Dès lors, la pratique habituelle, si ce n'est courante, chez les particuliers avant le milieu du XIX^e siècle, va se muer

53. Voir Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages*, op.cit. La Photographie pp. 685-703, en particulier, ce qu'il pressent de la décomposition annoncée du 'grand art' et de la dimension morale qui peut lui être adjointe. « Les 'ferments' sont des substances qui produisent ou accélèrent la décomposition de quantités comparativement grandes d'autres substances organiques... Mais ces 'autres substances organiques' sur lesquelles les ferments exercent leur pouvoir de décomposition, sont les formes stylistiques transmises par la tradition. » « Les ferments...., ce sont les conquêtes de la technique moderne. On peut les réunir sous trois grandes rubriques : 1. Le fer, 2. l'art des machines, 3. l'art du feu et de la lumière. » Alfred Gotthold Meyer, *Eisenbauten*, Esslingen 1907 (Avant-propos (non paginé)). p. 686.

54. À ce propos, voir les deux ouvrages principaux, Bruno Pons, *Grands décors français (1650-1800) reconstitués en Angleterre, aux Etats-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon, éditions Faton, 1995, et John Harris, *Mooving Rooms, The Trade in Architectural Salvages*, Londres, Yale, 2007.

55. John Harris, *Mooving Rooms, The Trade in Architectural Salvages*, op.cit. p. 129 « The intended programme was to show a series of complete authentic rooms with their furniture. However, 'authentic' could mean authenticity of style rather than authenticity of actual panneling and elements. ».

en commerce véritable à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, ce qui coïncide avec le moment où divers musées ont commencé à présenter ces éléments à la façon de reconstitutions intégrales et meublées, les *Period Rooms*⁵⁶.

Dans les emplois domestiques, l'authenticité demeure relative et s'apparente souvent aux programmes des musées germaniques et helvètes puisque les fragments, plus faciles à dénicher, sont privilégiés aux grands ensembles décoratifs. Il s'agit de créer une harmonie factice entre divers éléments disparates afin de rendre palpable l'atmosphère d'une époque, tout en habillant à l'origine son intérieur à moindre frais, puisque ces fragments ne seront recherchés avec ferveur qu'à partir du dernier quart du XIX^e siècle. Ainsi du grand salon de la Maison de la rue Fortunée de Balzac. Grâce à son abondante correspondance avec Mme Hanska et aux relevés de son architecte avant la démolition de sa demeure, on peut retracer sa quête en vue de la recréation d'un grand salon d'époque par l'assemblage de boiseries diverses, trouvées au gré de ses escapades chez les antiquaires. Bruno Pons, historien de l'art ayant consacré un ouvrage d'importance à ce sujet en présente les disparités et évoque la fierté du romancier quant à ces boiseries lorsqu'il se gargarise du fait que « venues de trois endroits différents, ces trois parties de sculptures font un tout excessivement harmonieux⁵⁷ ! ». L'impression et l'image prennent le pas sur une vérité historique quelconque et il s'agit pour l'auteur de créer un lien peu dispendieux avec les autres décors présents au sein de son intérieur. Balzac porte peu d'intérêt à la provenance réelle de ces boiseries et leur préfère les anecdotes potentielles concernant leurs anciens propriétaires. Lui qui établit une généalogie des décors et objets qu'il possède fait preuve d'une consommation personnelle plus sociale qu'historienne de ces éléments de décor. Leur éclat passé et leur réunion au sein de son domicile personnel l'agrément plus que la qualité réelle de l'artisan à l'origine du dessin ou de l'exécution des boiseries. Enfin, nul part n'est évoqué le mobilier qui s'assortirait à ces éléments.

En France, la tradition a voulu que l'on acquière et présente des panneaux muraux plus que des ensembles mobiliers complets ou de véritables *Period Rooms* à la naissance des musées. Les raisons en sont diverses mais la distinction est particulièrement intéressante lorsque le Musée Carnavalet se propose dès 1868 comme un musée d'histoire et réalise ses acquisitions en conséquence, à la différence de ses homologues européens, qui, en tant que musées des arts décoratifs ne portent pas leurs efforts dans la même direction. Par ailleurs, la France reste frileuse à l'idée d'introduire au sein du musée ce qui relève du divertissement plus que du savoir pour toute une génération

56. Voir l'entretien avec Odile Nouvel et Manuel Charpy, en particulier la seconde partie à propos de l'œuvre *Rooms With a View*, 1987 de Fred Wilson.

57. Honoré de Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, textes réunis, classés, et annotés par R. Pierrot, Paris, 1969, Tome III, lettre 360, p. 583 (lettre du 30 décembre 1846).

de conservateurs. L'étude d'éléments historiques remarquables est préférée à l'expérience dépaysante de l'ancien, quitte à ne présenter aux visiteurs que la mue d'un intérieur. L'intrication de ces préalables a progressivement donné naissance à une véritable mode des boiseries de seconde voire de troisième main, dont les ors et les couleurs parfois fanés offraient un parfum d'authenticité et de respectabilité. Si la France n'est pas l'exportateur principal de ces boiseries, le panache des divers styles français est souvent considéré comme inégalable et demeure une référence stylistique majeure. La mobilité et le recouvrement synthétisent certaines des qualités principales demandées à l'intérieur, réel comme représenté, à partir de l'ère industrielle : qu'il permette la création instantanée et déplaçable d'un décor circonstancié, qu'il soit démontable et facile à transporter et qu'il associe cependant à ces qualités un sens aigu de la représentation. Hors des préoccupations pédagogiques des premiers ensembles, l'usage fait par les particuliers du XIX^e siècle comme par les artistes du XX^e et XXI^e siècle réside pour partie dans l'immédiateté de l'effet visuel, intense et convainquant. Ce qui différencie ces attitudes comparables, c'est que lors d'un processus induisant une copie, une imitation ou un trompe-l'œil, l'artiste ne cherche pas à montrer autre chose que la réappropriation et la falsification à l'œuvre, à savoir le caractère transitoire et artificiel de son intervention, créée du fait de sa seule volonté.

Dans cette veine, Francis Cape renoue avec la tradition héritée du XIX^e siècle des panneaux de bois destinés à recouvrir les cloisons intérieures. Héritier d'un savoir-faire lié à l'essor de ébénisterie anglaise, l'artiste conçoit et dispose ses pièces dans l'espace de façon à être en résonance avec les proportions du lieu. Au sein de *258, Main Street (Window, North Wall)*, 2002, créée spécifiquement pour l'espace historique de l'Aldrich Museum, Cape choisit d'évoquer un imaginaire complexe pétri de culture et d'histoire anglo-saxonne. C'est dans le but de s'échapper des boiseries classiques du XVIII^e siècle et du poids de l'histoire qui leur était adjoint que Francis Cape a abandonné une pratique patrimoniale de l'ébénisterie pour expérimenter la création de formes à même d'être signifiantes pour tout un chacun. Anglais ayant émigré aux Etats-Unis dans les années quatre-vingt-dix, il met en pratique un savoir-faire d'exception au service de sa volonté de réappropriation en construisant pour l'exposition *From Floor to Ceiling*⁵⁸ un pan de mur fait de bois noble, rassemblant la chambranle d'une fenêtre, le plateau d'un pupitre sans destination et l'assise d'un banc intégrée directement au mur. L'effet général produit s'apparente aux réalisations des premiers colons américains ou d'un mobilier liturgique œcuménique. L'artiste réussit à signifier une grande sobriété, suggérant celle

58. L'exposition *From Floor to Ceiling* fut présentée au Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut du 1er janvier 2002 au 1er mai 2002, elle réunissait trois installations in situ des artistes Jean Blackburn, Francis Cape et Markus Linnenbrink.

des réalisations Shaker, grâce au dépouillement des ornements et au traitement uniforme des divers éléments rendus homogènes par une couche de peinture d'un blanc teinté de jaune très pâle. Il utilise une fenêtre existante du bâtiment en vue de créer une perspective donnant sur un édifice religieux, témoin du passé riche de l'édifice, dont la destination a varié du magasin d'alimentation générale à l'habitation en passant par le lieu de culte. La difficulté à saisir la teneur de cet élément vient du fait qu'il soit ouvertement accolé au bâtiment existant tout en donnant l'impression d'en faire partie. Le titre, *258, Main Street (Window, North Wall)* est l'exacte indication géographique de l'œuvre puisqu'il s'agit de l'adresse à laquelle est située le bâtiment et l'indication entre parenthèses précise l'aile et la paroi murale occupées. L'installation oscille entre la neutralité de l'espace d'exposition, le poids historique du bâtiment, et la conjecture personnelle de l'artiste. L'installation qu'il crée ne peut être caractérisée avec facilité et tient tout autant de la recreation précise d'un état antérieur ou au contraire de l'invention fictionnelle d'un aménagement hors du temps. Qui plus est, cette réalisation prenait place au sein de la partie historique du bâtiment, vouée à une transformation de sa destination peu de temps après l'exposition, la construction d'un nouveau bâtiment ayant été votée moins d'un an auparavant. Cependant, c'est l'indétermination de l'objet produit qui semble être l'aspect le plus troublant, la proposition de Francis Cape fuit en effet les catégorisations définitives et se plaît à emprunter les aspects d'un élément de décor architectural autant que celui d'un élément mobilier. Cet entre-deux latent est précisément ce qui le rattache aux recreations imaginaires de certains intérieurs et musées du XIX^e siècle, et l'assemblage des trois éléments signifiants (chambranle, assise, présentoir) peut faire penser à l'association malaisée de plusieurs fragments de boiseries réunis par la volonté de l'artiste. Il découle de la réunion de ces trois éléments appartenant à des imaginaires distincts une complexité symbolique dense. Rien ne préside à la lecture de ces éléments puisque contrairement aux assemblages réalisés dans le cadre muséal ou domestique, la volonté sous-jacente n'est ni pédagogique, ni scientifique, ni auto-valorisante et le discours proposé par Francis Cape ne nécessite pas de lecture immédiate. Dépassant l'utilisation initiale des boiseries, paravents, brise-bise qui protègent des regards et du froid, le travail de l'artiste se répand en citation de lieux grandiloquents et chargés d'histoire qui ne sont pourtant présents en aucune sorte. Construite grâce au principe du rectangle d'or et dérivé de la suite de Fibonacci, la proposition de Francis Cape est calculée au plus juste en vue d'être proportionnelle à l'espace d'exposition au sein duquel elle s'insère, pourtant, le décalage entre ce dernier et la réalisation demeure ouvertement perceptible.

Le banc et l'utilité à laquelle il renvoie évitent l'univocité de l'œuvre et opèrent un retour vers l'usage potentiel d'une telle construction, éloignant l'ensemble des seules consi-

dérations picturales. Hors du simple panneau, *258, Main Street* est proche en cela de l'œuvre de Marc-Camille Chaimowicz *La Suite de Varsovie*. Assises et panneaux forment un tout dont les destinations restent indéterminables et la richesse des images créées (personnelles, religieuses, culturelles, historiques, politiques...) impossibles à lire en un seul regard. Aisées à appréhender par leurs apparences familières, ces deux œuvres se placent pourtant hors d'une interprétation univoque et renouent avec l'interrogation de l'espace d'exposition comme espace à occuper, support à investir ou surface à dédoubler⁵⁹ à deux époques distinctes.

Sculpture de surface ou peinture de façade, ces œuvres se présentent l'une et l'autre comme des réappropriations d'un vocabulaire ornemental, décoratif et architectural passé, sans qu'il soit possible pour autant de dater ces créations, qui tendent à une paradoxale neutralité. Il ne s'agit pas d'une reprise partielle de décor, mais d'un ensemble « de style », construit à partir d'un riche vocabulaire personnel. À la différence toutefois du mobilier « de style » né au XIX^e siècle corrélativement au développement de l'industrie mobilière, ces deux œuvres ne se présentent pas comme vectrices d'une aura d'authenticité, et la promotion d'une image ou d'un imaginaire social n'est qu'un des éléments possiblement convoqués, parmi d'autres.

A contrario, *Utopian Benches*, 2013, de Francis Cape est une reconstruction sous forme de quête de vingt-sept bancs-types issus de communautés utopique du XVIII^e siècle à nos jours⁶⁰. Là, la volonté de l'artiste résulte d'un travail d'enquête visant à reproduire à l'identique un objet usuel et central au sein de ces communautés. Ne sont fabriqués que les assises vues par l'artiste, soit au sein de la communauté ou de ce qu'il en reste, soit au sein de musées ou espaces patrimoniaux. Le relevé, extrêmement précis, tient de l'archéologie autant que de l'ébénisterie puisque la volonté sous-jacente est de reproduire ces formes anciennes et contemporaines au moyen d'une essence d'un bois de peuplier unique. Fac-similés autant que modélisation, les objets produits oscillent entre la copie à vocation pédagogique ou rhétorique et l'imitation commerciale⁶¹.

Les textes écrits par l'artiste au sein d'un catalogue qui tient lieu de cahier de recherche autant que de précis de l'assise en communautés utopiques aux Etats-Unis depuis le XVIII^e siècle permettent de comprendre dans quelle mesure ces bancs étaient destinés

59. Pour une mise en perspective historique voir Brian O'Doherty, « Notes sur l'espace de la galerie », Brian O'Doherty, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie op.cit.* en particulier la conclusion de l'article et l'exemple de l'œuvre de William Anastasi chez Dwan, New York en 1967.

60. Francis Cape, *Utopian Benches*, présentés du 27 juin au 9 août 2013 à Murray Guy, New York

61. Quant à l'imitation, voir par exemple Odile Nouvel, « Au XIX^e siècle, l'imitation est-elle un crime ? » *Design et imitation, op.cit.* pp. 77-89

à un usage spécifique au sein de la communauté. Bancs d'écoliers, de dîneurs ou lits de cellules monacales, ces assises sont décrites telles qu'elles étaient en usage au sein des diverses communautés. Les réflexions de l'artiste s'extraient du relevé anthropologique puisqu'elles sont guidées par son seul intérêt, mais son regard précis souligne certaines utilisations et quelques éléments auxquels il choisit de ne pas nous donner accès lors de l'installation finale d'*Utopian Benches*. Les formes présentées sont unifiées et si les bancs communautaires possèdent souvent des dossiers faits de bois tourné pour plus de confort, cette forme, trop dissemblable aux autres, est mise de côté. L'uniformisation passe par l'essence du bois de peuplier et efface dans le même temps les disparités de teintes et d'essences lorsqu'elles existent. Francis Cape met en garde notre regard séduit par la sobriété des lignes shakers et souligne le fait qu'il s'agit avant tout pour les membres de la communauté de faire au plus efficient, en achetant des meubles si cela est en mesure d'épargner du temps de travail inutile, et en réutilisant des éléments de bois ancien au besoin. Au cours de son enquête au sein de la communauté de Sabbathday Lake, Cape note la présence de traces colorées sur certains bancs d'école, et en déduit après comparaison que les planches furent utilisées à l'origine afin de recouvrir les parois de la salle de réunion à une époque antérieure. L'artiste choisit de mettre l'accent sur cette réutilisation du mur à l'assise, dans un prolongement de la vie de l'élément architectural immobile - une partie constituante de la salle commune - à l'élément mobilier nomade - des bancs adaptés aux migrations de la salle d'école d'un lieu à l'autre⁶². Francis Cape souligne le remploi modeste des éléments issus des boiseries de la salle commune et le pragmatisme des membres de la communauté. Le patient travail de recherche n'est paradoxalement pas si éloigné des collections rassemblées par les ébénistes du faubourg Saint-Antoine afin d'éduquer leurs clients au patrimoine mobilier français et promouvoir leurs copies et créations ni des premiers musées patrimoniaux retraçant les évolutions de style et prônant la grandeur nationale.

Façades

L'étude, la sauvegarde ainsi que la promotion d'un patrimoine national préside à la création du Musée de Sculpture Comparée sous l'égide d'Eugène Viollet-le-Duc à partir de 1848. Le musée ne voit véritablement le jour qu'en 1878, après un succès notable lors de l'exposition universelle de 1855 et prendra le nom de Musée National des Monuments français après la campagne de rénovation du musée à l'occasion de l'exposition

62. Voir Francis Cape, *We Sit Together, Utopian Benches from the Shakers to the Separatists of Zoar*, Catalogue d'exposition, New York, Princetown Architectural Press, 2013, en particulier p. 29.

universelle de 1937. Ces diverses étapes permettent de saisir les divergences de point de vue entre une valorisation des moulages eux-même en tant que véritables pièces muséographiques ou au contraire, une focalisation portant sur les éléments à l'origine de la copie, fragments architecturaux notables ou statuaire remarquable⁶³. Il s'agissait à l'origine de valoriser les productions françaises au regard de l'antique, en affirmant que leurs qualités esthétiques étaient comparables si ce n'était identiques. Puis les campagnes de moulages ont servi à établir un véritable répertoire de formes et les photographies qui leur étaient adjointes permettaient de saisir la variété des production⁶⁴. Confuse, cette présentation touffue a fait place à partir de 1938 à une scénographie aérée où chaque moulage peut être observé pour lui même. Les enjeux sont complexes quant à la formation de l'histoire de l'art moderne, d'un répertoire spécifiquement français ou encore quant au lourd héritage de Viollet-le-Duc, pourtant l'influence portée par cette collection est en elle-même un objet de réflexion. Jusqu'à sa deuxième époque, la galerie est évoquée à la façon d'un capharnaüm foisonnant, où l'on vient étudier et comparer les moulages à la façon de spécimens d'histoire naturelle. Il n'est pas anodin dès lors que cet archétype du musée soumis à la « sclérose scientifique » soit l'incarnation d'un esprit bourgeois insatiable, convaincu que tout lui est accessible et satisfait de cette profusion offerte à lui. Willibald Sauerländer évoque la facilité avec laquelle « on s'imagine Bouvard et Pécuchet étudiant l'évolution de la sculpture française romane et gothique dans ce musée de Sculpture comparée qui fut, avant 1937, une des curiosités bizarres d'un Paris disparu aujourd'hui⁶⁵. » La prétention sottise des deux clercs sert ici d'image pour souligner une tendance alors courante à l'auto-formation à un savoir qui restait la plupart du temps superficiel. Le portrait brossé est sans concession mais cet esprit de façade, hérité du XIX^e siècle fait partie intégrante de l'imaginaire porté par le lieu. On traverse les galeries comparatives à la façon du flâneur qui arpenterait les passages parisiens sans porter une réelle attention aux œuvres pour elles-même mais dans

63. La collection comprend de nombreux moulages monumentaux réalisés dès 1879 : portails, tympans ou éléments de constructions urbaines. La statuaire y est variée et des éléments de construction ainsi que des éléments purement décoratifs sont également présentés.

64. Eugène Atget fourni des clichés au musée de sculpture comparée à partir de 1898. Voir Molly Nesbit, « Intérieurs parisiens. Une lecture différente par Molly Nesbit », *Intérieurs Parisiens Eugène Atget*, catalogue d'exposition, Paris, Editions Carré, Paris Musée, 1992, p. 6.

65. Willibald Sauerländer, « « Gypsa sunt conservada » : l'obsession de la sculpture comparée », *Le Musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine / Musée des monuments français, actes de colloque, idées et débats, 2001, p. 72.

le but de profiter de ce « monde en miniature », grisant et exotique⁶⁶. Tout en effet y est rassemblé pour son plaisir et son instruction dans une volonté tant pédagogique que propagandiste. La présentation suit de façon générale un ordre chronologique rigoureux et si les modèles sont authentiques, les voisinages et rapprochements ne sont pourtant pas exempts de partisanerie. L'uniformité et le nivellement des productions accentue encore l'impression de façade proposée par les partis pris muséographiques. Pourtant, si ces choix ont pu être vivement critiqués, ils demeurent une des caractéristiques essentielles du lieu et font partie de son succès. La juxtaposition et l'accumulation en dépit de toute profondeur est proche des pratiques de commerce de boiseries anciennes. On connaît en effet les liens ténus entre les transports et déplacements de décors et les transports et déplacements d'architectures⁶⁷ au XIX^e siècle. Ainsi le Musée des Monuments français propose quelques moulages issus d'hôtel particuliers, et il était fréquent que les particuliers fassent usages de moulages, notamment afin de compléter un décor au sein duquel les corniches ne pouvaient être déplacées, à la différence des boiseries.

Au-delà des originaux reproduits, l'intérêt se porte aujourd'hui aussi vers le moulage lui-même. L'arrière-plan plâtré et étayé est de nos jours parfois visible et perceptible, ce qui modifie pleinement la perception de ces objets. Ainsi, ce revers qui laisse apparaître les techniques de moulage est aussi important et marquant dans l'appréhension du savoir, puisqu'il évite toute confusion et tout effet de trompe l'œil, loin en cela des reproductions destinées au seul divertissement.

La volonté pédagogique et le nationalisme triomphant de ce panthéon de simulacres qu'était le Musée des Monuments Français partagent avec l'œuvre de Julien Prévieux, *Le Lotissement*, certains aspects structurels. Réalisée entre 2008 et 2001, l'œuvre se propose de rassembler au sein d'un même espace des versions modélisées de cabinets de travail d'illustres compositeurs, architectes, inventeurs ou romanciers que purent être Le Corbusier, Virginia Woolf, Ludwig Wittgentstein, Alexandre Graham Bell, Gustav Mahler, ou encore Larry Page et Sergey Brin, les créateurs de Google. Ces cabanes, garages, appentis ou chalets de travail sont représentés de façon neutre, et leur surface faite de MDF peint à l'acrylique grise offre une apparence impénétrable et muette. Disséminés dans l'espace ou alignés rigoureusement, selon, les modules de ce

66. Walter Benjamin souligne le fait que les noms des magasins de nouveautés qui habitent ces passages viennent de vaudevilles à succès, ce qui permet d'établir un lien avec les comédies de paravent évoquées plus haut. Il souligne également la tendance de certaines enseignes à proposer des lettrages à l'imitation de pierres précieuses ou à la façon de trompe-l'œil mettant en scène animaux et mets divers. Voir Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages*, op.cit. [Passages, « magasins de Nouveauté(s) », « Calicots »], pp. 65-66.

67. Bruno Pons, *Grands Décors Français*, op.cit p.124.

Lotissement s'offrent comme autant de propositions architecturales à comparer, tandis que seuls leurs occupants temporaires justifient l'intérêt de leur reproduction inexacte. Ni leur provenance géographique, ni leurs caractéristiques stylistiques, ni l'époque à laquelle ils furent créés ne justifient leur mise en relation et la présentation qu'en fait Prévieux, libre de toute contrainte méthodologique ou historiographique. L'effet est d'autant plus saisissant au sein de la Synagogue de Delme, dont l'espace conserve les vestiges de son ancienne destination religieuse. Le traitement neutre de l'*Aron Kodesh* (Arche Sainte) et des volumes initiaux, prend un sens inédit au contact des modélisations de Julien Prévieux.

Le principe à l'origine de l'œuvre en ce cas n'est pas fondamentalement différent de la méthode en usage dans les premiers musées européens qui présentèrent des *period rooms*, tel Nuremberg (Germanisches Museum dès 1888) ou Zurich (Musée des Arts appliqués dès 1874), ou encore de la méthode du fragment balzacien. Ainsi, ce n'est pas tant l'apparence réelle des éléments présentés, leur caractère exceptionnel, ni même la cohérence de l'ensemble qui prime, mais l'idée générale sous-jacente. L'aura de ces cabanes justifie leur réunion et leur mise en relation. Il s'agit de créer un semblant d'unité par le traitement généralisé des surfaces, tout comme la peinture permettait d'harmoniser les boiseries de provenance et de style différents. Le titre lui-même, *Le Lotissement*, met à jour une potentielle communauté de propos entre ces diverses figures, voisines dans la postérité, ayant choisi d'appartenir ensemble au monde des idées. Cette association ironique réduit l'imaginaire de la solitude nécessaire aux grands esprits à un cliché passéiste, et se propose presque à la façon d'un zoo humain au sein duquel il serait donné de toucher au génie par la découverte des mœurs et habitude des grands de ce monde. La neutralité apparente du revêtement gris choisi par l'artiste permet de souligner les figures et les idées qui prirent place et forme au sein des espaces intérieurs de ces modestes cabinets de travail. Tout comme Balzac aimait à évoquer la généalogie de ses trouvailles plus que leurs créateurs, ce sont les illustres habitants qui seuls font la valeur de ces abris. Pourtant, Prévieux va plus loin et ne propose pas l'apparence visuelle du génie, transposé et approprié, mais l'ersatz surprenant d'une attitude de fascination face à ce dernier, perceptible dans le succès public des visites de maisons de personnages illustres. Les divers lieux sont déhierarchisés et la teneur de ce qui s'y est passé ne peut être lue de l'extérieur. La valeur de ces lieux est immatérielle, et l'artiste souligne le caractère illusoire du plaisir que nous éprouvons à visiter les demeures de créateurs célèbres à la façade décevante. Plutôt que de nous présenter des objets authentiques ou des fragments architecturaux collectés sur place, l'artiste ne nous propose que le vide contenu par ces pavillons, peu intéressants en tant que tels. Objets de culte à divers titre, ces cabanes s'apparentent à la moulure en

provenance d'Aulnay, placée chez Balzac au-dessus de la porte de son grand salon copiée, dupliquée et insérée au sein de plusieurs foyers bourgeois au XIX^e siècle. La provenance illustre de la moulure – paradoxalement « balzacienne » alors qu'elle représente les armes du duc de Penthièvre, grand Amiral de France – s'apparente au succès passager des moulages – masques mortuaires et mains – de grands hommes qui mirent à la portée de tous le souffle créateur ou la sagesse de personnalités hors-normes.

La fascination transparait de ces enveloppes vides et l'apparence extérieure créé un effet comparable au *hangar décoré* évoqué dans *l'Enseignement de Las Vegas*. Plus que l'inadéquation entre apparence extérieure et organisation interne, c'est la séduction apparente corrélative à l'inauthenticité qui est analogue avec la proposition qu'offre *Le Lotissement*. Chacune des propositions de l'œuvre de Julien Prévieux constitue un « abri conventionnel sur lequel les symboles sont appliqués⁶⁸ » et ce sont précisément ces symboles qui apportent une valeur distincte à chacune des propositions formelles, qui ne sont que peu regardées pour elles-mêmes.

Les « façades postiches⁶⁹ » réelles ou symboliques qui sont propres à ces constructions s'apparentent au paravent dont on peut faire usage au sein de l'espace domestique et les remarques de Venturi à ce propos peuvent également être appliquées à l'aménagement et au décor intérieur.

Il s'avère que deux modèles suffisent à définir l'ensemble des propositions – artistiques comme décoratives – rassemblées au cours de la réflexion portant sur le panneau. Le paravent, structure mobile, combinatoire et occultante et la façade postiche, qui s'ajoute à la façon d'un toupet sur les murs extérieurs, désignent au fond une réalité similaire. L'un et l'autre participent d'une esthétique de l'inauthenticité, de l'apparence trompeuse et du recouvrement, l'un et l'autre sont mus par une volonté de faire grande impression, de séduire et de marquer les esprits à peu de frais⁷⁰. Les exemples de foyers bourgeois aux prises avec les vellétés de décorateurs leur proposant des services à grand frais sont fréquents au XIX^e siècle⁷¹, et il s'agit de faire impression jusqu'à la faillite ou l'inconfort, selon. On retrouve le thème de la démesure par vanité repro-

68. Venturi, Scott Brown, Izenour, *L'enseignement de Las Vegas*, Mardaga, 2007 [Learning from Las Vegas, 1977] p.100.

69. *Idem.*, p.27.

70. Sans revenir sur les bénéfices économiques liés à l'utilisation de l'inauthentique, Venturi aborde de front la dimension économique de l'émergence d'une telle pratique. « L'enseigne est plus importante que l'architecture. Le budget du propriétaire reflète cet état des choses. L'Enseigne sur le devant est une extravagance vulgaire, le bâtiment derrière, une nécessité modeste. L'architecture, c'est ce qui est bon marché. » Venturi, Scott Brown, Izenour, *L'enseignement de Las Vegas, op.cit.*, p.27.

71. Voir par exemple Honoré de Balzac, *Histoire de la Grandeur et de la Décadence de César Birotteau, op.cit.* ou *La Maison neuve*, de Victorien Sardou.

chée au bourgeois du XIX^e siècle tandis que les dépenses somptuaires sont excusées et regardées avec bienveillance chez l'actrice, l'artiste ou l'aristocrate, dont la place dans la société serait corrélative avec des dépenses inconsidérées. La fiction de soi n'est pas perçue avec équité et dès lors qu'on la soupçonne d'être au service d'une volonté sous-jacente (élévation sociale, placement professionnel, mariage arrangé...) elle perd le charme premier qui la caractérise pour se réduire à un calcul bassement trivial. Ce jugement moral sévère peut être doublé lorsqu'est fait un usage inauthentique du décor. La copie, l'imitation et le double ne sont excusables – et parfois partiellement – que lorsqu'ils sont issus d'une volonté pédagogique ou artistique et annoncés comme tels. En un sens, c'est à l'unanimité la tromperie qui est mise au ban de la décoration couvrante. Ceci explique sans doute la divergence de regard porté à l'encontre des habitudes de recouvrement à destination d'une protection des éléments mobiliers. Moquerie ou intérêt scrutateur caractérisent l'analyse des couches superficielles de l'intérieur lorsqu'il est à l'épreuve du temps. On passe du paravent, pensé pour masquer les accidents quotidiens (révélations trop crues, découvertes inconfortables) à la housse, destinée à garantir la pérennité intacte des objets et éléments de décor.

C. Housses et Rideaux

Alors que « le XIX^e siècle a cherché plus que tout autre l'habitation⁷² », il a également favorisé de façon notable la présence des tentures, textiles et étoffes au sein de l'intérieur. La tradition de la présence textile au sein des intérieurs est ancienne du fait de ses propriétés ornementales et isolantes, associées à une grande mobilité et adaptabilité. L'usage fait des boiseries et ornements au XIX^e siècle, déplaçables, démontables et copiables à l'envi est hérité de l'usage ancien fait des tentures et tapisseries ; pourtant, ces dernières n'ont pas disparu pour autant du foyer et si elles aussi peuvent être classifiées parmi les éléments de décoration couvrante, elles atteignent un statut jamais égalé auparavant, « au point de résumer toute entière » la « conception du mobilier » propre au XIX^e siècle⁷³. Le textile a vocation à orner, garnir et décorer un intérieur et ses éléments mobiliers mais également à atténuer, étouffer et adoucir les sonorités, rayons lumineux et mouvements de la vie extérieure autant qu'il permettait de conserver et protéger objets et meubles du temps et des chocs. Ce sont ces trois pôles réunis qui permettent de concevoir la mesure dans laquelle les étoffes ont pu occuper une place essentielle au sein de l'intérieur bourgeois du XIX^e siècle et par là, en constituer un mar-

72. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, op.cit. p. 239.

73. Louis Sonolet, *La vie Parisienne sous le Second Empire*, Paris, 1929, p. 253 Cité p.237 dans Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, op.cit.

queur et une balise pour l'imaginaire des siècles suivants qui le vit comme « des débauches de draperies⁷⁴ ». Cet ensemble de décoration couvrante possède, d'une façon qui peut sembler aujourd'hui paradoxale, un caractère pérenne et appartient de façon constitutive à la décoration d'intérieur, cristallisant l'un des postes de dépense parmi les plus importants des jeunes ménages ou des couples installés souhaitant remettre leur intérieur au goût du jour. De façon spécifique, les portières et rideaux adoptent des organisations et compositions particulièrement complexes aux prix prohibitifs. Les subtilités de leur drapés et tombés sont soumis au goût changeant et la multiplication des plis induit une multiplication des coûts. Les ensembles restent relativement disciplinés et symétriques au sein des pièces de réception mais peuvent atteindre des arrangements alambiqués lorsqu'ils sont censés évoquer un boudoir « artiste », inspiré d'un Orient fantasmé. La comparaison de l'intérieur avec l'organisation d'un plateau théâtral à l'italienne, n'est pas sans lien avec la présence de ces rideaux, destinés à orner autant qu'à marquer une séparation nette entre l'espace extérieur et l'environnement domestique. Au fil du siècle, l'ensemble des éléments mobilier est peu à peu masqué par cette présence textile ; tables, manteaux de cheminée, pianos et chevets verront peu à peu disparaître leur ossature ou surface faite de bois afin d'être recouverts presque intégralement d'étoffe plissée. La figure du tapissier, qui propose une décoration sur-mesure et à la hauteur des ambitions sociales de ses commanditaires, devient centrale au XIX^e siècle et régente la vie domestique de ses clients⁷⁵. Ce qui peut apparaître aujourd'hui comme une manie était conçu à l'époque comme une nécessité véritable.

Toutefois, le pli ne constitue pas le modèle ontologique du XIX^e siècle, qui lui préfère la surface et la grande facilité de lecture qu'elle offre au premier regard. La profondeur portée par ce paradigme est plutôt à rechercher dans les interstices offerts par les velours ou la peluche, drus et réguliers, et dont la panne, qui conserve toute sorte de traces peut adopter une apparence changeante au gré des usages. Walter Benjamin fait de l'habitation l'un des nœuds de la réflexion qu'il mène quant à l'appréhension du XIX^e siècle, et il y distingue une radicalité jamais atteinte par le passé dans la tendance à recréer dans l'habitation la forme du boîtier conçu pour envelopper au plus près l'habitant, à la façon d'une boîte de compas revêtue de « velours violet ». Il dépasse cette première intuition et la confirme lorsqu'il prolonge l'idée selon laquelle « [...] faute de boîtiers et d'étuis, [le XIX^e siècle] invente des enveloppes, des tapis, des couvertures et des housses⁷⁶. »

74. Anne-Martin Fugier, *La Bourgeoise*, op.cit. p. 160.

75. Voir Honoré de Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, op.cit. p. 209 « - Si les dépenses sont jugées excessives... - Otez les draperies ! » dit César Birotteau à son tapissier absent dans un délire causé par la perte de ses biens à propos des frais engagés dans la réfection complète de son intérieur.

76. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, op.cit. p.239.

À la façon des boîtiers, les seuls éléments textiles amovibles sont les housses de protection destinées à préserver l'intégrité des éléments mobiliers de prix. Ils cachent autant qu'ils révèlent les beautés et richesses des pièces de réceptions et leur donnent un tour fantomatique. Par métonymie, elles sont souvent utilisées afin d'évoquer un rite social très établi, celui des jours de visite, voire l'intérieur lui-même. La préservation et la conservation des objets de façon méthodique au sein de l'intérieur est à rechercher dans une attitude de repli et d'historicisation face aux révolutions multiples en germe au sein du monde social, politique ou industriel. Enfin, et de façon très lisible, la mise en scène de l'intérieur par la disposition des étoffes est une des constituantes de la société du XIX^e siècle, qui se plaît à donner à lire les talents de la maîtresse de maison autant que le goût sûr du chef de famille dans l'ornementation des plus petits objets autant que dans l'arrangement général de l'espace.

Rite social : Les jours

L'ensemble de la mise en scène de l'intérieur bourgeois semble avoir pour seul but la réalisation de l'interaction sociale rituelle de la visite. En effet, on prépare son intérieur au mieux afin qu'il serve de décor idoine dans la monstration de soi que constitue cette rencontre. L'équation est relativement simple, afin de pouvoir faire bonne figure, il faut pouvoir se sentir soutenu par un arrière-plan favorable et complaisant. La droiture morale qu'il est censé faire transparaître n'induit pas pour autant la franchise nue d'une condition réelle et seule l'apparence compte lors de ces interactions. Edmond Goblot, livre une description d'autant plus précise de cette dichotomie qu'il est juge et partie, et au sein de son analyse teintée de souvenirs personnels il met l'accent sur :

Ce salon [...] tout à fait caractéristique. Uniquement destiné à recevoir les visiteurs, il est placé tout près de la porte d'entrée, comme pour éviter de les admettre dans l'intimité de la famille. Les meubles, plus ou moins luxueux, et souvent d'autant plus laids qu'ils sont plus luxueux, sont recouverts de housses qu'on enlève une fois par semaine. Là, se trouve rassemblé tout ce que la famille possède de décoratif : le piano, la pendule « à sujet » avec les candélabres, les potiches, les tableaux, les bibelots inutiles. C'est le domaine du luxe ; dans le reste de la maison, où pénètrent seuls de rares intimes, règne souvent la plus sévère, la plus minutieuse économie⁷⁷.

On perçoit ici que la sociabilité bourgeoise s'articule principalement autour de divers degrés de dissimulation et de monstration, chacun étant réglé de façon méthodique. On masque une vie chic au yeux des convives afin de se maintenir au niveau et éviter le

77. Edmond Goblot, *La Barrière et le niveau*, op.cit. p.19.

déclassement, et l'on redouble cette mascarade en appuyant, grâce à des marqueurs symboliques forts (le piano, les tableaux et la pendule « à sujet », qui offrent les uns et les autres l'image de la culture, musicale et artistique⁷⁸), une richesse culturelle qui doit aller de pair avec un statut social respectable. On dissimule les meubles en dehors du jour de visite afin de préserver au mieux l'éclat de ces meubles de prix, d'une laideur nécessairement démonstrative. Cette pratique, analysée avec acuité par Goblot, est un poncif des comédies de boulevard, où l'intrusion surprise d'un invité de marque, fait en sorte de troubler l'ordre habituel des choses : on se presse pour dénuder les meubles, on feint d'être absorbé à de nobles activités (lecture, piano, ouvrage au petit point) alors que l'on reprisait les bas du ménage peu de temps avant. Le troisième mouvement de la comédie veut que les invités se retrouvent dans un salon glacial et humide, chauffé les seuls jours de visite par souci d'économie, donnant lieu à des récriminations injustifiées envers le personnel de maison qui n'aurait pas fait son travail⁷⁹ dans le seul but de masquer une pratique pingre. Les sacrifices que représentent l'entretien d'une pièce destinée uniquement au maintien d'une position sociale et à se conformer au modèle bourgeois des jours seront peu à peu abandonnés (la pratique du jour disparaît au cours de la première guerre mondiale), mais la visite perdure pourtant dans l'imaginaire⁸⁰.

Dominique Ghesquière s'introduit de façon subreptice dans l'artificialité et la violence de cette pratique lorsqu'elle donne à voir la mise en place instantanée d'un salon et son caractère illusoire au sein de deux œuvres datant de 2000. *Salon* et *Canapé* présentent deux aspects du jour de façon distincte. La première, *Salon*, est une vidéo en plan fixe où apparaissent successivement et violemment les divers éléments de mobiliers constitutifs du salon (tapis, fauteuils, tables et chaises). La seconde, *Canapé*, présente avachies au sol les peaux vidées de substance des trois pièces d'un salon (un canapé et

78. À ce propos, voir Walter Benjamin, « L'Intérieur, la trace », *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le Livre des passages*, op.cit. pp. 2231-232 cite *Lebende Bilder aus dem modernem Paris*, « [...] le vrai Parisien préfère se priver d'un plat par jour plutôt que de ne pas avoir sa 'garniture de cheminée' ». Quant à la présence de ces marqueurs symboliques, voir par exemple les œuvres *The Victorian Philanthropist's Parlour* 1996-97, de Yinka Shonibare MBE et Fred Wilson, *Rooms with a view*, 1987.

79. Voir par exemple Eugène Labiche, *La Poudre aux yeux*, l'arrivée inopinée de la belle famille et la « housse restante ». Acte II scène trois
 « Madame Ratinois. Parbleu ! (À Joséphine.) Faites entrer ! Ah ! mon Dieu ! et les housses !
 Ratinois. Oui, les housses !... ôtons les housses ! (À Joséphine.) Attendez !... on n'entre pas !... aidez-nous !...
 (Tous trois se mettent à ôter les housses.) Quel événement ! quelle journée !
 [...] Ratinois, à sa femme. Mets-toi au piano, fais des roulades !... (Apercevant une chaise, au fond, garnie de sa housse.) Ah ! nous en avons oublié une ! ».

80. Voir Anne Martin Fugier, « Les rites de la vie privée bourgeoise » *Histoire de la vie privée Tome 4 : de la révolution à la grande guerre*, Paris, Points Histoire, 1999 p. 187.

deux fauteuils) et évoque l'apparence extérieure des choses.

La vidéo, réalisée en 2000, est un plan fixe sur l'angle d'une pièce, dont les murs sont recouverts de boiseries peintes en blanc, et dont le sol est un parquet de chêne⁸¹. Entre deux radiateurs et deux fenêtres sont progressivement jetés les éléments de décoration et de mobilier propre à meubler un salon, à la façon de la mise en place rapide d'un décor voué à accueillir une interaction entre divers personnages.

Le tapis « contemporain » sert d'assiette à l'ensemble des éléments et inaugure le ballet précipité et inélégant de l'installation. Puis un fauteuil, d'un vert grisâtre et d'une élégance douteuse se voit propulsé dans le cadre. Un deuxième fauteuil et une table semblent achever l'installation, pourtant, la table légère tient plus du bureau d'écolier que du guéridon précieux et d'autres meubles du même ordre (table, chaises) lui feront suite. La violence de sa présence et le claquement inévitable produit par son arrivée sont à peine étouffés par le duvet du tapis. Le dépôt des divers éléments est réalisé « à la diable », de la même façon qu'il pourrait l'être en cas de visite impromptue et illustre à merveille de quelle façon les éléments de décoration couvrante peuvent aider à la mise en place effective d'un décor. Dominique Ghesquière souligne les efforts inconsidérés mis en œuvre pour la réalisation des relations sociales au sein de l'intérieur. Par l'arrivée progressive des protagonistes, elle évoque les déplacements d'objets et leur lourdeur sémantique autant que le caractère désuet du rôle qu'ils sont censés jouer alors qu'ils ne réussissent pas toujours à faire illusion. La vérité quant à la nature indigente des meubles, même recouverts de velours « cossu » dit la violence potentielle de ces rapports. Ils incarnent en cela « les reflets imaginaires des choses [qui] tombent en claquant sur le sol (...) »⁸², symboles de l'inadéquation entre les velléités de grandeur des uns et la perception lucide qu'en ont les autres.

Le choix de l'artiste s'est porté sur un environnement architectural digne des prétentions d'un bourgeois en mal de reconnaissance, en effet, sans être mirifiques, les boiseries discrètes et raffinées et le parquet de bois massif font mouche et dénotent un certain standing. La décoration fixe seule, donne le ton, puisqu'après examen, les éléments mobiliers assemblés à la hâte ne souffrent pas la comparaison. De ce fait, il est aisé de conclure à l'échec du principe de décoration couvrante, qui faillit à transmettre une impression de confort matériel et financier. Tout, de l'agencement maladroit aux sonorités désagréables, concourt à mettre à sac la volonté de véhiculer une image méliorative. Bien au contraire, chaque élément transpire une intention vaniteuse et une imitation maladroite de ce qu'il aurait fallu faire. Plus que le manque de temps ou le

81. Les paragraphes suivants reprennent pour partie les idées et propos d'un article portant sur le salon Bourgeois comme lieu de sédimentation, voir en annexe, « Le Salon Bourgeois : un lieu de sédimentation », *Lieux Communs, Les Cahiers du Littoral*, Boulogne-sur-Mer, à paraître.

82. Walter Benjamin, *Œuvres II*, « Kitsch onirique », op.cit. p. 8.

caractère imprévu, il apparaît que le pécule destiné à l'aménagement intérieur, insuffisant, s'est évaporé de façon précoce dans l'arrière plan, ne laissant aucune chance à la décoration volante et/ou couvrante.

Ce hiatus entre image de soi rêvée et image de soi donnée est également nourri d'authenticité, l'inconfort étant dû à une mauvaise maîtrise de la mascarade pourtant nécessaire à l'interaction sociale. Si les causes en sont opposées, les conclusions à l'un des aphorisme d'*Articles de fantaisie* de Walter Benjamin et à l'observation du ballet présenté au sein de *Salon* sont identiques en tous points. Aussi « Qui fait attention aux règles de savoir-vivre, mais rejette le mensonge, ressemble à un homme qui s'habille à la dernière mode, mais qui n'a pas de chemise à se mettre sur le dos⁸³. ». Être artificieux est acceptable dès lors que les efforts ne sont pas visibles, et que la tromperie est assumée ; si l'on ne respecte pas l'un ou l'autre de ces impératifs, la sanction de la moquerie est immédiate et tout le lustre poli peu à peu avec soin se ternit de façon immédiate. C'est précisément ce qui semble avoir eu lieu au sein de l'ensemble formé par les trois éléments du *Canapé* de Dominique Ghesquière.

On y reconnaît le vert douteux des fauteuils atterrissant miraculeusement dans la vidéo *Salon*. Mais ici, l'enveloppe creuse n'a conservé que son apparence extérieure, et les plis du velours forment autant de bourrelets d'un individu ayant trop vite fondu. Tout y est mou, et même la passementerie œuvre à la manière de favoris démodés, dont les poils mal brossés ne feraient que renforcer le manque de tenue générale de l'ensemble. Très loin du standing qui devrait diriger sa condition, le sofa vauté devient pitoyable. Sans structure aucune, le décorum en est totalement absent, alors même que l'apparence aurait pu suffire à faire illusion. La comparaison avec des corps dé-corsetés, exempts du maintien propre à la bienséance est certes facile, mais elle dit bien de quelle façon l'artiste a choisi de rester à la surface des choses. Les trois dépouilles s'apparentent à des mues délaissées suite à une opération de remise à neuf. La part symbolique et affective liée au mobilier serait attachée à sa structure plus qu'à son enveloppe et c'est à la tension propre à l'attachement paradoxal pour cette surface que s'attarde Dominique Ghesquière. Ainsi il est vain de chercher à conserver l'apparence sans la présence de la substance et la construction opérée en amont s'effondre par la force des choses. Pourtant, c'est précisément à cette surface pour elle-même et en tant qu'elle peut être porteuse d'imaginaire qu'il convient de s'attarder afin de comprendre la volonté inhérente au XIX^e siècle à préserver par dessus tout l'apparence extérieure des choses. Par delà le fait de « garder la face » ou de pouvoir revêtir le costume d'un autre, ces dépouilles disent avant tout l'importance accordée à la couche affleurante des choses, la seule à même de conserver, par contact, la trace, l'indice

83. Walter Benjamin, *Sens Unique*, op.cit. pp. 178-179.

d'une présence au monde⁸⁴. Il n'est pas anodin que l'artiste ait choisi de prendre pour téguments des étoffes de velours aux bords frangés, extraites de meubles dont aucun indice ne laisse transparaître l'ossature. Les fauteuils et canapé à l'origine de la pièce sont pareils à ceux inventés au XIX^e siècle, recouvert de textile dans leur intégralité, n'offrant aucune perspective d'effacement. Vestiges de drames ou souvenirs de bonheurs fugaces restent ontologiquement arrimés aux poils tissés. Le scalp est de ce fait la seule solution possible à l'effacement définitif de la souillure, à moins de ne recouvrir l'ensemble d'une couche supplémentaire à même de former un écran protecteur. Cette séparation était irrémédiable dès lors que les éléments d'assise sont les vecteurs de la représentation des habitants et de leur propension à organiser leur intérieur avec propreté et méthode.

Traces de l'absent

Les rites sociaux liés à la réception et les aménagements intérieurs spécifiques qu'ils induisent sont également décrits dans leur incohérence et la part de mise en scène qui leur est corrélative au sein de la nouvelle d'Harriet Beecher Stowe, *Les ravages d'un tapis*, précédemment évoquée⁸⁵. Là, le drame se noue autour de l'achat d'un tapis de Bruxelles, trop beau pour être utilisé à la façon du mobilier courant de la maison. D'une pièce où il faisait bon recevoir les amis de passage, autour de l'âtre toujours fumante, au milieu d'un désordre domestique garni d'oiseaux et de géraniums, le salon devient par l'achat de ce tapis et du mobilier qui doit lui être assorti, un salon empesé et glacial, où personne ne trouve plus la chaleur de l'échange amical authentique. Le narrateur s'en désole d'autant plus, que ces folies d'apparat ont toujours été étrangères à son ménage et que sa compagne comme lui-même sont des êtres de raison, qui, emportés par l'opportunité d'un achat à bon prix, se sont fourvoyés quant à la teneur réelle de cet achat.

Les conclusions de la nouvelle ne sont pourtant pas amères puisque le narrateur, bienveillant, considère ces changements comme une faiblesse accordée au caprice des femmes de la maison (sa compagne et ses deux filles) et exprime son étonnement amusé devant le fait que ces dernières continuent à recevoir les amis au sein de l'ancien mobilier, reporté à l'arrière de la demeure dans son nouveau cabinet de travail, rassurées par le fait qu'elles disposent *au besoin*, d'un salon d'apparat digne des réceptions

84. À ce propos voir les remarques éclairantes de Walter Benjamin dans *Brèves Ombres ou Expériences et Pauvreté*, en particulier les réflexions portant sur « celui à qui l'on a effacé « la trace de son séjour terrestre » ». Walter Benjamin, *Œuvres II*, op.cit. pp. 352-354 et 369-371.

85. Harriet Beecher Stowe, *Les ravages d'un Tapis*, (parfois traduit par *À Propos d'un tapis, ou la science du foyer domestique*), Neufchâtel, J. Sandoz, 1870, p.9.

qu'elles n'organisent pourtant jamais. Afin d'appuyer cette fable, le narrateur évoque au chapitre suivant un de ses amis, Bill C., qui aimait à venir chez eux, car il y trouvait la douceur d'un foyer au sein duquel on ose étaler ses jambes, tandis qu'au sein de son propre ménage sa femme s'était laissée submerger par les recommandations de ses « mères et tantes » et qu'elle « fut mise en garde contre les teignes, les mouches, la poussière » ce qui eut pour conséquence directe que « tous les meubles eurent leurs housses de toile de Hollande, dans lesquelles ils avaient l'air de cadavres, [et que] les glands même des rideaux avaient chacun son enveloppe⁸⁶. ». Cette maison où tout était assorti, recouvert intégralement de satin grenat dans les pièces de réception, devenait une caricature de l'apparence sauvegardée, puisque, de façon effective, « chacun trouvait qu'il était un être privilégié⁸⁷ » à la visite de sa demeure, alors même qu'il souffrait de la lourdeur de cette vie domestique. On atteint avec cet apologue le paradigme des rites sociaux et de l'inconfort qu'ils peuvent induire. La tonalité générale de l'ouvrage est en effet imprégnée de bonne moralité et vise à faire disparaître chez la maîtresse de maison toute velléité d'apparat et toute tendance à la pédanterie. La lecture de ces petites fables teintées de religion et de réserve protestante, est censée apporter un enseignement vertueux prémunissant chacun des tentations séduisantes des magnificences mondaines. L'accent y est mis sur la dichotomie entre l'insipidité de la vie au sein de ce foyer, où chaque objet et ornement, même le plus petit, s'apparente à un être privé de vie, et le bonheur familial, renforcé par les visites nombreuses des amis de passage. La qualité de ce récit tient dans l'évocation de détails particulièrement éloquentes qui forgent des images précises des données matérielles mises en cause. Le caractère paradoxal et radical des éléments de passementerie enrobés de fourreaux de toile de lin blanche est criant et participe à la création d'une effigie du bourgeois empêtré dans les détails du bien recevoir et bien se faire percevoir. La réalité romancée décrite dans la société états-unienne à la fin du XIX^e siècle peut paraître caricaturale, pourtant elle se vérifie toujours en France jusqu'au troisième quart du XX^e siècle puisqu'

[...] un salon, dans lequel se resserrent en principe les plus beaux meubles, les napperons et les liqueurs, dans lequel on ne pénètre jamais afin qu'il soit toujours fin prêt à recevoir le visiteur de marque, même à l'improviste, est l'apanage traditionnel des plus belles fermes, des maisons riches, des clercs du village. Il est leur morgue et leur distinction [...]. Autrefois, il n'y avait guère que le curé, l'instituteur et les gros propriétaires qui en disposaient ; maintenant, cela tend à devenir la règle⁸⁸.

86. Harriet Beecher Stowe, *Les ravages d'un tapis*, op.cit. p. 36.

87. *Idem*. p. 35.

88. Philippe Bonnin, « La Maison D. Décrire l'espace : récit, texte, images, texte », *Images Habitées, Photographie et spatialité*, Paris, Creaphis, 2006 p. 112, voire également Philippe Bonnin, Martyne Perrot, Martin de la Soudière, *L'Ostal en Margeride*, Paris, Editions du CNRS, 1983, en particulier p. 206 et p.232.

On perçoit une fois encore la dichotomie qui existe entre les pièces de vie et les pièces de réception, au sein desquelles le mouvement, l'usure et le désordre n'ont pas droit de cité. Philippe Bonnin notifie ici la clôture inhérente à ces espaces, redoublée par la clôture induite par la housse elle-même, destinée à emprisonner le meuble. On touche ici à une des constituantes de la société du XIX^e siècle, qui explique en partie l'attention portée à la préservation de l'état de toutes choses, et l'importance de la mémoire rendue visible par la création de marqueurs symboliques, tels ces étuis.

L'*Empreinte* d'une *Bergère XIXe*⁸⁹ réalisée par Pascal Convert en 1992 est de cet ordre. Objet sculptural autant que mémoriel, ce fauteuil originel constitue une concrétion de ce que peut donner à penser le XIX^e siècle. L'assise, symbole du lieu de réception dans ce qu'il induit de représentation, est ici figée en une empreinte immuable. La forme du meuble et sa dénomination, héritées du XVIII^e siècle, soulignent la dimension précieuse du salon et des rapports qui peuvent y être entretenus. Enfin, la matière choisie pour la réalisation de cette empreinte, une cire blanche légèrement grisée, rappelle la propension des éléments textiles à conserver la trace des habitants qui en font l'usage autant que la capacité de conservation des housses utilisées dans le but de rendre pérenne l'état initial d'un ensemble mobilier. C'est en effet par ce fauteuil, dont les franges destinées à endiguer les courants d'air sont figées et dont les plis du revêtement textile sont indélébiles que Convert rend sensible la tension entre apparence extérieure et discours de soi. La *Bergère* de Pascal Convert, pourtant rendue dans ses moindres détails, dans la mollesse de son assise autant que la solennité de son armature d'acajou, acquiert par l'empreinte la neutralité inhérente à la housse qui nivelle chaque meuble par le traitement chromatique. Par delà les propriétés inhérentes à la prise d'empreinte et la relation directe de l'objet final avec la matrice initiale, la charge symbolique contenue dans ce moulage suffit à révéler, par le truchement de cette neutralité, le poids de la mise en scène induite par les rapports sociaux de représentation. Point n'est besoin d'évoquer la figure du commanditaire, de l'artisan ou du propriétaire historique de cette bergère pour être confronté à l'historicité contenue dans cet objet. À la lecture de ce dernier, Georges Didi-Hubermann évoque trônes du souverain absent, tombeaux et gisants⁹⁰. La clôture, par la « compaction de l'espace compris entre les quatre pieds du siège », enferme l'objet dans une cosse dont la jupe fait corps avec le sol. Elle nie le caractère mobile de l'élément pour l'ancrer au sol à la façon d'une ventouse, et celui-ci se mue en monument domestique dont l'entretien doit se faire de générations en géné-

89. Pascal Convert, *Empreinte, Bergère XIXe*, 1992, Cire Blanche, 90x59x69cm.

90. Voir les visuels mis en regard des réflexions de Georges Didi Hubermann, par l'auteur lui-même, dans *L'apparement de l'artiste*, dans *Pascal Convert, Œuvres de 1986 à 1992*, catalogue d'exposition, CAPC, Bordeaux, 1992 p. 34 et ses propos p. 27 et 34.

rations. Il s'agit ici d'une couverture par prémunition, et tout un système de précaution paraît accompagner la manipulation des éléments emballés. Les rituels qui accompagnent le camouflage des meubles une fois les visiteurs absents sanctuarisent l'espace domestique en vue du jour hebdomadaire, et il semble que les seuls mouvements autorisés au sein de cet espace hors du temps public sont ceux, extrêmement codifiés, du retrait et de la pose des housses, à la façon d'une châsse contenant des reliques présentées une fois l'an. Là encore, la trace du vécu est à considérer comme un trésor patrimonial et sentimental à préserver, non loin des aquarelles domestiques, *memento vivi* évoquées précédemment⁹¹.

Le decorum mis en place lors du jour est de l'ordre de la cérémonie, chaque geste y est réglé de façon précise, chacun s'installe selon son âge, son sexe et sa condition. La variété d'assises contenues dans un salon *xix^e* siècle est à mettre en corrélation avec l'extrême codification des visites. Le lieu de réception - et de représentation - n'est pas le lieu de séjour des amis et intimes véritables, mais celui des connaissances et fréquentations mondaines. Plus encore, tout comme les visites lors du jour ne devaient pas excéder une demie-heure dans la plupart des cas, les relations entre assises et corps demeurent des relations de surface. La fréquentation de ces derniers ne provoque ainsi ni usure ni marques en profondeur mais se contente de laisser au mieux une légère trace sur la peluche des capitons.

Rideaux et spectacle de la visite

Le calfeutrage du salon tient également lieu de clôture. Ajustées, empilées, rassemblées autour des ouvertures (portes, fenêtres et cheminées), les pièces textiles meublantes, tout comme les housses renforcent ce sentiment d'obturation et donnent l'impression que rien, ni air, ni lumière, ni gens, ne doit circuler hors de périodes pré-déterminées. Cette maîtrise de toute chose va de pair avec la maîtrise de l'image renvoyée aux visiteurs. Aussi,

Mollesse et calfeutrage, on ne sort pas de là ; tapis, carpettes, moquettes, portières, rideaux taillés dans de lourds tissus, qui en recouvrent d'autres, surmontant de frêles brise-bise, tout cela est noué, drapé, tour à tour relevé et retombant, dans un grand luxe de lacets, de cordons, d'embrasses, de glands, de tringles et des patères. À travers toutes ces épaisseurs, on ne respire pas ? Tant mieux : rien n'est pire que le courant d'air. On n'y voit goutte ? Bravo, le

91. Voir Les propos de Daniel Marchesseau quant aux petites peintures d'intérieur, *Intérieurs romantiques*, catalogue d'exposition, *op.cit.* Voir également les propos de Pascal Convert quant à son œuvre *Sans Titre*, 1987 parallélépipède de marmorite noire disposée dans l'espace à la façon d'un reflet de l'appartement de l'artiste et dont la surface œuvre à la façon d'un memento mori. Pascal Convert, « Entretien avec Y. M. Bernard », *Halle Sud*, n°23, 1990, p.31.

clair-obscur est préférable à tout⁹².

La caricature est acerbe mais elle illustre bien le maintien nécessaire à la préservation de l'apparence et le fait que son support privilégié soit la matière textile. Tout est contrôlé dans les moindres détails afin de rendre au mieux l'image d'un décor harmonieux. Dans cet empilement, le revers n'est jamais présenté à la vue, et comme l'*Empreinte de Bergère* XIX^e, il n'aurait à offrir que la déception d'une matérialité brute. L'ensemble fait illusion *de face*, à ce titre, la toile de jute et les sangles de l'assise étaient devenues inaccessibles par la clôture des quatre pieds, interdisant la pensée d'un accès par le dessous. De même, les gestes besogneux derrière la complexité du dessin du tapis, les tensions des crochets dans le maintien d'un dais ou les ourlets rachitiques derrière l'étoffe damassée afin de ne pas trop en perdre sont toujours artistement cachés. Le paravent ne présente son dos qu'à celui qui s'y réfugie et cache doublement : il masque à la vue ce devant quoi il est placé, il interdit également l'accès à son revers propre. On peut parler à juste titre de spectacle de la visite lors des jours et faire des housses et rideaux les accessoires privilégiés du bon déroulement de ces derniers. Erving Goffman analyse cette distinction en nommant *région antérieure* l'espace présenté à la visite et *région postérieure* celui interdit aux visiteurs. De façon générale, la première de ces régions détermine les lieux préparés à l'avance, le décor du salon de réception par exemple, et l'autre circonscrit les espaces d'intimité réservés à la famille seule. Plus avant, il peut exister des régions postérieures au sein du salon lui-même si celui-ci dispose d'une porte dérobée, d'un écran ou d'un rideau permettant à l'hôte de se soustraire à la vue de ses invités pour un instant. Sur un modèle comparable, Goffman appuie ses observations par l'évocation d'une coutume fréquente au sein de certains villages anglais où :

La qualité des tissus des rideaux qu'on trouve aux fenêtres de la plupart des maisons du village varie en raison directe de la visibilité générale de chaque fenêtre. On peut trouver de « meilleurs » rideaux là où ils sont le plus largement visibles et leur qualité est de loin supérieure à celle des rideaux qui se trouvent à des fenêtres cachées au public. Bien plus, on utilise couramment cette sorte de tissu qui porte un dessin imprimé sur une face seulement, en faisant en sorte que le dessin soit tourné vers l'extérieur. Cette façon d'utiliser le tissu le plus « à la mode » et le plus coûteux pour qu'il fasse le meilleur effet est précisément un moyen d'acquérir du prestige⁹³.

Sans ambiguïté aucune, c'est bien à la façon d'un reflet mélioratif qu'est envisagée

92. R. Burnand, *La vie quotidienne en France de 1870 à 1900*, Paris, Hachette, 1947, p. 118.

93. W.M. Williams, *The Sociology of an English Village*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1956, p. 112 cité dans Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne, La présentation de soi*, p. 131, voir également les remarques d'Adrien Dupassage, cité par Walter Benjamin à propos de la maison de rêve ; Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le Livre des passages*, op.cit. p. 419.

l'acquisition et la pose des rideaux. Par rayonnement, le possédant gagne en importance du seul fait de sa capacité à acquérir un élément de prix ou de goût. Cette possession ne va pas sans monstration et l'endroit des rideaux n'est pas destiné à être vu par l'habitant, mais par le passant. À celui qui demeure seront réservés la simplicité ou le défraîchit, les rideaux trop abîmés pour être encore présentables, mais pas assez en loques pour être jetés tout à fait. Cette tendance à présenter de soi l'image la plus positive est observable au sein de milieux sociaux divers, mais elle prend une forme presque caricaturale au sein de l'intérieur bourgeois lorsqu'elle est accompagnée d'un désir de fixer et rendre immobile l'état des choses. Les plis des rideaux sont agencés de telle façon qu'ils semblent naturels alors même qu'ils sont empesés et amidonnés afin de ne jamais dévier de la trajectoire qui leur est assignée au moment de leur pose. Ceints d'une embrasse, on se plaît à croire que leur froncement est dominé par les lois de la physique tandis que chaque vague est fixée par un point et que leur nombre sera parfaitement identique au sein de chaque ensemble, reflet de l'art complexe de la passementerie. La mise en scène de l'indolent est dominée par une volonté de structurer les lieux de passage et les seuils en des compositions complexes afin que chaque région soit aisément identifiable.

Cette rigueur est notable dans la série de *Rideaux* réalisée par Gitte Schäfer à partir de 2008. De la façon la plus iconique possible, l'artiste présente un rideau de velours épais dont l'embrasse lui fait adopter une courbe formant dix plis. Son format, proche du modeste « rideau de cuisine » le positionne à mi-chemin entre une version réalisée pour une cabane enfantine et le modèle réduit d'un rideau d'apparat, échantillon présenté en boutique. Son caractère figé appuie cette impression puisque tout, du format au nombre de plis à la tendance générale de la composition est repris à l'identique dans les diverses versions. Les variations n'affectent que la couleur, et les alternatives proposées accentuent cette apparence de modèle unique décliné au cas par cas. L'objet est érigé en gabarit, comme s'il existait une matrice donnant naissance à une production de petits rideaux de peluche identiques. Incarnadin, vert olive ou bleu de Prusse, les coloris choisis sont intemporels et renforcent la solennité du modèle qui paraît avoir été créé afin d'être transmis de générations en générations. De ce fait, le choix offert se révèle illusoire puisque tous les éléments sont soumis à un contrôle strict, calibrant les propositions de façon rigide.

À l'observation de cette composition, on comprend qu'il ne peut y avoir de revers, puisque ce rideau n'a pas même de jumeau à la symétrie inversée. Il n'est pas envisagé en tant que refuge, objet de camouflage ou de protection face aux agressions extérieures mais comme pur objet de contemplation sans souplesse d'usage. Par conséquent, il est réduit à sa forme la plus élémentaire, sans cantonnière ni draperies

superflues et son épaisseur très faible appuie l'impression qu'il s'agit bien là d'une image de rideau. Il n'existe que dans la dimension dans laquelle il nous est présenté, c'est-à-dire accroché au plus juste sur un mur immaculé, sans autre destination que celle du pur ornement ou pan de surface colorée. Le principe de décoration couvrante prend ici tout son sens et le rideau ne masque plus que de façon symbolique. Son rôle s'en trouve transformé et il n'est présent que pour évoquer la capacité couvrante de cette pièce textile. Enfin, ce rideau proche de l'enseigne commerciale, constitué en forme lisible est également une façon directe d'évoquer la comédie que constitue le lieu de réception, organisé selon des principes comparables (unilatéralité, façadisme, immobilisme, conformisme, tapisserie faite d'une matière qui accroche la lumière et retient les marques du toucher).

C'est à ce titre que l'on peut mettre en relation les *Rideaux* de Gitte Schäfer et *Au Théâtre ce soir* de Pierre Ardouvin, installation présentée lors de l'Art Statement lors de la foire Art Basel de 2006⁹⁴. L'installation prend la forme d'une salle de spectacle dont la scène hypothétique serait l'allée de la foire commerciale. La disposition des assises en gradins occupe l'ensemble de l'espace alloué à la galerie et surplombe l'allée passante, offrant aux spectateurs assis la possibilité d'observer de haut leurs congénères tout en étant confortablement installés au sein de fauteuils capitonnés. L'ensemble des gradins est encadré par un rideau à l'italienne et fait de la salle un plateau théâtral. La tension réside dans le fait que cette salle-plateau soit accessible à tous et que l'organisation spécifique de la scène supprime les pendillons latéraux. L'installation est présentée à la façon d'un cube, proche en cela des théâtres de foire sur tréteaux, ne possédant ni coulisses ni rampe. Le tout est unifié par une teinte lie-de-vin déclinée des assises aux rideaux, en passant par le kiosque d'accueil au sein duquel se situaient les galeristes. Le procédé mis en place au sein de cette œuvre résulte d'un décryptage des dispositifs spectaculaires, tant en termes d'interaction que de monstration d'une image. Ainsi, le rideau situé au premier plan se propose en parangon du théâtre. En effet, le dispositif présenté propose la mise en scène de la situation théâtrale qu'est la visite et on perçoit les similitudes avec la série de *Rideaux* de Gitte Schäfer, pures surfaces pourtant encombrées de symboles. Certes l'échelle diffère de façon radicale entre un accrochage au mur de la galerie par succions et l'investissement total du box d'une foire d'art, pour-

94. *Au théâtre ce soir* était présenté par la galerie Chez Valentin au sein de l'Art Statement lors de la foire Art Basel 37 du 14 au 18 juin 2006. L'Art Statement est une subdivision de la foire commerciale destinée à présenter les « solo-shows » d'artistes soutenus par des galeries émergentes. L'installation a depuis été présentée au Musée d'art Moderne et Contemporain de Strasbourg au cours de l'exposition *De leur temps (3). 10 ans de création en France : Le prix Marcel Duchamp*, du 6 novembre 2010 au 13 février 2011. Voir en annexe l'article : « Installation et Théâtralité : le trouble spectaculaire » portant sur *Au théâtre ce soir*, 2006 de Pierre Ardouvin et *Allestimento Teatrale (Cubo di Specchi)*, 1967-75 de Luciano Fabro, le lien à la société du spectacle et à la théâtralité potentielle des œuvres y est développé.

tant la dimension iconique d'enseigne leur est commune. « Condensé *cheap* de tout ce qui compose l'idée [qu'on peut se] faire d'une petite salle de théâtre assez classique⁹⁵ », l'installation de Pierre Ardouvin est, comme celle de Gitte Schäfer une modélisation des rapports sociaux. L'élément textile et la figuration du rideau sont centraux et communs aux deux oeuvres, délimitant l'un et l'autre des espaces de projections mentales riches. Pierre Ardouvin affirme que l'iconicité de l'ensemble était essentielle à la création d'un environnement familial puisque « [c]ette installation fait du (faux) théâtre lui-même un décor, une représentation de théâtre avec les murs aux parois démontables et transportables. [Il] voulai[t] que ces éléments nous renvoient à une image, une image familière d'un théâtre⁹⁶. »

Au théâtre ce soir permet de façon subversive l'investissement conjoint et alterné des régions antérieures et postérieures. La capacité que le visiteur-spectateur-acteur a à choisir la situation et la localisation qui lui conviennent le mieux est inédite, d'autant que cet accès double est permis à tout un chacun et su de tous.

La situation théâtrale de la visite, particulièrement lors du *jour*, peut être mise en relation avec le dispositif spectaculaire-marchand de la foire d'art. Le lieu est aménagé en régions au sein desquelles tous les éléments sont contrôlés, préparés et déterminés à l'avance, les espaces sont articulés de façon à être extrêmement lisibles et l'on papillonne de l'un à l'autre en étant salué par les hôtes lorsque notre statut l'impose. Conjointement à cela, l'installation de Pierre Ardouvin renverse l'ordre habituel de ces visites, en modifie les règles et la distribution (les "hôtes" sont également visiteurs), et rend lisible les habitudes qui régissent l'interaction, ce qui constitue l'aspect le plus subversif de l'oeuvre. L'artiste souligne les régions occupées par les deux équipes de l'interaction en différenciant l'environnement capitoné, précieux et moelleux de la salle de spectacle et la nudité la plus complète de l'allée destinée à la circulation. L'absence de préparation à la représentation, la suppression des cadres habituels et la subversion des rites propres à la sortie au théâtre/ à la visite d'exposition /à la visite mondaine font de cette oeuvre un vecteur de trouble pour qui peut y être confronté. L'installation offre dans le même temps un guide de lecture à ces situations normées du fait même de leur dénaturation.

En guise de clin d'oeil, Pierre Ardouvin mêle une référence directe à la *Société du Spectacle* de Guy Debord et à l'émission télévisée *Au Théâtre Ce Soir*⁹⁷.

95. Entretien avec Pierre Ardouvin, février 2012.

96. Pierre Ardouvin explique qu'une grande partie de ses oeuvres lui sont apparues sous la forme d'images, persistantes, parfois lancinantes, réapparaissant à diverses reprises jusqu'à la possibilité de leur réalisation, que ce soit sous forme de dessins ou d'installations. Entretien avec Pierre Ardouvin, 24 septembre 2011.

97. *Au Théâtre ce soir* est une émission télévisée de 1966 qui se proposait de retransmettre des représentations théâtrales, comédies populaires et pièces de boulevard. Née pour pallier à une grève, l'ORTF décida de diffuser de manière régulière *Au théâtre ce soir* grâce à son succès— et ce jusqu'en 1988.

Facilement assimilable, le théâtre évoqué ne peut être compris que dans un format télévisuel normé (répertoire spécifique, costumes « classiques », mise en scène peu audacieuse, durée limitée...) au risque de laisser apparents les mécanismes de construction et de donner à l'ensemble une saveur de carton-pâte. Ce titre souligne dès lors le caractère normatif des relations humaines inhérentes à la visite. Quant à Debord, c'est en souvenir de la thèse numéro neuf qui affirme que "dans un monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux⁹⁸" que l'artiste a eu l'idée de cette installation et qu'il a pensé au contexte particulier de la foire marchande pour réaliser cette vision.

Si l'on s'attache en profondeur aux Commentaires que fait Debord sur cette thèse, on perçoit que la source qu'il place à l'origine de celle-ci est profondément ancrée dans le changement de paradigme qui s'opère au XIX^e siècle. Il rappelle ainsi que :

Le jugement de Feuerbach, sur le fait que son temps préférait « l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité », a été entièrement confirmé par le siècle du spectacle, et cela dans plusieurs domaines où le XIX^e siècle avait voulu rester à l'écart de ce qui était déjà sa nature profonde : la production industrielle capitaliste. C'est ainsi que la bourgeoisie avait beaucoup répandu l'esprit rigoureux du musée, de l'objet original, de la critique historique exacte, du document authentique. Mais aujourd'hui, c'est partout que le factice a tendance à remplacer le vrai⁹⁹.

L'attachement du XIX^e siècle pour l'authenticité, notamment chez la bourgeoisie, prenait sa source dans l'avènement conjoint du factice permis par l'industrialisation, et peut-être Guy Debord écarte-t-il trop rapidement dans cette note l'attrait immédiat du faux au XIX^e siècle précisément dans les domaines qu'il souligne. La cohabitation était inhérente à l'époque et nul sanctuaire n'existait alors véritablement. En associant les références et les situations, en mêlant expérience réelle et situation factice, Pierre Ardouvin propose une lecture critique et prismatique d'une situation familière.

Alors que Pierre Ardouvin associe divertissement populaire et réflexion sur la société spectaculaire-marchande, il est aisé de lier à ses réflexions la considération selon laquelle l'intérieur du XIX^e siècle possédait déjà en germe, l'attrait pour la théâtralisation générale des situations et la recréation de situations sociales.

Les rapports du bourgeois à son intérieur se jouent de trois façon principales, en vertu de règles strictes, en vertu d'une occupation totale de l'espace et en vertu d'un recou-

98. Guy Debord, *La Société du spectacle*, [1967], Paris, Gallimard, 1992, p. 19. voir également Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, [1988], Paris, Gallimard, Folio, 1992, p. 71 et sqq.

99. Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, op.cit. p. 71.

vement de toutes choses. Ce sont précisément ces objets qui sont repris parmi les plus fréquemment par les artistes depuis la seconde moitié du ^{xx}^e siècle comme étant des constituantes essentielles de l'intérieur domestique. Les observations et indices qui en découlent peuvent être issus de procédés et champs les plus divers et se font jour dans des œuvres aux formes elles aussi disparates. De la *Salle Blanche* de Broodthaers à celle imaginée par Francis Cape pour le 258, *Main Street*, les similitudes sont moins formelles qu'esthétiques et laissent entrevoir un parcours de réflexion sur l'espace d'exposition et son occupation architecturale. Si toutes ne contiennent pas en germe une plasticité d'interprétations comparables, se dessinent à travers elles un regard sur une société codifiée à l'extrême, offrant une plurivocité d'approches permettant autant d'interprétations. L'attitude de façade, pli social ayant une incidence directe sur l'aménagement intérieur est au centre des œuvres et constitue généralement le point nodal de ces dernières tant elle trouve une pérennité dans les réflexions menées au cours de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle. Appliqué, apposé, sans lien corrélatif à la structure ou aux symboles portés par le lieu qui les reçoit, à la façon d' « épinarde[s] éclaboussé[s] sur les murs et l'ameublement, la ferronnerie et les appliques [...] les dessins ornementaux sont presque indépendants des murs, [...] et parfois les contredisent¹⁰⁰. » Le mécanisme d'occupation de l'espace intérieur par le décoratif ou l'ornemental est radical, colonisateur et souvent inadapté. L'inadéquation est flagrante, alors même que l'enveloppe et sa garniture furent pensées de concert dans le but de déterminer une région propice à l'interaction sociale. Le déplacement symbolique ou formel crée une tension surprenante et propice à la réflexion et les artistes et commissaires se saisissent de ce fait pour en livrer une version parodique et discursive.

Celle-ci va de pair avec la mise en scène perpétuelle de sa personne, ce qui a pour conséquence une théâtralisation tangible des espaces au sein de l'intérieur.

Par conséquent, parmi les *personæ* regardées, adoptées et représentées par les artistes depuis la seconde moitié du ^{xx}^e siècle, celle du bourgeois domine. Présente en toute chose, elle incarne à elle seule le ^{xix}^e siècle et la construction de la société moderne qui en fut héritière. Engagé dans son quotidien et sa vie avec un dynamisme rarement égalé, le bourgeois offre une profondeur d'analyse insoupçonnée, lui qui est en lutte constante pour sa propre élévation et le maintien des siens à un niveau de respectabilité certain. Méprisé, étudié ou épinglé il n'est paradoxalement que peu moqué par les artistes, que ce soit par exemple Broodthaers, Steinbach ou Armleder. Il ne s'agit plus de se gausser du bourgeois à distance comme ce fut le cas au moment

100. Venturi, Scott Brown, Izenour, *L'enseignement de Las Vegas*, op.cit., p. 124 à propos du pavillon d'Amalienburg au château de Nyphemburg.

de son avènement, tant on saisit aujourd'hui de quelle façon tout est chez lui profondément ancré dans les usages et aspirations sociales actuelles de ses manières les plus mesquines à ses aspirations les plus sincères. Le regard sur le personnage du bourgeois du XIX^e siècle est avant tout un regard désabusé porté sur la société occidentale dans son ensemble, certes capable de révolte et d'engagement, mais qui le fait plus pour la défense de ses acquis que pour la sauvegarde d'idéaux politiques ou éthiques. La prise de parti de la société bourgeoise auprès des insurgés lors des Trois Glorieuses de 1830, et leur représentation en grisaille sur les lais d'un papier peint panoramique¹⁰¹ est un parfait exemple de la dichotomie inhérente à cette figure et à sa représentation. Le papier, dont on affiche la facture luxueuse autant que les convictions qui y sont corrélées, est à l'image d'un engagement de surface, motivé par la volonté de sauver sa condition plus que de se révolter contre un régime oppresseur. La « récupération » de l'insurrection par la bourgeoisie est admise, elle prouve également la capacité à une prise de risque radicale dans le but de préserver les privilèges durement acquis. Qu'on cherche à la louer ou, au contraire, à en rappeler les travers, la figure du bourgeois n'est jamais tout à fait manichéenne, par-delà les préjugés et les commentaires de l'élite intellectuelle, littéraire et artistique du XIX^e siècle. L'image qui nous est parvenue est plus ambivalente, et le pouvoir inhérent à cette condition ne peut plus être abordé avec condescendance.

Bien au contraire, les modifications sociales en germe au XIX^e siècle offrent de façon spéculative des thématiques de travail inépuisables, par-delà la présentation narrative d'un ordre des choses passées (Francis Cape, Mai-Thu Perret). Walter Benjamin saisit très exactement les rapports de domination transformés au sein de l'intérieur au cours du XIX^e siècle du fait de la modification ontologique de l'ordre social. Loin de disparaître tout à fait, ces rapports sont transformés et sont moins lisibles que par le passé, alors même que la grande clarté offerte par les codes de la bienséance bourgeoise donne l'impression d'un fait contraire. La distinction entre dominant et dominé s'amenuise, puisque la généralisation de la domesticité a pour conséquence directe que les distinctions entre servis et serviteurs s'étiolent également. La famille nucléaire devient le cœur de ces rapports de domination, reflet de ce qui est de mise au sein de la société d'alors. La place de chaque individu n'est pas radicalement différente, mais elle s'affirme dans une séparation nette de chacun par le rapport de propriété du maître (de maison) sur ses sujets (famille), plus encore que sur ses domestiques.

De fait, « La mascarade des styles qui traverse tout le XIX^e siècle est une conséquence du fait que les rapports de domination se dissimulent. Les détenteurs du pouvoir dans

101. Voir en fin de volume *La révolution de 1830. L'attaque des Tuileries*, papier peint panoramique (décor complet : 30 lés), papier rabouté, largeur du lés : 56 cm, fond brossé à la main, grisaille à la détrempe, imprimé à la planche de bois, manufacture Deguette et Magnier, vers 1833, pp.472-473.

la bourgeoisie, souvent, n'exercent plus ce pouvoir là où ils vivent (les rentiers) et sous des formes immédiates et directes. Le style de leurs appartements vient de leur fausse immédiateté. Alibi économique dans l'espace. Alibi de l'intérieur dans le temps¹⁰². »

La prétention semble être le maître mot qui permet de saisir les attitudes bourgeoises. Ainsi le terme rassemble vellétés, faux-semblants et vanité et aide à saisir les enjeux soulevés par Benjamin dans son analyse. Il serait facile d'envisager le rapport au XIX^e siècle par ce biais, considérant qu'il s'agit pour les artistes de la seconde moitié du XX^e siècle d'opérer un commentaire ou une lecture hors du temps présent (Pierre Ardouvin). La relation nostalgique ou historiciste *per se* est pourtant absente des travaux des artistes qui ne cherchent pas un retour par alibi¹⁰³. Il ne s'agit pas de fonder le propos artistique sur le fait d'utiliser les moyens ou l'esthétique d'une époque révolue, ni d'y faire référence pour la seule capacité évocatoire qu'elle pourrait induire. Les artistes se réapproprient « l'époque et son style¹⁰⁴ » afin d'opérer un retour critique sur les contextes sociaux, politiques, culturels et artistiques au sein desquels ils évoluent, conscient de ce que le XX^e siècle doit à son prédécesseur en terme de transformation et de révolution en ces domaines (Pascal Convert, Richard Artschwager). Ce rapport est nourri mais distinct de celui proche de la fascination alimenté par les surréalistes¹⁰⁵.

L'iconicité marquante du XIX^e siècle qui s'est attaché à produire sa propre documentation et à archiver lui-même ses productions, doublé de la mise en scène permanente et omniprésente de toute chose a produit une séduction notable sur les membres du groupe, offrant aux générations d'artistes suivantes une connaissance étendue des productions populaires, utopiques, ésotériques et littéraires enfouies dans l'oubli par la première moitié du XX^e siècle. Dès lors, l'influence vient moins de l'imagerie iconographique du XIX^e siècle, (affiches, gravures, journaux et imprimés) que de celle de l'imagerie mentale née à la fois des observations issues des productions surréalistes et du conglomerat de notes, réflexions et théories résultant de l'avènement des sciences sociales dont beaucoup sont nées à cette époque. Le mélange offre aux artistes la capacité d'aborder le monde à la faveur d'un guide de lecture dont le positivisme invite à l'ironie et à la dis-

102. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle, le Livre des Passages*, *op.cit.*, p. 236.

103. On ne se situe en effet pas dans ce qu'Hal Foster qualifie de « mise en scènes de formes asynchrones » usant d'un « genre suranné ». Foster, Hal, *Design et Crime*, Collection Penser/Croiser, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2008, en particulier « Erreur sur le cadavre » et surtout pp. 174-179.

104. *L'Époque et son style* est le titre générique sous lequel furent traduits plusieurs ouvrages-sommes présentant l'évolution de la décoration intérieure dans le monde occidental. Voir Peter Thornton, *L'Époque et son style - La Décoration Intérieure 1620 – 1920*, [*Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920*, trad. Jean François Alain, 1983], Paris, Flammarion, 1993 ; Charlotte Gere, *L'Époque et son style. La décoration intérieure au XIXe siècle*, [*19th Century decoration - the art of interior*, trad. Jean François Alain] Paris, Flammarion, 1989 ; Stephen Calloway, *L'Époque et son style. La décoration intérieure au XXe siècle*, [*20th Century decoration - the art of interior*, trad. Jean François Alain, 1988] Paris, Flammarion, 1988.

105. À ce propos voir Julia Drost et Scarlett Reliquet (dir.), *Le Splendide XIXe siècle des surréalistes*, *op.cit.*

tance critique.

II. Parents, Riverains et Voisins

Femme au foyer et Domestique



fig.1

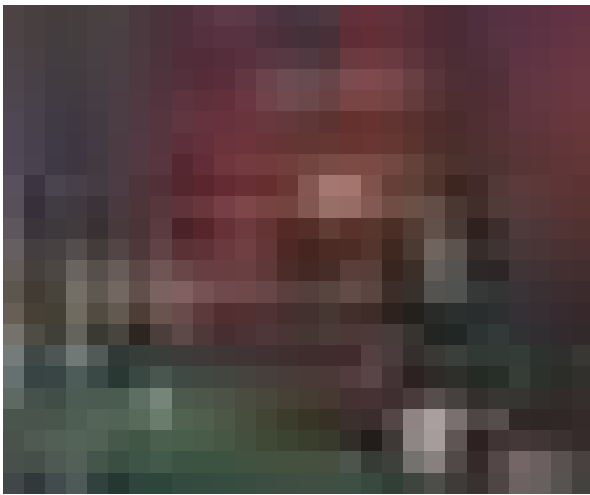


fig.2

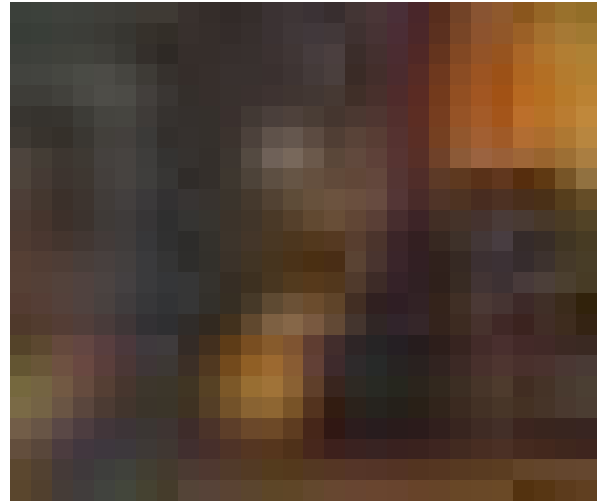


fig.3

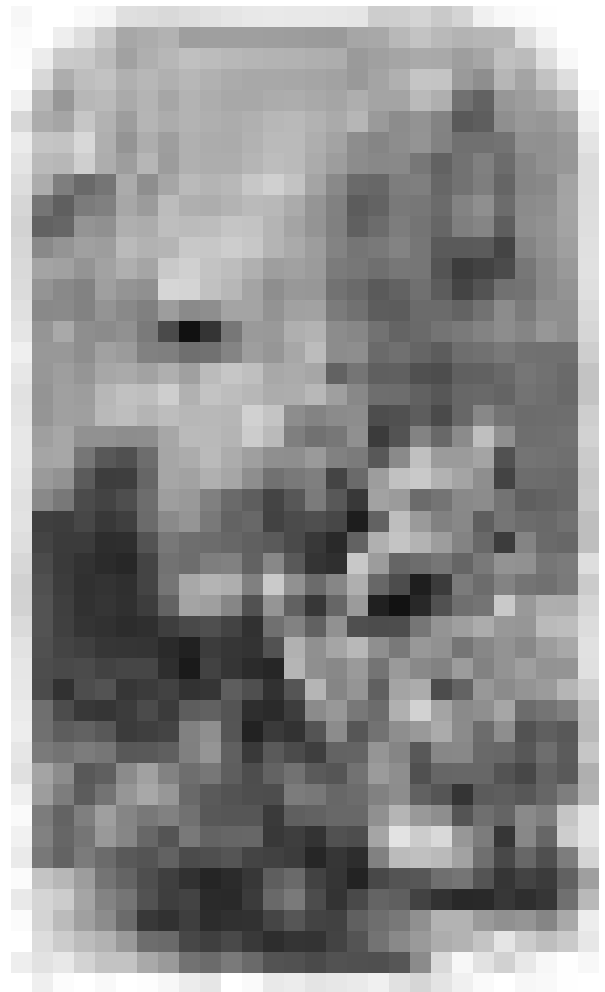


fig.4

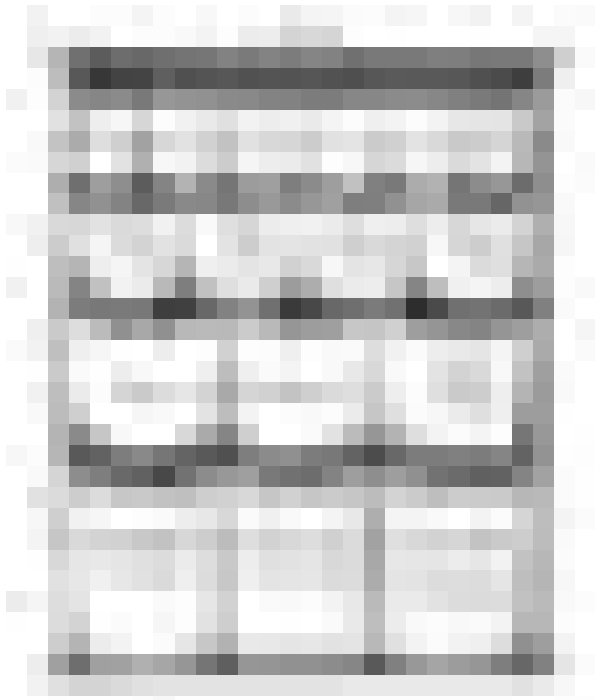


fig.5

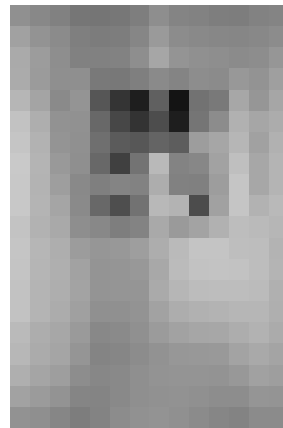


fig.6

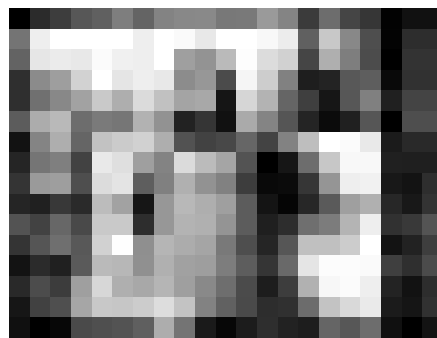


fig.8

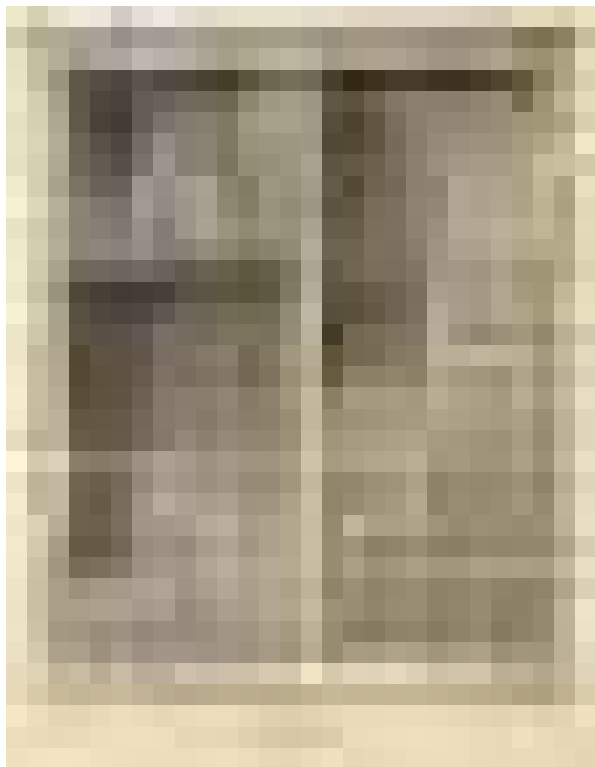


fig.7



fig.9



fig.10

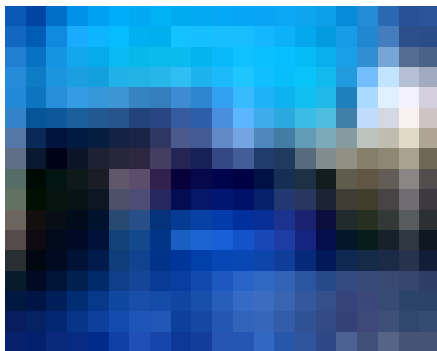


fig.11



fig.12



fig.13



fig.14



fig.15

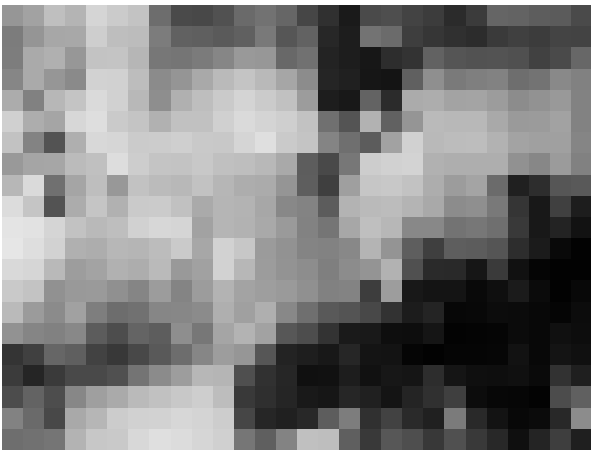


fig.16

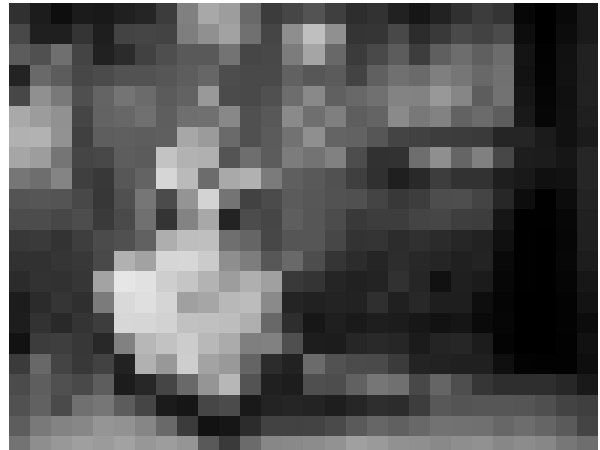


fig.17



fig.18



fig.19



fig.20

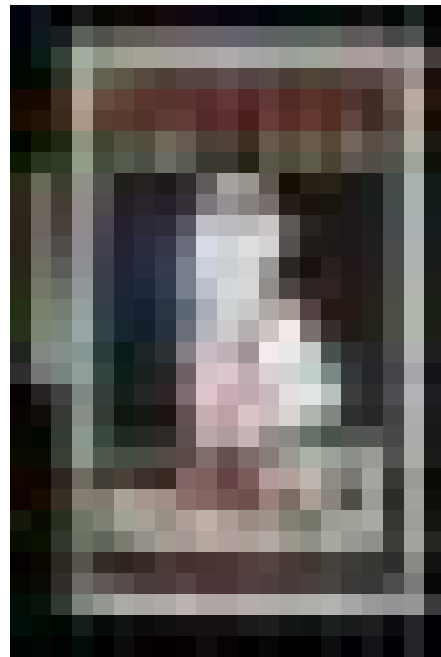


fig.21



fig.22



fig.23

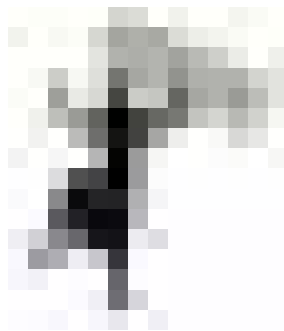


fig.25



fig.24

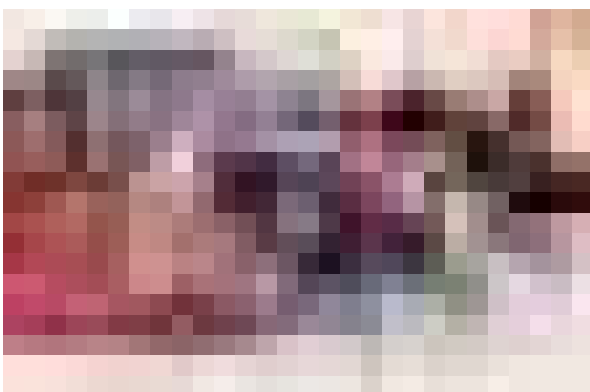


fig.26

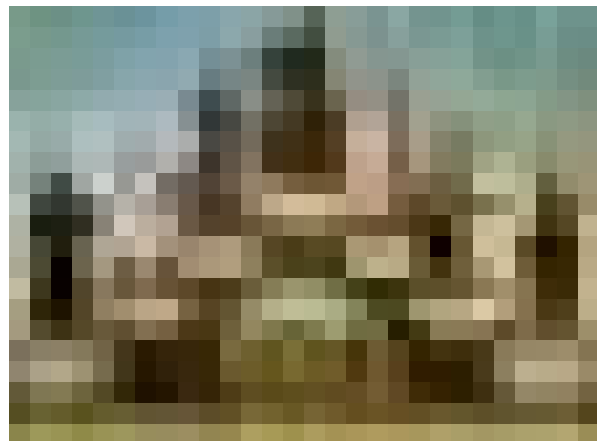


fig.27



fig.28

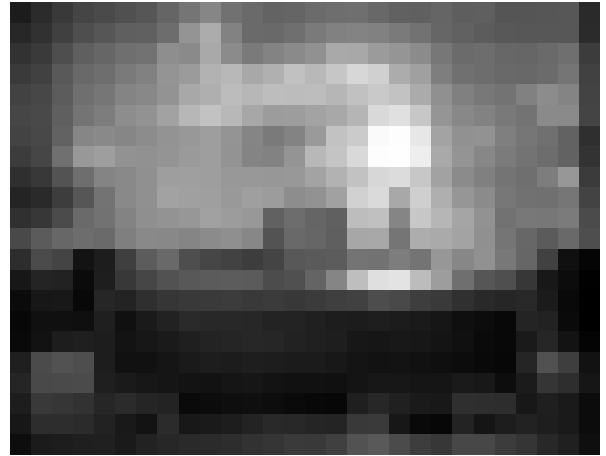


fig.29

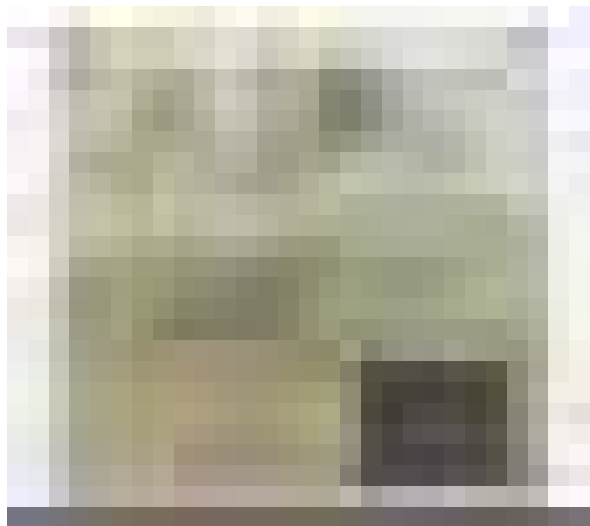


fig.30



fig.31



fig.32

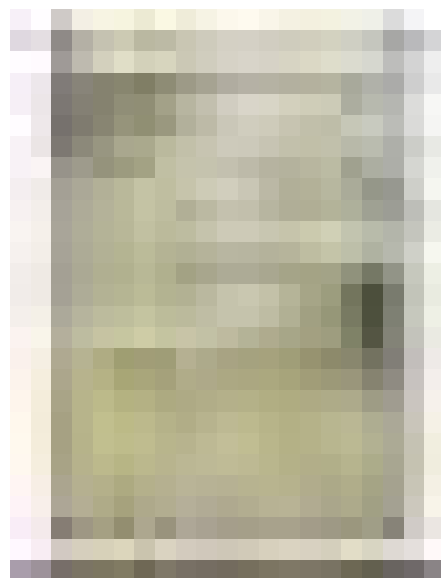


fig.33

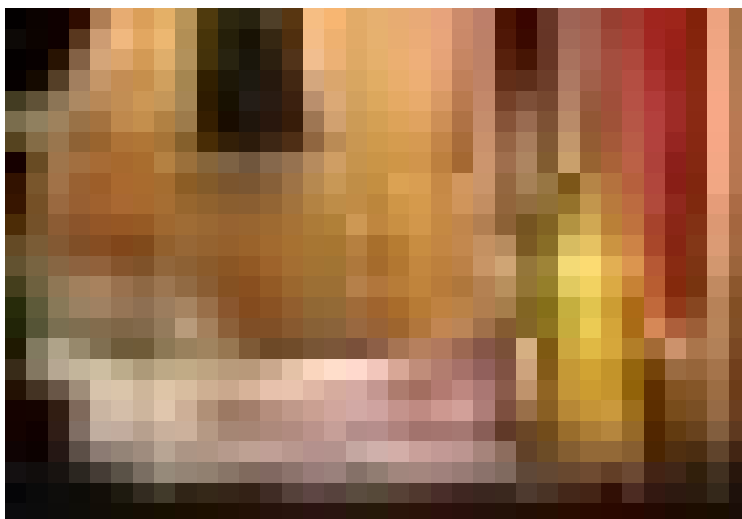


fig.34

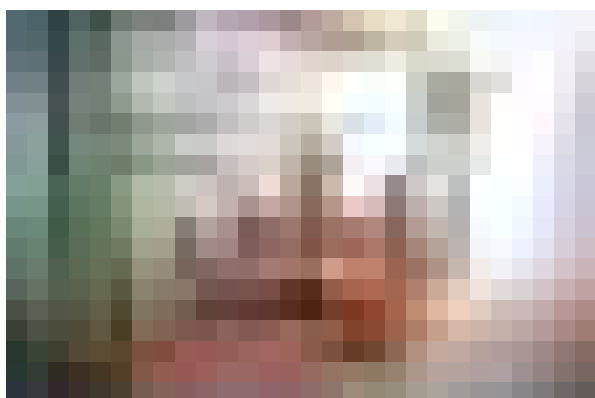


fig.35

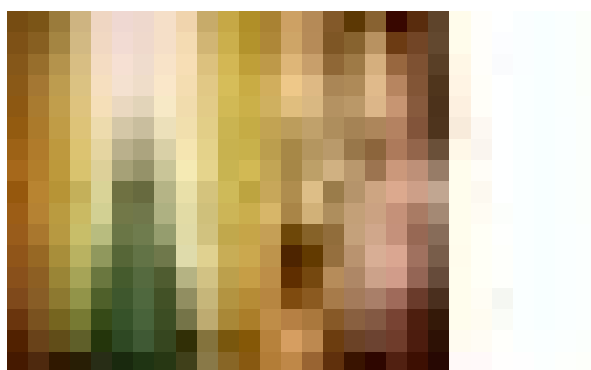


fig.36

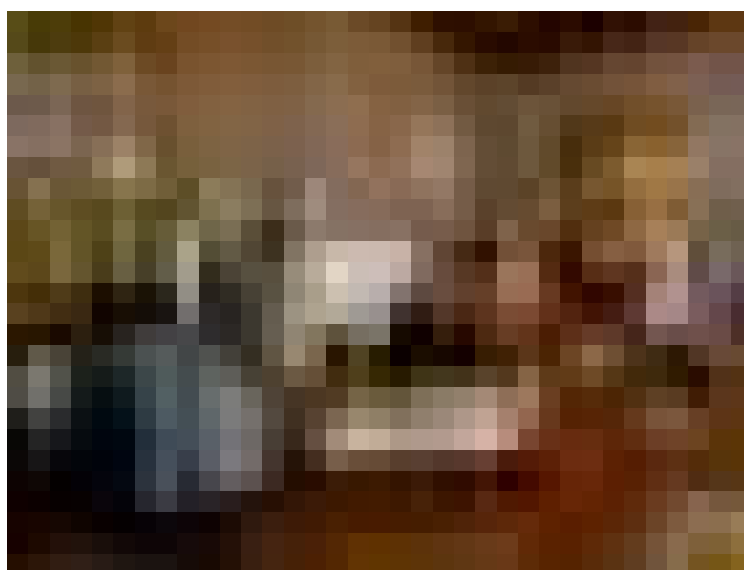


fig.37



fig.38

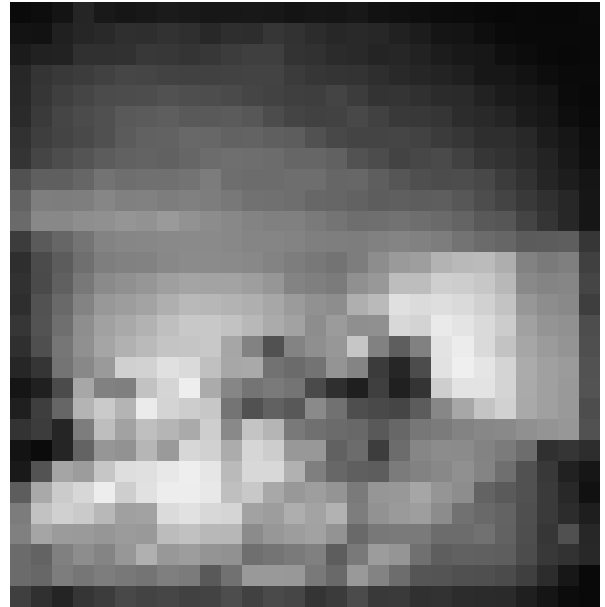


fig.39



fig.40

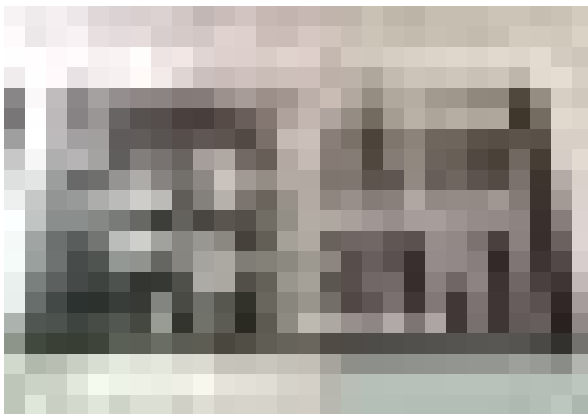


fig.41

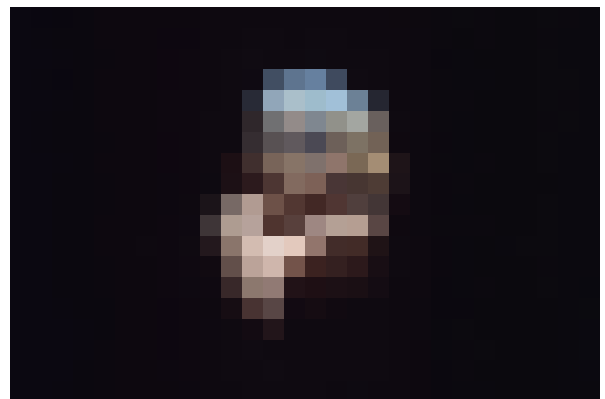


fig.42



fig.43

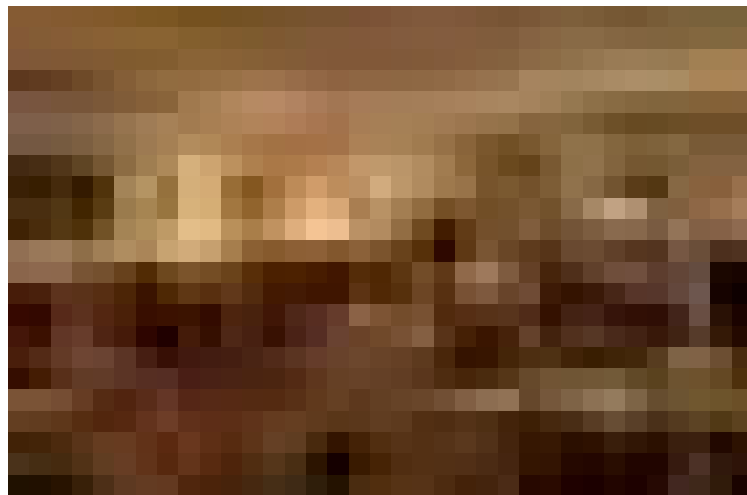


fig.44



fig.45



fig.46

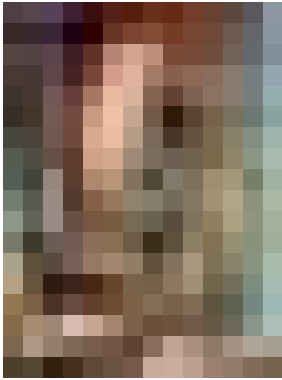


fig.47



fig.48

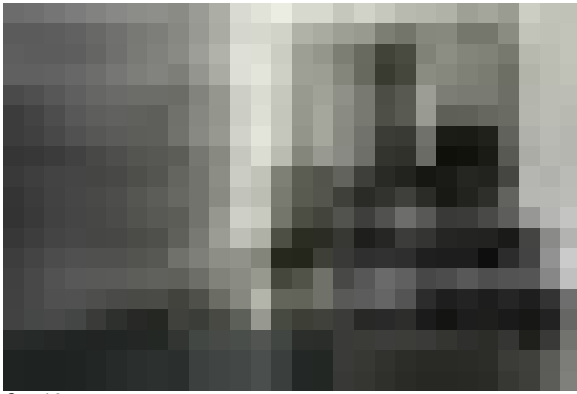


fig.49



fig.50

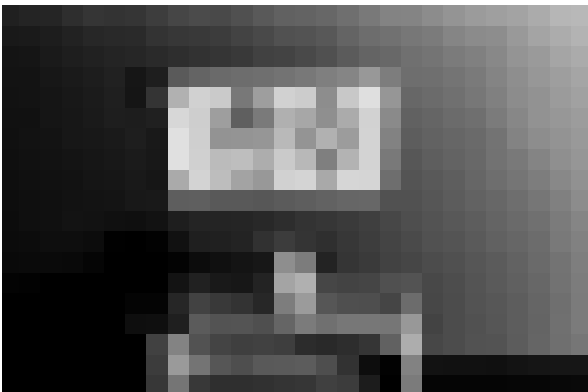


fig.51



fig.52

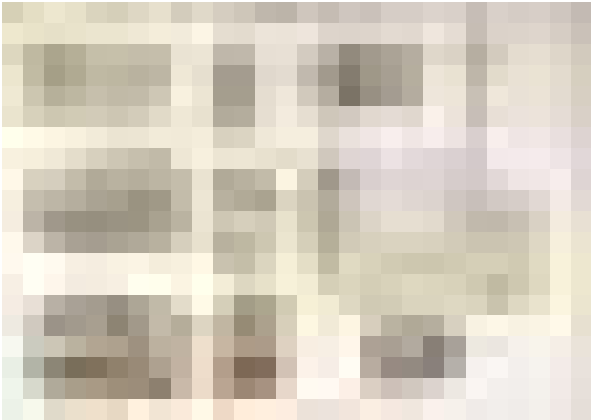


fig.53



fig.54



fig.55



fig.56



fig.57



fig.58



fig.59



fig.60



fig.61

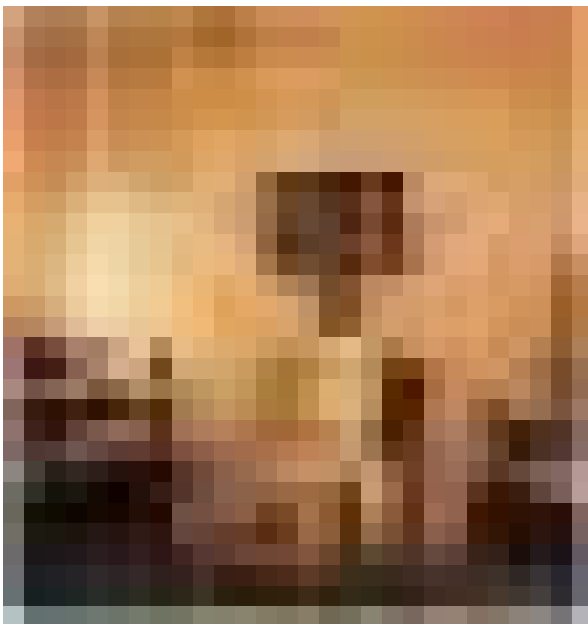


fig.62

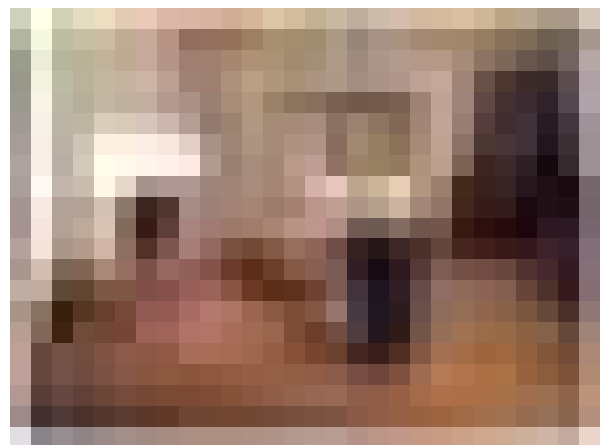


fig.63

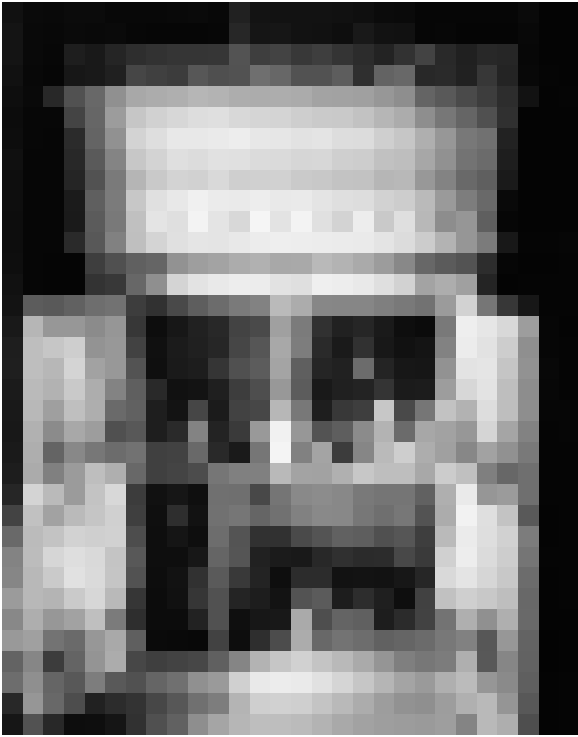


fig.64



fig.65

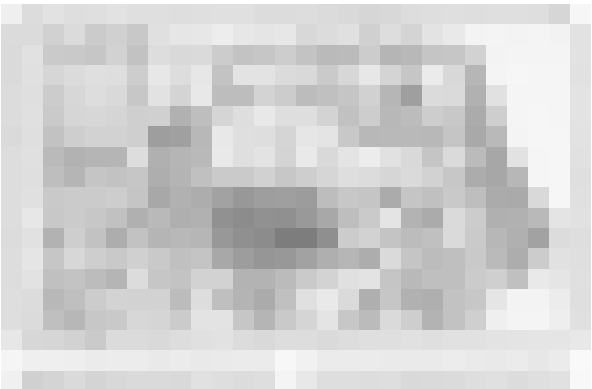


fig.66

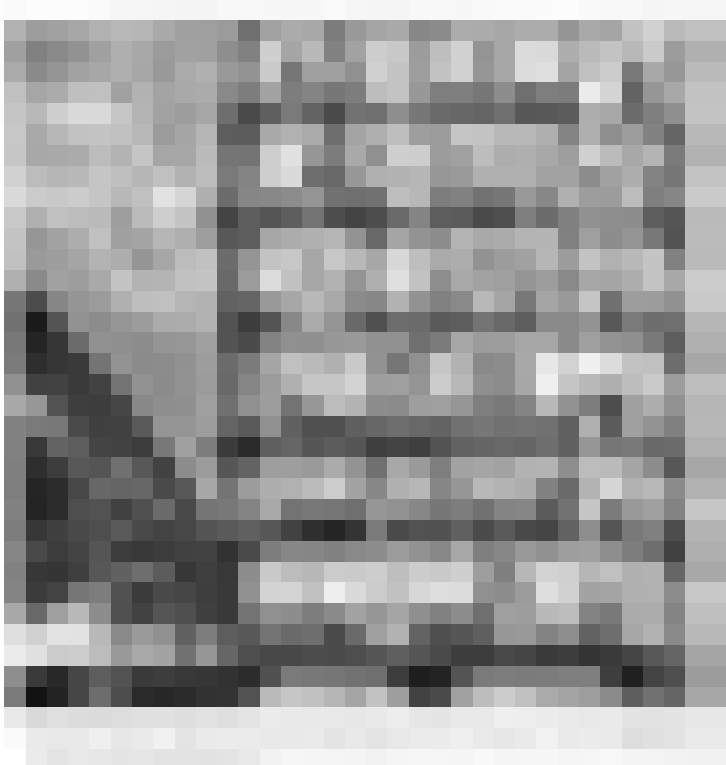


fig.67

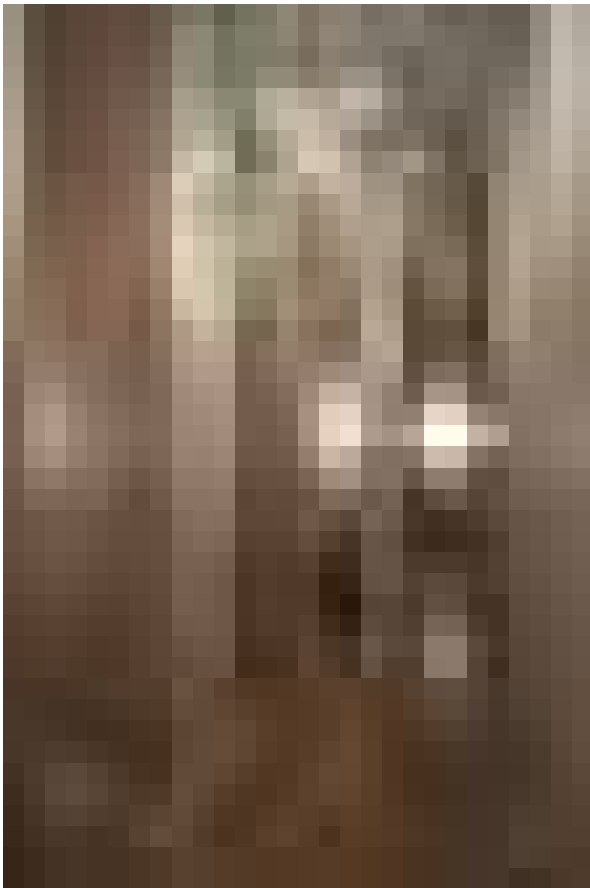


fig.68

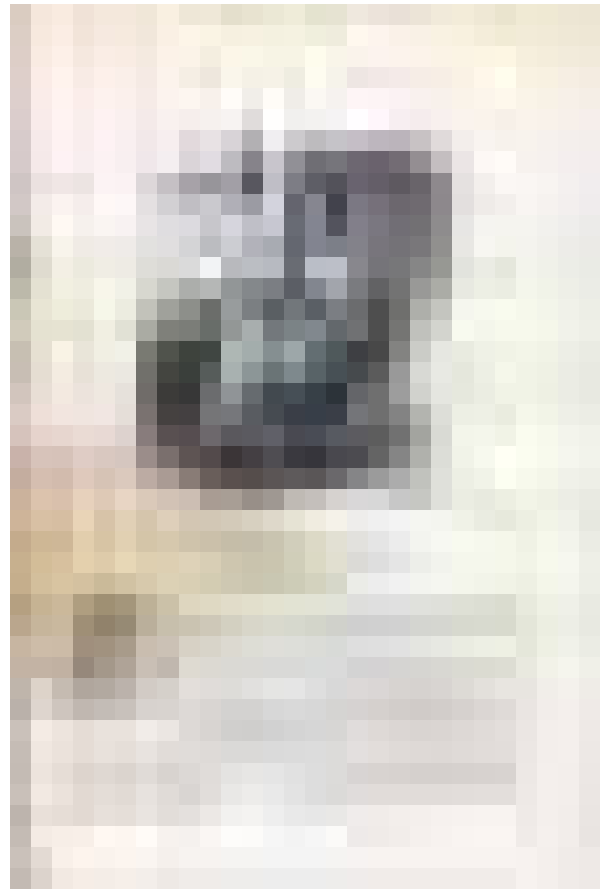


fig.70



fig.69



fig.71

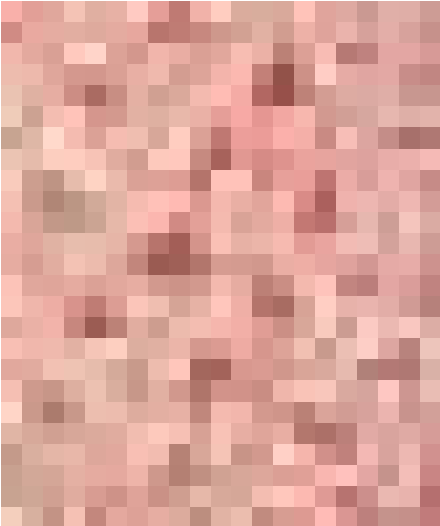


fig.72



fig.73

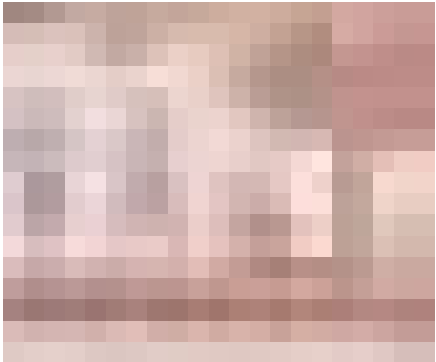


fig.74

1. Augustus L. Egg, *Past and Present, No. 3*, huile sur toile, 63 x 76 cm, 1858, Londres, Tate Britain
2. Augustus L. Egg, *Past and Present, No. 1*, huile sur toile, 63 x 76 cm, 1858, Londres, Tate Britain
3. Augustus L. Egg, *Past and Present, No. 2*, huile sur toile, 63 x 76 cm, 1858, Londres, Tate Britain
4. Catharine Beecher et Harriet Beecher Stowe, *The American Woman's Home*, 1869 p.4

5. Catharine Beecher et Harriet Beecher Stowe, *The American Woman's Home*, 1869 p.39
6. Sandy Orgel, *Linen Closet*, installation, WomanHouse CalArts 1972
7. Ris-Paquot, *Le Livre de la femme, Table, couture, ménage, hygiène*, Paris, Henri Laurens, Table, couture, ménage, hygiène, 1891, p.340
8. Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, vidéo, noir et blanc, sonore, 1975, 6'21"
9. Catharine Beecher et Harriet Beecher Stowe, *The American Woman's Home* 1869 p.34

10. Tableaux auxiliaires Delmas pour l'enseignement pratique des langues vivantes par l'image, Série I : N°6- La Maison intérieure, les Meubles, circa 1900
11. Safe Haven or The Aesthetics of Safety, 2003, De Vleeshal, Markt
12. Safe Haven or The Aesthetics of Safety, 2003, De Vleeshal, Markt
13. Safe Haven or The Aesthetics of Safety, 2003, De Vleeshal, Markt

14. Concanen & Lee, *I'm a happy little wife & I don't care : ladie's [sic] comic song*, programme musical, lithographie, 34,3 x 21,3 cm, 1860
15. Honoré Daumier, *La mère est dans le feu de la composition, l'enfant est dans l'eau de la baignoire*, Planche n° 7 de la série Les Bas-bleus Lithographie, 23,3 x 19 cm, 1844
16. Anonyme, *Cunégonde reçoit sa famille*, film, noir et blanc, muet 116mm 1912 6'
17. Anonyme, *Cunégonde reçoit sa famille*, film noir et blanc, muet, 116mm 1912 6'

18. William McGregor Paxton, *The House Maid*, huile sur toile, 76.5 x 63.9 cm, Washington, Corcoran Gallery of Art
19. Gustave Kerker, «Lady Slavey» selection, livret, New York, T.B. Harms, 1896
20. Winslow Homer, *Blackboard*, aquarelle, 50 x 32 cm, 1877, Washington, National Gallery of Art
21. D'Ornellas, *XIIIe salon des arts ménagers*, affiche, 1936, Paris, Musée des Arts Décoratifs

22. William Holman Hunt, *The Awakening Conscience*, huile sur toile, 76 cm x 55 cm, 1853, Londres, Tate Gallery
23. *Nova Populama*, Lucy McKenzie & Paulina Olowska, 2003
24. Lucy McKenzie, *Nova Populama*, 2004, sérigraphie, 59,5 x 42 cm
25. Lucy McKenzie, *Nova Populama LP*, pochette de disque pop-up, 2003, Ooga Booga
26. Lucy McKenzie, *Sans Titre, étude pour Nova Populama*, techniques mixtes, 59,5 x 42 cm
27. B. Breitwieser, *Les différentes positions sociales de la femme*, chromolithographie, 40,8cm x 30,5cm, 1890

28. Marcel Jean, *Armoire surréaliste*, bois peint verni, 1941, Paris, Musée des Arts Décoratifs
29. Lynne Cohen, *Corporate Office*, vintage gelatin silver print, 8 x 10 inches
30. Lucy McKenzie, *Town Gown conflict*, huile sur toile, 290 x 300 cm, 2010
31. Lucy McKenzie, *Slender Means*, vue générale de l'installation, 2010
32. Lucy McKenzie, *May of Teck (zweiteilig)*, huile sur toile, 290 x 300 cm, 2010
33. Lucy McKenzie, *Kensington 2246*, huile sur toile, 290 x 200 cm, 2010

34. Richard Jackson, *The Maid's Room*, Fibre de verre, savon, bois, moteur, vidéo, système électrique, peinture acrylique et acier, 225 x 240 x 460 cm, 2006-2007
35. Richard Jackson, *The Dining Room*, Fibre de verre, bois, moteur, verre, néons, système électrique, peinture acrylique et acier, 300 x 480 x 500 cm environ, 2006-2007
36. Larry Sultan, *Dee Dee Wilsey*, série San Francisco SOciety, 2007, illustration pour l'article de Kevin West, Pacific Heights, W Magazine, janvier 2007
37. Frédéric Mistral, Emile Marignan, Museon Arlaten, Visite à l'accouchée, 1897-1899

38. Scène du meurtre d'Elizabeth Short, Los Angeles, 15 janvier 1947
39. Rodolphe A. Reiss, *Assassinat Ducret, la chambre avec le cadavre*, Beaumaroche, 24 septembre 1907

40. Richard Jackson, *Manual of Instructions for the Maid's Room*, 2007, pp.42-43
41. Marcel Duchamp, *manuel d'instructions de Étant donnés*, 1987
42. Marcel Duchamp, *Étant donnés 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...*, divers matériaux, 242.6 x 177.8 x 124.5 cm, Philadelphie, Museum of Art, 1946-1966
-
43. Edward Kienholz, *Roxys*, techniques mixte, dimensions variables, 1960-61
44. Edward Kienholz, *Roxys*, techniques mixte, dimensions variables, 1960-61
45. Edward Kienholz, *Roxys*, techniques mixte, dimensions variables, 1960-61
46. Lucy McKenzie, *Atelier E.B. Display Mannequin*, 2013
-
47. Anonyme, *Maison de poupée Bryant*, techniques mixtes, 187 x 127 x 62 cm, 1860-1865, Londres, Museum of Childhood
48. Laurie Simmons, *WorgeltStudy*, 1977
49. Laurie Simmons, *Dollhouse Façade*, 1976
50. Laurie Simmons, *Let Us Decorate This Room Together*, 1976
51. Laurie Simmons, *Table/Pot/Two Greek Vases II*, 1977
52. Anonyme, *Maison de poupée Bryant*, techniques mixtes, 187 x 127 x 62 cm, 1860-1865, Londres, Museum of Childhood
-
53. Catalogue de jouets, 1882. Bibliothèque de l'Arsenal, Paris
54. Bozart Toys by Artists, catalogue commercial présentant *The Kaleidoscope House* de Laurie Simmons et Peter Whellwright, 2001, np
55. Bozart Toys by Artists, catalogue commercial présentant *The Kaleidoscope House* de Laurie Simmons et Peter Wheelwright, 2001, n.p
56. Bozart Toys by Artists, catalogue commercial présentant *The Kaleidoscope House* de Laurie Simmons et Peter Wheelwright, 2001, n.p.
57. Augustine H. Folsom, *A boy and girl sitting outside and playing with dollhouses, baby carriage and doll*, vue stéréoscopique, 10 x 18 cm, dernier quart du XIXe siècle
-
58. Yinka Shonibare MBE, *diary of a victorian dandy 1400 hours*, 1998
59. Yinka Shonibare MBE, *Victorian House*, Peter Norton *Family Christmas Project*, 2002
60. Yinka Shonibare MBE, *Victorian House*, Peter Norton *Family Christmas Project*, 2002
61. Fred Wilson, *Mining the Museum, Doll House made by child's father*, 1904, Maryland Historical Society, 1992-1993
62. Fred Wilson, *Mining the Museum, Doll House made by child's father*, 1904, Maryland Historical Society, 1992-1993
63. Fred Wilson, *Mining the Museum, Doll House made by child's father*, 1904, Maryland Historical Society, 1992-1993
-
64. Wm. Notman & Son, *Maison de poupée pour Mlle Hamilton*, Montréal, Plaque sèche à la gélatine, 25.4 x 20.3 cm, 1898, Musée McCord
65. Willey Reveley, vue en coupe pour Jeremy Bentham, recherche pour Panoptique, Paris, 1791
66. Saul Steinberg, *The Art of Living*, 1949
67. *L'Electricité chez soi*, Le Magasin Pittoresque, 31 mai 1891, p.157
-
68. Yannick Pouliot, *Louis XVI, indifférent*, divers matériaux, 450 x 1400 x 762 cm, 2008, Musée d'art contemporain de Montréal
69. Charlotte Perkins Guilman, *The Yellow Wall-paper. A Story*, The New England Magazine, Volume 11, n°5, Janvier 1892
70. Nina Saunders, *Forever*, divers matériaux, musique, dimensions variables, Birmingham, Ikon Gallery, 1998
-
71. Renée Green, *Mise-en-Scène: Commemorative Toile*, pigment sur satin de coton, meubles rembourrés, papier peint en satin, dimensions variables, 1992, Philadelphie, The Fabric Workshop and Museum
72. Renée Green, *Mise-en-Scène: Commemorative Toile*, Pigment sur satin de coton, largeur : 144,78 cm, longueur variable, 1992, Philadelphie, The Fabric Workshop and Museum
73. La Bataille de Yorktown, collection du Domaine de la Garenne Lemot, état de l'un des fauteuils en 2009
74. Danse des nègres sous le bananier, indienne de traite, 1800-1820, planche 51, Henri René D'Allemagne, Quatre-vingt toiles imprimées et indiennes de traite, Gründ, 1948

Le régime principal par lequel femmes au foyer et domestiques interagissent avec l'espace intérieur est l'ordre. Ordre donné ou mis en place, injonction ou organisation, l'un et l'autre aspect sont essentiels à la bonne compréhension du fonctionnement de la société du XIX^e siècle¹. D'une part, les relations au sein de la famille nucléaire – domestiques compris – sont fortement hiérarchisées, et induisent des attitudes de commandement et de domination. D'autre part, le respect des règles et des usages et la dimension publique de l'intérieur exigent le contrôle sur toute chose et une organisation incomparable. Contraintes à occuper l'espace domestique, puisque là est la sphère qui leur est réservée, maîtresses de maison et bonnes ont pour tâche l'entretien et la valorisation du patrimoine familial, qu'il soit matériel ou social. Les unes et les autres se côtoient et voisinent la journée durant en entretenant la distance qui sied à leurs rangs respectifs. Pourtant, les deux conditions sont réunies lorsqu'on envisage ces *personæ* au regard de leurs relations avec le bourgeois et maître de maison. Il faut saisir de quelle façon la société du XIX^e siècle - dont la société contemporaine est héritière - prolonge et complexifie le régime patriarcal traditionnel. Plus qu'à tout autre moment, c'est au XIX^e siècle que le pouvoir paternel devient exclusif et totalitaire.

Quant aux membres de sa famille propre, il existe en effet une relation de propriété entre le chef de famille et ses enfants et sa femme, dès lors que le Code régit la « soumission à l'autorité paternelle ». Ainsi « le salaire de la femme, celui de l'enfant reviennent alors, légalement, au père ; ils sont considérés[...] comme « le revenu » d'une propriété mobilière. » Par conséquent, « plus encore que du père, c'est du Propriétaire qu'il faut parler, femmes et enfants constituant la propriété du chef de famille². » L'épouse est considérée par la loi comme une propriété mobilière, au même titre qu'une possession matérielle génératrice de revenus. Il est aisé de concevoir ce qui la lie dès lors au foyer puisque celui-ci est le lieu principal d'accumulation et de démonstration des possessions matérielles. La législation ne fait qu'appuyer ce qui était déjà en germe au sein de la société du XVIII^e siècle, mais certains aspects non écrits de la tradition patriarcale perdurent également et si « cette tradition s'est largement modifiée en proportion et en rigueur, [...] elle n'a toujours rien perdu de sa signification : la femme est une esclave et doit

1. Voir par exemple Anne Martin Fugier, « La Maîtresse de maison », Jean-Paul Aron (dir.) *Misérable et glorieuse, La Femme du XIX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984, p.122 et sqq.

2. Régine Pernoud, *Histoire de la Bourgeoisie en France, Tome II. Les temps modernes*, Paris, Seuil, 1962, p. 373 L'auteur, au sein de l'introduction de partie portant sur la société bourgeoise dresse un portrait au vitriol de ce qu'elle était alors : une organisation ouvertement misogyne et raciste. Voir pp. 373-374.

consommer ce qui est nécessaire à son entretien, sans plus – sauf si un supplément de consommation contribue au confort ou au bon renom du maître³. » C'est précisément quant à cet aspect secondaire que Thorstein Veblen justifie la propension du XIX^e siècle à la consommation ostentatoire. Les activités féminines sont liées, justifiées et régies par le seul fait qu'elles satisfassent à l'organisation patriarcale originelle. Cette tradition « qui fait que la femme est une chose possédée⁴ » s'étend aux « enfants, serviteurs et suivants » dès lors qu'ils sont « consommateurs délégués d[u] superflu de richesse [du chef de famille]⁵ ». L'organisation patriarcale s'appuie sur ces divers individus afin d'asseoir une puissance et de développer une réputation de façon publique. Livrées des serviteurs comme toilettes de l'épouse participent de cette organisation, cependant, un renversement s'opère au XIX^e siècle lorsque la puissance du maître de maison est assise sur la fortune générée par le travail qu'il fournit. À partir de ce moment, « c'est un fait communément observé que dans cette petite bourgeoisie, le maître de maison ne prétend guère au loisir. Par la force des choses, l'usage s'est perdu. C'est l'épouse qui se charge du loisir par procuration, pour le bon renom de la maison et du maître⁶. » En plus d'être possession, l'épouse se doit de garantir le *standing* du maître de maison par une consommation maîtrisée, en ayant pour préoccupation principale le bien-être de son époux.

Les rapports insidieux qui unissent le maître de maison à son intérieur, à son épouse, à ses enfants et à ses gens tend à se complexifier davantage lorsque l'on prend en considération les rapports sous-jacents qu'ils induisent entre l'épouse et ses domestiques. Il est impossible de lire les agissements des unes ou des autres de façon univoque, et les artistes tels que Lucy McKenzie, Richard Jackson ou Yinka Shonibare proposent chacun des pistes d'approche et de compréhension aussi diverses que pertinentes. Il apparaît que la présence de la domestique est rassurante pour celui qui se fait servir, puisque « l'existence de la bonne atteste de la hiérarchie sociale ; l'humilier, c'est affirmer et légitimer tout à la fois le pouvoir petit-bourgeois ; se reposer sur elle, user d'un subtil paternalisme, c'est aussi désamorcer la menace prolétarienne⁷. » L'élévation sociale demeure le maître-mot, mais elle ne peut se faire que par le biais de l'utilisation et la servitude des figures féminines de la maison. Se détacher du travail domestique et du foyer est une solution que seules les réformistes les plus audacieuses osent formuler,

3. Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, [*The Theory of the Leisure Class*, 1899, trad. Louis Evrard] Paris, Gallimard, Tel, 1970, p. 49.

4. Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, *op.cit.* p. 49.

5. Thorstein Veblen, *idem.* p.53.

6. Thorstein Veblen, *idem.* p.55.

7. Alain Corbin, « L'archéologie de la ménagère et les fantasmes bourgeois », *Le Temps, le désir, et l'horreur, Essais sur le XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, Champs, 1991, p. 82.

et l'extraction de ces rapports de force semble impossible tant les perspectives hors de l'intérieur existent peu pour les femmes du XIX^e siècle.

La composition *Past and Present*, 1858, d'Augustus Egg est en ce sens tout à fait révélatrice. L'habillement, la tenue de la maison et le goût pour une décoration futile sont mis en cause dans l'acte d'adultère commis par la mère de famille. La scène se lit de façon limpide on y voit successivement un homme, prostré, qui tient une lettre à la main et semble sous le choc des nouvelles qu'il vient d'y lire. Puis au premier plan, une femme, allongée à terre, l'implore de façon désespérée, enfin leurs deux fillettes, jouent à l'arrière plan, l'une d'elles tourne la tête, interdite, vers ses parents. Le triangle entre ces trois groupes de personnages est moral, et l'issue du drame ne peut être que funeste ; la mère fautive est promise à un avenir sombre une fois chassée du foyer. Il n'existe pas d'autre possibilité que la rue pour cette femme, ce que viennent confirmer les deux autres toiles du triptyque, présentant les événements cinq ans plus tard. Les fillettes, dans une chambre modeste, viennent de perdre leur père et se retrouvent orphelines, la mère habillée de haillons, sous un pont, enlace quant à elle le fruit de l'adultère. À la lecture de l'œuvre centrale, il est notable que le peintre a construit l'ensemble de l'intérieur comme un reflet de la tendance « coupable » de la maîtresse de maison, trop obnubilée par sa romance pour s'occuper convenablement de son foyer. Ses tentatives légères sont cristallisées dans la présence de la petite chaise en papier mâché peinte et sertie de nacre, qui sert de support aux enfants pour leur château de carte. Le goût pour l'ornement, le clinquant et le faux dit la frivolité des mœurs de cette mère de famille, supposition confirmée par le château de carte branlant qui annonce l'avenir sinistre du foyer. L'ouvrage épars, le galon de broderie anglaise jeté au sol, les ciseaux de couture négligemment posés sur le tapis de table montrent là encore le manque de tenue de la maîtresse de maison trop souvent absente, preuve en est la porte ouverte dont on aperçoit le reflet dans le miroir au centre de la composition. La construction axiale de ces tableaux souligne la perspective dessinée à l'intérieur d'un cadre inscrit dans le décor comme s'il s'agissait d'emboîter les scènes les unes dans les autres au sein d'une même séquence. Il s'agit bien d'une accusation et seule l'épouse est rendue responsable du naufrage de sa famille, ce qui dit beaucoup de la pression exercée sur les femmes et jeunes filles du milieu du XIX^e siècle, qui n'ont pas d'autre choix que d'être toutes entières occupées à leur foyer. L'ordre est également synonyme de rigueur et la plus grande droiture morale doit être appliquée par la femme sur elle-même puisqu'elle est le modèle de conduite de la famille entière.

1. Ordonner les lieux et Organiser

A. Naissance de l'économie domestique

Sanctuaire et nid

Le modèle normatif de la femme au foyer se développe véritablement à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, et principalement entre 1880 et 1914, essentiellement par l'entremise de la presse, des ouvrages compilant les règles du savoir-vivre et celles de la gestion de foyer mais également par le biais de la littérature populaire⁸. Il faut dès lors apprendre à celles qui seront responsables de leurs foyers à donner les ordres, à organiser, à veiller au bon fonctionnement, ainsi qu'à être garantes de la bonne moralité générale du lieu. Au sein des ouvrages de science domestique, le foyer est unanimement érigé, selon, en sanctuaire ou en nid, termes répétés jusqu'à la nausée dès le milieu du XIX^e siècle. La première des deux options investit la femme d'une mission sacrée au sein du temple qui doit accueillir la prêtresse garante de la bonne moralité des générations futures et donc, de la société dans son entier. Ici, la jeune femme y acquiert un certain pouvoir symbolique puisqu'elle règne en maîtresse sur son foyer et les lieux que celui-ci comporte. On lui octroie une liberté jusqu'alors inaccessible, celle d'être gestionnaire et administratrice d'un territoire qui lui sera propre. Pourtant ce fait inédit induit également un attachement permanent à cet intérieur et l'absence totale d'espaces et moments à elle. La plupart du temps, on en appelle à sa piété afin qu'elle prenne conscience que la mission qui lui incombe est divine. *The American Woman's Home*⁹, de Catharine Beecher et Harriet Beecher Stowe, ouvrage historique de science domestique aux États-Unis est certes considéré comme un volume émancipateur, il n'en érige pas moins les seuls principes d'économie domestique et de piété comme à même de libérer les jeunes femmes et leur offrir des perspectives de vie stimulantes. Il suffit de se pencher sur le sommaire de l'ouvrage pour saisir la mesure de l'influence de la religion chrétienne sur la façon de diriger son intérieur. Le manuel est introduit par deux chapitres

8. Anne Martin Fugier, « La Maîtresse de maison », Jean-Paul Aron (dir.) *Misérable et glorieuse, La Femme du XIX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984, p. 116, voir également Manuel Charpy, « L'ordre des choses Objets et hygiène », Chap. 3, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, mémoire de Doctorat, Université François-Rabelais de Tours, 2010, en particulier pp. 313 et sqq.

9. Catharine Beecher, Harriet Beecher Stowe, *The American Woman's Home, Principles of Domestic Science, Being a Guide to the Formation and Maintenance of Economical, Healthful, Beautiful, and Christian Home*, Boston, J.B. Ford and Comagnie, 1869, voir également, Carole Després, « De la maison bourgeoise à la maison moderne. Univers domestique, esthétique et sensibilité féminine », *Recherches féministes*, vol. 2, n° 1, 1989, p. 3-18.

portant respectivement sur la famille chrétienne et la maison chrétienne et se clôt sur une réflexion autour du voisinage chrétien. Il ne faut pourtant pas se méprendre quant à la façon d'envisager ces activités domestiques ; elles n'ont rien d'un sacerdoce, bien au contraire, et sont, pour les deux réformatrices, pourvoyeuses de satisfaction personnelle et véritablement émancipatrices. En effet, le problème principal qui touche les foyers est le manque de formation dont bénéficient les ménagères, entraînant un manque de considération corrélatif. Les conseils dispensés, qui constituent le *ministère* de l'épouse et mère de famille¹⁰, sont parfois avant-gardistes, notamment en ce qui concerne l'architecture d'une maison et la rationalisation des espaces – en particulier la cuisine – la ventilation des espaces ou encore la promotion d'une nourriture saine et légère pour tous. Il s'agit avant tout d'un ouvrage pratique, riche de schémas anatomiques et autres propositions d'aménagements, inscrit dans la respectable et pieuse société états-unienne d'alors, ce qui en explique le succès. Il aurait été impossible de détacher le foyer du sanctuaire qu'il constitue alors pour l'ensemble de la population occidentale et là n'est pas la volonté des réformatrices ; c'est précisément par le foyer que les changements sociaux pourront advenir et offrir aux générations futures une alimentation plus saine, une éducation plus adaptée et pratique et des principes moraux plus charitables et chrétiens. Il s'agit par transfert de valoriser l'action féminine et replacer les femmes en tant que potentielles réformatrices de la société. Celles-ci doivent saisir l'importance de leur tâche et être à même de s'écrier « Ah ! Dès le berceau, on devrait nous apprendre que dans les mains de l'épouse, Dieu a mis le bonheur, la fortune et l'honneur de tous !¹¹ »

On y retrouve également la seconde métaphore alors fort usitée, celle de l'aménagement du foyer à la manière d'un nid, garni peu à peu de mille riens à même d'offrir le confort adéquat et agréer le regard des membres de la famille¹². C'est en effet à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle que la figure du nid est utilisée en surabondance pour

10. Catharine Beecher, Harriet Beecher Stowe, *The American Woman's Home*, *op.cit.* « the wise woman seeks a home in which to exercise this ministry » pp.23-24.

11. Mlle S. Ulliac Trémadeure, *La maîtresse de maison*, « L'Ostentation », Chapitre VI Paris, Hachette, 1860, Désordre p. 83.

12. C'est également au XIX^e qu'apparaît la notion de confort, lié d'une part au développement des systèmes de chauffage, mais également à la modification des modes d'habillement et des matériaux destinés à l'ameublement (apparition des ressorts et du caoutchouc au sein des assises par exemple). Le confort a alors partie liée avec la bourgeoisie et est corrélatif de l'abondance matérielle et de la spécialisation de l'équipement. Voir : Olivier Le Goff, *L'invention du confort. Naissance d'une forme sociale*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995. John R. Porter, "Diversity, innovation and the quest for comfort", *Living in Style*, pp. 413-431, John E. Crowley, *The invention of comfort: sensibilities & design in early modern Britain & early America*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001. Quant au nid, voir Anne Martin Fugier, *La Bourgeoise*, Paris, Grasset, Figures, 1983, pp. 163 et sqq., quant aux riens, voir Henri de Noussane, "L'Art des petits riens", chap. VIII, *Le Goût dans l'ameublement*, Paris, Firmin-Didot, 1896, pp.223 et sqq. Et Rémi G. Saisselin, *Le bourgeois et le bibelot*, Paris, Albin Michel, 1990, pp. 94-98.

désigner l'intérieur. Le développement de la presse spécialisée propose aux femmes des modèles faciles à réaliser et des conseils à suivre afin d'agrémenter leurs intérieurs de petits meubles et accessoires brodés (reposes-pieds, *antimacassar* ou pantoufles), de créations personnelles et d'aménagements élégants (drapés savants afin de garnir l'arrière du piano, peinture dorée afin de rénover de petits porte-plantes...). Le propos est de construire par des efforts quotidiens et répétés un rempart contre les agressions de la société moderne, à la façon de brindilles et brins de textiles formant une isolation. Le maître de maison, heureux de trouver dans son intérieur un refuge, un havre contre les agressions extérieures doit trouver en son chez-lui tous les agréments d'un décor chaleureux ainsi que d'un entourage plaisant. Quant à l'importance de ce cadre de vie, aucun doute n'est laissé à la jeune femme ; « cette enveloppe, cet abri, ce nid, c'est la maison. Elle est mieux encore qu'un nid pour la famille ; elle est son alvéole, sa coquille et comme le prolongement de sa personnalité¹³. » De la même façon que l'action morale et spirituelle des jeunes femmes peut être valorisée, leur capacité à modifier de façon matérielle les conditions de vie de leurs proches est promue en tant qu'art. Les *Arts de la Femme* ou arts domestiques se développent plus spécifiquement durant le dernier quart du XIX^e siècle et certains ouvrages comme l'*Encyclopédie des ouvrages de dames* de Thérèse de Dillmont œuvreront à la façon de véritables manuels¹⁴. Le foyer est conçu comme un lieu à aménager afin qu'il constitue une retraite hors du monde et sa préparation est de la responsabilité de la maîtresse de maison.

Ce contexte sociétal propre au tournant du XIX^e - XX^e siècle, oscillant entre élan progressiste et préservation du même, explique la représentation encore nuancée de ce qui constitue un foyer sain et sécurisant pour la famille. Alors que les principes hygiénistes et l'organisation productiviste vont largement être diffusés et promus comme bénéfiques pour la société, l'intérieur domestique demeure une zone préservée au sein de laquelle les recommandations concernant la prophylaxie ou la salubrité seront appliquées avec plus de difficulté. La sanctuarisation ancestrale du lieux complexifie en effet ce qui est considéré par beaucoup comme la volonté d'en faire une chose publique.

Sécurité et propreté

L'exposition *Safe Haven or The Aesthetics of Safety*, 2003 présentée au sein du centre d'art De Vleeshal se proposait de réfléchir aux archétypes mouvants de la construction

13. E. Cheysson, « Préface », dans Augusta Moll-Weiss, *Les Écoles ménagères à l'étranger et en France*, Paris, Arthur Rousseau, 1908, p.I, voir également, Mlle S. Ulliac Trémadeure, *La maîtresse de maison*, « L'ostentation », Chapitre VI, Paris, Hachette, 1860, pp. 76-77.

14. La première exposition des *Arts de la Femme* fut organisée par l'Union Centrale des Arts Décoratifs en 1895, la première édition de l'*Encyclopédie des ouvrages de dames* par la Librairie Delagrave en 1886.

du *havre de paix* propres à diverses périodes iconiques – sous l’influence victorienne, en plein modernisme ainsi qu’à l’époque contemporaine. L’exposition était articulée en trois parties, permettant de dépasser la seule représentation matérielle de ce que pouvait être l’esthétique de la sécurité. Le premier moment consistait en la présentation de trois espaces accueillis au sein du centre d’art - deux espaces historiquement thématiques et mis en scènes et un troisième espace expérimental créé spécifiquement pour l’occasion. La seconde partie de l’exposition prenait la forme d’un trajet en bus de Rotterdam jusqu’à Middelbourg avec diverses observations *in situ* enfin le troisième volet consistait en un cycle de conférences d’universitaires, spécialistes et critiques d’art offrant un regard sur la thématique de l’exposition¹⁵. La première partie de l’exposition et les espaces qu’elle mettait en place offraient l’occasion d’un retour sur la diversité des représentations de la sécurité à des époques peu éloignées dans le temps. La mise en confrontation de deux mises-en-scènes d’intérieurs, *period rooms* librement interprétés, permettait de saisir les points autour desquels l’aménagement intérieur s’était focalisé juste avant et juste après le tournant du XIX^e - XX^e siècle. Tous deux se faisaient face et se proposaient à la façon de pans de murs, percés en leur cœur, offrant ainsi l’espace d’une estrade sur laquelle était installé un ensemble de trois pièces de mobilier représentatives d’une période temporelle. D’un côté, l’espace était intégralement couvert sur les murs ainsi qu’au sol d’un revêtement proche d’un papier tontisse vert sombre aux motifs damassés, offrant au regard l’évocation d’un salon fin de siècle garni d’un mobilier aux formes complexes, aux assises capitonnées et à l’ornement riche (marqueterie pour la table, tapisserie fleurie exécutée au petit point pour le revêtement des assises). De l’autre, un podium immaculé accueillait trois éléments de mobilier à la structure tubulaire et au revêtement de cuir ou bois uni, au sein d’un environnement intégralement recouvert de carreaux de faïence blanc cassé. Renforçant encore l’impression clinique de l’ensemble, un petit meuble en métal sur roulettes, semblable à une desserte médicale parachevait l’installation et appuyait la différence structurelle, symbolique et conceptuelle entre les deux propositions. Le troisième espace, pensé pour être le reflet de l’esthétique sécuritaire actuelle, se proposait de recréer un espace intérieur au sein de la figuration d’un espace extérieur et offrait une structure labyrinthique de verre épais mais néanmoins transparent, garnie d’éléments de mobilier urbain (main courante métallique et fontaine à eau portable en inox) et baignée par une vive lumière bleue omniprésente, identique à celle utilisée au cours d’enquêtes policières

15. Pensée par Guus Beumer, l’exposition était présentée à De Vleeshal à Markt aux Pays-Bas du 24 Janvier au 23 Mars 2003. Les conférences étaient celles d’Aaron Betsky (durant le trajet en bus), de Dingeman Kuilman, Mark Wigley et Anna Tilroe. Quant aux spécificités de l’histoire middlebourgeoise, voir l’entretien avec Frank Koolen, en annexe. Voir également la présentation de l’exposition en lien avec l’assassinat de Pim Fortuyn et les événements du 11 septembre dans Rutger Wolfson (ed.), *This is the Flow, The Museum as Space for Ideas*, Amsterdam, Valiz, 2008, pp. 42-43.

afin de révéler les résidus de fluides corporels. La proposition émanait de l'architecte Herman Verkerk, tandis que les mises-en-scènes *historiques* étaient pensées par Marjo Kranenborg, décoratrice d'intérieur pour des revues et des programmes télévisés néerlandais. La décoratrice s'était alliée les services de Goodwill (magasins de seconde main reposant sur un fonctionnement caritatif) pour le choix ainsi que le prêt du mobilier. Il ne s'agissait pas de fait de forger des ensembles muséographiques mettant en avant des pièces remarquables dessinées ou exécutées par des créateurs de renom, mais plutôt de souligner de quelle façon l'aménagement intérieur est certes fonction des modes, mais également des modifications politiques, des avancées scientifiques et des changements sociaux qui forgent tout autant l'imaginaire lié à la représentation de l'intérieur d'une part et de l'idée de sécurité d'autre part. L'ensemble offrait peu de nuances et la présentation avait valeur d'argumentaire infaillible, frôlant parfois la caricature. La première installation s'apparentait sans équivoque au nid confortable, réunissant les clichés de ce que doit être l'intérieur du XIX^e siècle que ce soit sa fonction de rempart contre la modernité et de conservation des traces par l'usage de matériaux pelucheux. Le second environnement se faisait le reflet de l'application des préceptes hygiéniste et de l'influence de la Charte d'Athènes sur les conceptions esthétiques et l'aménagement intérieur, notamment quant à la perception de l'ornement en tant que crime¹⁶ et le paradigme du mur blanc immaculé. Enfin le troisième espace évoquait les architectures contemporaines anxigènes et la présence constante et automatisée de moyens de surveillance. Cependant, ces espaces demeuraient relativement neutres du fait de leur caractère fortement démonstratif et offraient peu d'équivoques. La scénographie choisie renforçait leur opposition et accentuait l'absence de communication entre les stades successifs d'un *progrès* qu'on ne peut endiguer. Le sentiment de sécurité y est montré comme corrélatif du contrôle de chacun des éléments de son environnement direct, impliquant un contrôle visuel de toutes choses. À la première phase correspondant à l'ouverture d'un espace de représentation intérieur, succède la seconde, qui, grâce à la suppression du superflu permet l'appréhension de l'ensemble des éléments et de leur structure en un seul regard puis enfin la phase contemporaine, au sein de laquelle l'architecture de l'espace public efface la distinction entre espace intérieur et espace public et autorise un regard panoptique de tous sur tous.

L'intérêt de cette confrontation provient de la pensée générale de l'exposition, accessible grâce au livret mis à disposition des visiteurs. Là, divers extraits de textes, essais et articles, laissent deviner des points de connections entre ces différents archétypes, une mise en relation de ces derniers et offrent une proposition riche quant à la rela-

16. Adolf Loos, *Ornement et Crime* [Trotzdem et divers articles, entre 1898 et 1931 trad. S. Cornille et Ph. Ivernel], Paris, Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 2002, voir également Christopher Reed (ed.), *Not At Home, The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1996.

tion entre intérieur, sécurité et appropriation de l'espace, entre autres grâce au motif conceptuel de l'effacement et de la trace. Guus Beumer y rapproche par exemple *Luxueux appartement de dix pièces* de Walter Benjamin avec un article portant sur la perception de la couleur du sang ou encore avec un extrait de *Surveiller et punir* de Michel Foucault¹⁷. Le lien entre l'analyse du « style du mobilier de la seconde moitié du XIX^e siècle [qui] se trouve dans une certaine espèce de romans policiers¹⁸ », l'invention de l'architecture panoptique concomitante de celle de la photographie, et la lumière bleue installée au sein de toilettes publiques afin d'éviter la contamination des personnels d'entretien et des usagers par des seringues souillées, offre un subtil contrepoint aux discours portés par les espaces eux-mêmes, relativement archétypaux. La succession d'extraits offre un cadre stimulant à la construction d'une pensée de l'espace et de la propreté à la façon d'un parcours à travers l'architecture et la décoration intérieure depuis un siècle et demi. La création d'un ordre nouveau, immaculé, ouvert et public réunit également les trois états et permet de saisir de quelle façon la naissance de la science domestique est moins anodine qu'elle ne peut y paraître.

Hygiénisme et science domestique

Celle-ci est intimement liée aux progrès scientifiques et techniques et le vocabulaire employé afin de valoriser les gestes ancestraux de l'entretien du linge, de la maison et des corps deviendra de plus en plus technique. On ne cherche à supprimer bactéries et acariens qu'à partir du moment où l'on connaît leur existence et si cette affirmation a tout d'un truisme, elle permet de saisir également de quelle façon ces découvertes ont pu influencer l'aménagement et la décoration intérieure. L'ordre a toujours été un élément déterminant quant au jugement de la tenue d'une maison, à partir du XIX^e siècle, s'ajoutent à cela la propreté et l'hygiène. En conséquence, Erving Goffman observe les habitudes des maîtresses de maison par le fait qu'elles soient dirigées par le regard que l'on portera sur elles. À travers la maison, c'est l'hôtesse et ses compétences qui sont jugées, et, par-delà, la moralité et l'éducation que la mère est capable de donner à ses enfants.

17. Voir *Directions For Use*, le livret bilingue néerlandais/anglais accompagnant l'exposition, en ligne : http://www.dsp-groep.nl/getFile.cfm?file=03_16_Safe%20haven%2016-2003.pdf&dir=rapport. Les numéros entre parenthèses se réfèrent à la pagination du livret « A Dirty Needle is a Dangerous Greeting Card », (p.26), Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, Tel, 1975, (p.16) Walter Benjamin, « Luxueux appartement meublé de dix pièces », *Sens unique*, Paris, Maurice Nadeau, pp. 144 et sqq (p. 8).

18. Walter Benjamin, « Luxueux appartement meublé de dix pièces », *Sens unique*, Paris, Maurice Nadeau, p. 144.

C'est pourquoi

[...] si une maîtresse de maison se préoccupe de montrer qu'elle respecte des normes de propreté, il est probable qu'elle va accorder la plus grande attention aux surfaces vitrées de sa salle de séjour, car les vitres révèlent très nettement la saleté ; elle va accorder moins d'attention au tapis plus sombre et moins révélateur qui a peut-être bien été choisi avec la conviction que « les couleurs foncées ne laissent pas apparaître les tâches¹⁹.

La sélectivité de l'intervention est contraire aux enseignements hygiénistes, mais participe d'un savoir lié à l'usage ainsi qu'à l'économie de moyens. L'exemple enseigne également de quelle façon le goût pour les étoffes duveteuses intégralement ornées, les éléments mobiliers richement sculptés et les couleurs sombres des étoffes drapées a pu être perçu comme un synonyme de négligence – ou, à tout le moins, de « nid à poussière²⁰ » - par les générations de l'immédiat après-guerre. L'avancée de l'hygiénisme, qui prenait d'assaut tous les pans de la société et ne se cantonnait pas à l'aménagement de l'intérieur domestique, a peu à peu instauré les notions de pureté et propreté en tant que valeurs sociales canoniques²¹. La *loi du Ripolin* tardera à s'imposer véritablement au sein des ménages, mais les injonctions de Le Corbusier qui invitait en 1925 à « remplacer ses tentures, ses damas, ses papiers peints, ses pochoirs, par une couche pure de ripolin blanc » afin de « fai[re] propre *chez soi* [et de faire en sorte qu'] il n'y a[it] plus de coin sale, ni de coin sombre [pour que] *tout se montre comme ça est* » réussiront à instiller l'idée que l'acte s'apparente à « fai[re] propre *en soi*²² ».

Les raisons pour lesquelles l'enseignement des sciences ménagères a obtenu un écho aussi favorable à travers le monde occidental sont mélangées. L'une d'entre elle est imputable au fait que les réformateurs aient perçu qu'il était besoin des efforts des

19. Erving Goffman, *La Mise en scène du quotidien, Tome I : La Présentation de soi*, op.cit. p. 212, L'exemple est extrait de la partie « La Maîtrise des impressions ».

20. Voir Manuel Charpy, « L'ordre des choses Objets et hygiène », Chap. 3, *Le Théâtre des objets*. th.cit. ,pp.322-323.

21. À ce propos, *Directions For Use*, le livret bilingue néerlandais/anglais accompagnant l'exposition *Safe Haven, Or The Aesthetics of Safety*, en ligne : http://www.dsp-groep.nl/getFile.cfm?file=03_16_Safe%20haven%20_16-2003.pdf&dir=rapport., en particulier p. 24, voir également Geneviève Heller, « Un Environnement salubre pour une vie saine », *Architecture & Comportement*, Lausanne, École Polytechnique fédérale de Lausanne n°1, 1981-1982, pp. 19-34.

22. Le Corbusier, « Le Lait de chaux, la loi du Ripolin », *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Crès, L'Esprit Nouveau, 1925, p.190 Ses remarques prennent effet au sein d'un rejet plus général de l'aménagement intérieur propre au XIXe siècle. « Pourquoi ces bibliothèques ornées d'acanthes, ces consoles, ces vitrines, ces vaisseliers, ces argentiers, ces buffets de services ? Pourquoi ces immenses lustres ? Pourquoi ces cheminées ? Pourquoi ces rideaux à baldaquins ? Pourquoi ces papiers aux murs, plein de couleurs, de damas, de vignettes bariolées ??[...] Vos lustres me font mal aux yeux. Vos staffs et vos papiers de couleurs sont insolents comme des valets. [...] Les culs-de-lampes, les lampes et les guirlandes, les ovales exquis où les colombes triangulaires se baisent et s'entre-baisent, les boudoirs garnis de coussins en potirons de velours, d'or et de noir, ne sont plus que les témoins insupportables d'un esprit mort. » Le Corbusier, *Vers une architecture* [1923]. Paris, Arthaud, 1977, pp.70-90.

femmes au foyer pour diffuser et faire appliquer des recommandations jusque-là inédites concernant l'hygiène et la santé²³. Ainsi, lorsque l'on considère que « le taudis accuse la femme : le home propre et riant la glorifie²⁴ » on place de nouveau la bonne moralité au centre de ces réflexions programmatiques. Un intérieur immaculé est garant d'une moralité irréprochable, là est l'antienne de l'hygiénisme mental. Plus loin, il s'agit d'éradiquer les mauvaises habitudes responsables de la propagation de la mortalité infantile, de la tuberculose et des maladies fléaux chez les classes populaires, mais également au sein des appartements bourgeois. Les programmes d'enseignement ménager dispensés au sein des établissements d'enseignement publics et privés seront fixés par des arrêtés en 1887 et 1898 et se veulent être un savoir commun à toutes les femmes, quelles que soient leur condition, permettant à l'une de tenir son ménage et à l'autre de tenir ses gens. Deux publics principaux fréquentent les cours avancés, dispensés au sein des institutions privées ; celles qui désirent faire de l'économie domestique leur métier, mais également les jeunes filles de bonne famille qui, par charité, s'investissent dans l'instruction de leurs congénères moins fortunées et moins instruites. Également, cet enseignement permet de « surveiller » de quelle façon la bonne emploiera son temps, l'argent qui lui est donné ainsi que les biens de la famille. Le programme veut faire de ces femmes des gestionnaires, « ni Bas-Bleu, ni Pot-au-Feu », capables de s'adapter à la modernité et d'être rationnelles quant aux choix faits pour leur famille²⁵. Il ne s'agit ni d'un programme rétrograde et conservateur, ni d'un ordo charitable et paternaliste, mais bien plutôt d'un enseignement pratique afin de lutter contre l'insalubrité, quelle qu'elle soit. « Il y a, en effet, deux sortes d'insalubrité : l'une, qui est constitutionnelle ; l'autre, acquise : la première, qui tient à l'habitation ; la seconde, à ses habitants²⁶. » Les femmes ont un pouvoir d'action sur l'un et l'autre de ces aspects et, bien formées, sont en mesure d'exporter leur savoir par-delà les limites du foyer. Augusta Moll-Weiss, qui fondera à partir de 1898 l'École libre et gratuite d'économie domestique et d'hygiène est convaincue que ces savoirs nouveaux seront profitables à toutes et est investie tant dans l'enseignement auprès des jeunes filles aisées que des ouvrières.

23. À ce propos voir par exemple Geneviève Heller, *Propre, en ordre, Habitation et vie domestique 1850-1930 : l'exemple vaudois*, Lausanne, Éditions d'En Bas, Histoire Populaire, 1979.

24. E. Cheysson, « Préface », dans Augusta Moll-Weiss, *Les Écoles ménagères à l'étranger et en France*, Paris, Arthur Rousseau, 1908, p.II.

25. La formule est érigée en devise par Augusta Moll-Weiss qui en fait le slogan de son école des mères. Elle propose un juste milieu entre les habitudes rétrogrades et casanières des pot-au-feu et celles, dévergondées des bas-bleus, toutes occupées à leurs écrits littéraires et revendications féministes. Voir Sandrine Roll, « « Ni bas-bleu, ni pot-au-feu » : la conception de « la » femme selon Augusta Moll-Weiss (France, tournant des XIXe-XXe siècles) », *Genre & Histoire* [En ligne], 5 | Automne 2009, mis en ligne le 28 novembre 2009, consulté le 15 juillet 2014. URL : <http://genrehistoire.revues.org/819>.

26. E. Cheysson, « Préface », dans Augusta Moll-Weiss, *Les Écoles ménagères à l'étranger et en France*, Paris, Arthur Rousseau, 1908, p.II.

Dans cette idées, l'enseignement ménager républicain opère une véritable transfiguration des tâches domestiques, et Moll-Weiss propose à l'état des modifications quant à la possibilité pour les femmes d'occuper des postes à temps partiel, permettant de préserver leur rôle de mères, d'épouses et de femmes au foyer, tout en garantissant une reconnaissance de leur travail à l'extérieur ainsi qu'un revenu modeste. Pourtant, l'accueil des idées de celle qui fonde l'École des mères en 1904 à Paris est mitigé. Si le contenu de ses enseignements, ainsi que les idées émancipatrices qui y sont dispensées, sont généralement reconnues par les mouvements progressistes, ces derniers rejettent chez Moll-Weiss le fait qu'elle organise les contenus sans jamais remettre en cause la structure patriarcale de la société et du foyer. Opposée au droit de vote des femmes, elle est toutefois trop radicale pour beaucoup d'épouses et de mères, qui considèrent que les femmes doivent apprendre ces enseignements au sein de leurs familles, et qu'il sera de leur devoir d'à leur tour, enseigner ces éléments à leurs filles. Familial est l'intérieur, familial doit être l'enseignement ménager, et les principaux opposants à l'instauration d'écoles d'économie ou de sciences domestiques sont les mères elles-mêmes, qui mettent en avant le fait que la dimension matriarcale de l'enseignement ménager est à considérer comme allant de soi. Il s'agit en effet de la dernière poche de résistance, suite aux récriminations de conservateurs et moralistes voyant d'un mauvais œil l'extraction de la jeune fille hors du foyer. Le succès de ces formations cependant, s'expliquera entre autre par la crise de la domesticité de la Belle Époque, qui contraignit les jeunes filles à apprendre elles-mêmes les rudiments de la gestion d'un foyer.

Il ne s'agit pas uniquement d'apprendre à se faire obéir, et à conditionner les autres afin qu'ils accomplissent ses volontés, Il ne s'agit pas non plus d'assimiler des techniques destinées à impressionner les visiteurs potentiels mais à organiser simplement, de la façon la plus efficace qui puisse être son intérieur et les actions quotidiennes qui y sont menées. L'entretien du linge courant et l'apprentissage de la réalisation de repas diététiques y sont privilégiés à l'acquisition de techniques de points de dentelles compliquées ou de réalisation de fins dîners.

Ordonner son foyer pour le faire aller droit, en suivant pour guides les notions d'ordre, de propreté et de discipline est déjà conçu comme un dépassement des règles en usage au sein du foyer bourgeois. On ne se situe en effet ni dans les usages de la fréquentation de la basse classe par pur acte de charité convenu, ni dans le mépris bourgeois et rassurant de la domesticité. En effet, chez le bourgeois,

la servante rassure ; elle symbolise la permanence de l'ordre social. Sentinelles vigilantes qui défendent le foyer contre la menace extérieure, la bonne et le larbin se trouvent ainsi promus

gardiens d'un code qu'ils ont parfaitement assimilé et qu'ils sauront, au besoin, rappeler au maître désinvolte. Vestale bougonne, la « servante-pélican » a pour mission de transmettre ; elle assure le lien entre les générations [...]²⁷ .

Toutefois, le potentiel émancipateur des programmes mis en place demeurent limités et l'innovation consiste avant tout à envisager la nécessité d'une éducation de toutes les jeunes filles. Le programme semble peu ambitieux et fortement ancré dans une époque aux préoccupations non dénuées de paternalisme.

B. La naissance des utopies domestiques

Par-delà le fait d'apprendre à tenir son intérieur en ordre, à remplir de façon pleinement satisfaisante le rôle de femme au foyer, d'épouse dévouée et de mère concernée, les réformes liées aux relations qui unissent intérieur domestique et travail féminin au XIX^e siècle ont pu prendre un tour beaucoup plus radical. La remise en question touche alors l'essence même de la famille bourgeoise. En effet, les récits familiaux calqués sur les usages de la noblesse ont fait de la maison le noyau symbolique de la lignée au XIX^e siècle. De façon contemporaine, plus que l'adéquation supposée de la bourgeoisie et du capital ce sont les considérations quant à ce qui est considéré comme de vrais privilèges (un accès privilégié à l'éducation et la possession d'une maison de famille) qui sont déterminantes relativement au sentiment d'appartenance à la bourgeoisie. De ce fait, « sans anticiper sur le rôle que jouent ces maisons dans le maintien et la reproduction de l'histoire sociale et familiale, on peut dire qu'elles sont régulièrement vécues comme un immense privilège, voire même comme un des éléments de définition de la bourgeoisie²⁸. » Dès lors, modifier l'ordre des choses qui voudrait que ce sanctuaire demeure immuable est faire preuve de radicalité mais également d'une grande audace. C'est en ce sens dépasser les recommandations bienveillantes des réformateurs et proposer des modifications qui ont tout d'une révolution domestique.

The Home : Its Work and Influence

En effet, certaines femmes commencent à s'interroger sur les raisons qui font que leur labeur quotidien et la dévotion qui est exigée d'elles au sein de l'intérieur domestique

27. Alain Corbin, « L'archéologie de la ménagère et les fantasmes bourgeois », *Le Temps, le désir, et l'horreur, Essais sur le XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, Champs, 1991, p. 82.

28. Béatrix Le Wita, *Ni Vue ni connue, approche ethnographique de la culture bourgeoise*, [1989] Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, 2001, p. 42.

ne soient ni reconnus, ni valorisés, ni rétribués. Alors que Virginia Woolf se demande « pourquoi les femmes sont [...] pauvres ? ²⁹ » et réinterroge la différenciation excessive qui sépare hommes et femmes quant à leurs conditions de travail - notamment intellectuel - certaines, telle Melusina Fay Peirce, avait déjà émis l'idée qu'un salaire journalier corrélatif aux tâches effectuées était dû aux femmes pour le travail qu'elles abattaient, souvent seule, au sein de l'intérieur domestique. Cette première vague du féminisme matérialiste trouvait ses sources au sein de courants de pensée divers, qu'ils soient socialistes, marxistes ou nationalistes par exemple³⁰. L'intellectuelle de Boston ose non seulement proposer un salaire pour ces tâches qui apparaissent jusqu'ici naturelles, mais œuvre également à la mise en place de crèches collectives qui garantissent aux mères une liberté nécessaire à l'exercice d'une profession hors de la maison. Elle affirme, dès 1869, qu'un habitat collectif aux tâches domestiques partagées est la solution la plus efficace dans la libération des femmes de l'oppression que leur impose le foyer, à ce titre, elle érige en *motto* deux règles essentielles promptes à révolutionner le quotidien des femmes : « 1) Elles *doivent* gagner leur vie, 2) Elles *doivent* s'organiser entre elles³¹ . » Chez les femmes investies dans une réflexion quant à la formation de jeunes femmes ou quant au féminisme matérialiste, ces recommandations proviennent généralement de l'observation personnelle de cas concrets, que ce soit le fait d'un veuvage précoce, d'un abandon de foyer ou encore d'une misère profonde³². Par delà, « l'argent confère la dignité à ce qui serait frivole si on ne le payait pas³³. » En effet, les voix qui invitent à une réforme en profondeur du travail féminin – et donc de l'environnement

29. Virginia Woolf, *Une Chambre à soi* [*A Room of One's Own*, 1929, trad. Clara Malraux], Paris, Denoël, Gonthier, Femme, 1951, p.84.

30. Aux États-Unis, l'écho du fouriérisme est particulièrement prégnant du XIXe au XXe siècle ; en 1840 on voit se diffuser aux États-Unis la première traduction de Fourier ainsi que les premières vues gravées des phalanstères, on mesure l'importance de son influence lorsque l'on sait que cinquante ans plus tard, il existe plus de quatre cent *settlement houses* dans le pays. Le nationalisme est un courant issu du socialisme états-unien. Le mouvement nationaliste est créé suite à la parution du roman d'Edward Bellamy *Looking backward 2000* publié en 1888. Ce roman d'anticipation présente une société au sein de laquelle l'ensemble des tâches est rationalisé et où les femmes travaillent à l'extérieur du foyer pour un salaire équivalent. Le terme est créé du fait d'un principe de nationalisation des structures les plus importantes telles que les banques ou les industries. Dès lors, l'état doit fournir crèches et restaurants collectifs, habitations exigeant peu d'entretien, service de teinturerie ou linge jetable...

31. Melusina Fay Peirce, citée par Dolores Hayden, *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*. Cambridge, MIT Press, 1982, p. 66

32. Augusta Moll-Weiss s'est sentie concernée par l'éducation des jeunes femmes après avoir elle-même perdu son époux alors qu'elle était jeune, Charlotte Perkins Gilman est pénétrée du souvenir de sa mère, non-qualifiée, luttant seule pour élever ses enfants dans un environnement décent. En 1893, l'abandon par le mari ou l'amant, le veuvage ou une profonde misère figurent parmi les raisons invoquées par les jeunes femmes afin d'expliquer leur pratique de la prostitution. Voir Cesare Lombroso, *La Femme criminelle et la prostituée*, 1893, présenté dans, Mireille Dottin-Orsini, Daniel Grojnowski, (ed.) *Un Joli monde, Romans de la prostitution*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2008 voir en particulier le tableau p.1085.

33. Virginia Woolf, *Une Chambre à soi* [*A Room of One's Own*, 1929, trad. Clara Malraux], Paris, Denoël, Gonthier, Femme, 1951, p.88.

domestique – cherchent à faire reconnaître les tâches domestiques comme un travail véritable. Ce sont ces références, frayant souvent avec des utopies architecturales, qui marquent le plus durablement les esprits³⁴ en ce qu'elles s'opposent avec le plus de force à l'imaginaire de l'intérieur fin-de-siècle.

L'idée profonde d'une amélioration de la maison en tant qu'institution humaine est souvent au cœur des propositions des utopistes socialistes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ceux-ci considèrent en effet que l'environnement est déterminant quant à la constitution des personnalités ainsi que des moralités, et qu'un environnement sain, hygiénique et moderne fera de ses habitants des citoyens sains, travailleurs et à la moralité irréprochable. Charlotte Perkins Gilman, romancière, essayiste et sociologue, est une réformatrice dans l'âme, portée par la volonté de faire de l'intérieur un objet améliorable comme les autres. Au sein de son ouvrage *Home, Its Work and Influence*, 1903, elle reste interdite devant le fait que la maison puisse demeurer un sanctuaire inviolable alors que l'ensemble des réalisations humaines a évolué au fil des siècles. Elle oppose ainsi aux arguments conservateurs qu'il ne viendrait plus à l'idée d'aucun de ses contemporains de façonner lui-même ses propres cuillères, ou encore les outils et objets dont il se sert au quotidien, alors que certaines activités lui semblent encore devoir être réalisées par sa femme, comme la préparation des repas, l'éducation des enfants ou l'entretien du linge. Perkins Gilman use de questions rhétoriques, de l'humour et d'un ton familier pour faire prendre conscience à ses contemporains de l'incohérence qu'il y a à s'attacher à ces travaux domestiques comme s'ils étaient des institutions humaines.

Toutes les industries naquirent à la maison. Toutes les industries furent initiées par des femmes. [...] Faisons marche arrière, aux origines de la civilisation, au cours de cette longue période de sauvagerie aux changements à peine notables qui précède notre vraie vie humaine, n'importe quel travail fait sur terre était fait par la femme à la maison. [...] Comment ? Le temps s'est-il arrêté ? L'Histoire est-elle un songe ? Le progrès social une vue de l'esprit ? Faisons marche arrière, aux origines de la civilisation, inchangée malgré les bouleversements des millénaires, la femme primitive, dans sa maison primitive, continue à s'échiner à ses tâches primitives.

Toutes les industries naissent au sein du foyer, aucun doute là-dessus. Toutes les autres industries l'on quitté il y a bien longtemps. Pourquoi pas celles-ci ? Toutes les autres industries

34. Mai-Thu Perret cite par exemple *Herland* de Charlotte Perkins Gilman comme une des références importantes ayant nourri son imaginaire. Voir « Paula van den Bosch and Giovanni Carmine in Conversation with Mai-Thu Perret », Mai-Thu Perret, *Land of Crystal*, catalogue d'exposition, Zürich, JRP Ringier, 2008, p.175.

se sont développées. Pourquoi pas celles-ci ?³⁵

La spécialisation et l'externalisation sont pour elle les conséquences logiques et bénéfiques du progrès, et elles seules offriraient aux femmes des conditions d'existence justes et stimulantes en garantissant leur affranchissement de l'intérieur comme lieu unique de travail non rétribué. Perkins Gilman révèle le fait que la maison transforme une réalité en gestes de dévotion plus que de production et affirme que l'aspect domestique du travail n'est pas l'une de ses caractéristiques propres mais plutôt l'une des étapes de son développement. Les exemples ne manquent pas et l'auteur compare les services de fourniture d'eau et d'électricité à un hypothétique service de restauration livrée à domicile³⁶. Il ne s'agit pas de reconnaître le travail domestique comme une activité à fort potentiel salarial, mais d'en faire une organisation externe au domicile, permettant une amélioration de la qualité des services ainsi qu'un gain de temps et une économie de moyens considérable. Les arguments avancés sont ceux du productivisme, de la raison et du positivisme, la maison étant pensée comme lieu et outil de la révolution sociale.

En faisant appel au bon-sens de ses concitoyens, Charlotte Perkins Gilman instille en fait ses convictions proches du darwinisme social et du lamarckisme qu'elle souhaite appliquer au sein de l'intérieur, afin que celle qui « ne peut pas quitter la maison du tout³⁷ » puisse enfin le faire et qu'il ne s'agisse pas simplement de la remplacer par une autre, bonne à tout faire, chargée des tâches ménagères autant que d'asseoir le pouvoir du maître et de la maîtresse de maison³⁸.

Charlotte Perkins Gilman va jusqu'à proposer des modèles concrets d'habitats afin de prouver à quel point ces modèles nouveaux – propositions économiques plus qu'architectures utopiques - seront adaptés aux cas les plus variés. Le premier est l'appartement-hôtel, elle envisage également un principe de lotissement où chaque maison serait reliée à un système central de services communs, puis des centres ouverts réservés aux femmes et pourvoyeurs d'un programme de soutien et de développement éducatif et professionnel, et enfin, des espaces de convalescence destinés aux femmes

35. Charlotte Perkins-Gilman, « The Home as a Workshop. 1. The Housewife », *Home, Its Work and Influence*, [1903] Urbana, University of Illinois Press, 1972, « All industry began at home. All Industry was begun by women. Back off history, at the bottom of civilization, during that long period of slowly changing savagery which antedates our really human life, whatever work was done on earth was done by the woman in the home. [...] Back off history, at the bottom of civilization, untouched by a thousand whirling centuries, the primitive woman, in the primitive home, still toils at her primitive tasks. All industries began at home, there is no doubt of that. All other industries have left home long ago. Why have these stayed ? All other industries have grown. Why have not these ? » pp. 82-83.

36. Charlotte Perkins-Gilman, *The Home*, op.cit. p. 330.

37. Charlotte Perkins-Gilman, « The Home as a Workshop. 2. The Housemaid », *Home*, op.cit. p.104

38. Voir Charlotte Perkins-Gilman, *idem*, p.106. À ce propos, Perkins Gilman évoque Thorstein Veblen et sa *Théorie de la classe de loisir*, op.cit.

cherchant le repos suite à de trop fortes sollicitations.

L'appartement-hôtel est érigé en architecture de l'indépendance et comprend des unités de logement sans cuisine, une salle à manger communautaire, une garderie, de même qu'un service d'aide ménagère et de restauration pour tous les résidents ; Des toits-terrasses, gymnases et autres salles de détente viennent agrémenter le quotidien des résidents, ce qui génère une incompréhension de double nature. Ce modèle serait une façon de supprimer tout le pouvoir des femmes au sein de la société « puisqu'alors [l]a femme qui vit dans un Appartement Hôtel n'a plus rien à faire... Elle ne peut avoir de nourriture cuisinée à son goût ; elle n'a aucun contrôle sur ses domestiques, elle ne peut éduquer ses enfants à sa façon, elle ne peut être environnée d'attitudes et d'objets créés autour de sa personnalité, qui sont la source principale de son efficacité et de son pouvoir. Si elle fait quoi que ce soit de sa vie, elle est obligée de le faire via des activités extérieures en étant membre d'un club ou d'une œuvre charitable³⁹ ». La forme de la maison individuelle y est pensée en tant que seul foyer possible et en tant qu'unique objet pourvoyeur de pouvoir à une époque où le travail des femmes est encore très largement minoritaire et où le droit de vote est un objet de vives discussions. Là est exposé la puissance réductrice de l'intérieur, l'ordre qui y règne doit être le fait des femmes, preuve visible et notable de leur action purificatrice au sein de la société. D'autre part, les multiples services offerts par l'appartement-hôtel et son caractère partiellement communautaire et public l'associent à un lieu de plaisir, un village-vacances ou un casino plus qu'à un foyer en mesure d'accueillir une famille et des enfants⁴⁰. C'est l'ébranlement de l'image traditionnelle de la maison comme un royaume clôt sur lui-même qui est là encore mise en cause, mais afin « d'en finir avec la domesticité obligatoire⁴¹ », Charlotte Perkins Gilman n'hésite pas à démontrer en quoi cette institution humaine est en mesure de supporter critiques et réformes.

Architectures temporaires et utopiques

Les œuvres de Lucy McKenzie tendent à apporter un regard inédit sur des agencements, aménagements et architectures iconiques, perçus à la façon de marqueurs essentiels de l'histoire de l'art et des arts décoratifs. L'artiste se réapproprie les tropes de l'histoire de l'art qu'il s'agisse du salon-cabaret des avant-gardes, de l'intérieur à

39. « Apartment Hotels in New York City », *Architectural Record*. N°13 (janvier 1903), p 85. cité dans Dolores Hayden, *The Grand Domestic Revolution*, op.cit. p. 194.

40. Charlotte Perkins Gilman « *Her Memories* », *The Forerunner*, Vol.3, n°8, aout 1912 New York, pp.197-201.

41. Charlotte Perkins-Gilman, « Breaking out the compulsory domesticity », *The Home*, op.cit. p. 16.

l'architecture totalitaire et politisée, ou d'agencements ornementaux complexes⁴². Ces environnements architecturaux voient leurs raisons d'être décortiquées et exposées sous la forme de *quodlibets* qui proposent autant de guides de lecture. Ayant reçu une formation avancée en peinture de décor, trompe-l'œil et imitation du bois et du marbre, Lucy McKenzie utilise ces savoir-faire afin de créer des ensembles soulignant de façon référencée la nécessité de se dégager des archétypes en usage afin de faire émerger des formes personnelles. Il ne s'agit pas pour elle de nier le poids des propositions passées, mais plutôt de détourner les grands récits afin d'en offrir un abord inédit. La tension sous-jacente à ces dispositifs initiaux est révélée par l'artiste lorsqu'elle souligne par exemple leur caractère fortement sexué. Au cours des projets qu'elle met en œuvre, l'artiste réussit à faire émerger des zones temporaires de création, de travail et de vie qui peuvent s'apparenter à des programmes utopiques. Lorsque Charlotte Perkins Gilman instaure l'appartement-hôtel nécessaire à l'activité professionnelle de la jeune femme active, Lucie McKenzie s'associe à une autre jeune artiste, Paulina Olowska afin de créer *Nova Popularna*, café à la croisée du club privé masculin de la fin du XIX^e siècle et du salon-cabaret avant-gardiste. Durant le mois de mai 2003, les deux artistes y programment performances, concerts et expositions, tout en assumant le rôle de barmaid vêtues d'uniformes inspirés du fonctionnalisme des années vingt⁴³. L'environnement dans son ensemble a été préalablement réaménagé par le duo grâce à des rideaux proches des productions de Charles Rennie Mackintosh et des papiers-peints inspirés de l'orphisme. Des meubles de seconde main réhabilités complètent l'ensemble de ce *club à soi* mettant en valeur le travail des artistes au sein de Varsovie. Par-delà, en investissant les lieux dans leur ensemble, elles repensent et réactivent la figure constructiviste de l'artiste-ingénieur suggérée par des artistes telle Katarzyna Kobro, sans pour autant proposer un environnement totalisant comme ceux qu'a pu mettre en

42. *Nova Popularna*, 2003, *Facist Bathroom*, 2012 ou *Something they have to live with*, 2013 qui est une reprise des murs recouverts de carreaux de céramiques du Palais de l'Alhambra. Voir Lucy McKenzie, *Chêne de weekend*, catalogue d'exposition, Berlin, Dusseldorf, Buchhandlung Walther König, 2009.

43. Les uniformes avait été créés par Beca Lipscombe, partenaire de Lucy McKenzie au sein de l'Atelier EB, la mise en place de *Nova Popularna*, a été possible grâce à la collaboration de la Foksal Gallery Foundation et du curateur Lukasz Gorczyca au sein de la galerie de la Société des Amis des Beaux Arts de Varsovie. Voir *Nova Popularna*, Lucy McKenzie, Pauline Olowska, catalogue d'exposition, Varsovie, Galerie Foksal, Francfort, Revolver Books, 2003. Le service au sein d'un bar est un acte militant lorsqu'il est pensé historiquement, d'une part il est inhérent à l'activité de *barmaid*, qui comme la *housemaid* est littéralement une domestique, mais il rappelle également que le café est traditionnellement un privilège masculin, comme cela est flagrant dans le café des *Résultats du Féminisme*, 1906, film d'Alice Guy..

place Henry Van de Velde⁴⁴. La création d'un espace de travail et de valorisation sociale qui correspond à ses attentes personnelles est également au centre du projet, qui dépasse la simple expérience d'une communauté artistique et créative temporaire. Ainsi des dessins, collages et montages réalisés par l'artiste suite à cette expérience, qui permettent de saisir la variété et l'étendue des références convoquées. Le café en tant que lieu de travail hors du domicile est un lieu commun de la geste des avant-gardes et de la bohème du début du xx^e siècle mais prend un sens hautement politique dès lors que deux jeunes femmes en sont à la fois les gestionnaires et les instigatrices. Il s'agissait ici à la fois d'un espace de service et d'un espace d'émancipation et de stimulation intellectuelle créé de toutes pièces par elles et celles-ci avaient pleinement conscience de la portée de leur choix.

Pourtant, tout en s'en rapportant au tournant du siècle, *Nova Popularna*, occulte le logement et les conditions offertes aux jeunes femmes citadines et non mariées. À l'inverse, l'artiste propose au sein de *Slender Means*, 2010 la recréation d'un espace d'habitation, dont les traces d'usage constituent l'épaisseur. Là, Lucy McKenzie offre la représentation des quatre murs d'une pension établie au sein d'une ancienne maison bourgeoise victorienne qui aurait perdu de sa superbe. L'espace laisse percevoir le quotidien des locataires, que ce soient leurs passages répétés laissant sur les boiseries blanches des traces d'usage ou bien leurs stations auprès du téléphone, troublant le motif de ciel nuageux occupant toute la partie supérieure de l'espace par leurs griffonnements. La particularité principale de cet espace, outre le fait qu'il semble avoir été dépouillé de tous ses éléments décoratifs, est qu'il représente l'habitat fictionnel des jeunes femmes locataires du *May of Teck Club*, une pension pour jeunes femmes désargentées du quartier de Kensington à Londres. Les héroïnes, dépeintes au sein du roman de Muriel Spark *The Girls of Slender Means*, supportent les temps difficiles de l'immédiat après guerre entre mai et août 1945⁴⁵. L'institution est destinée aux jeunes femmes de moins de trente ans, contraintes à quitter leur famille du fait de leurs activités professionnelles et s'offre en tant que protection sociale autant que solution financière adéquate. Quarante ans après les propositions de Charlotte Perkins Gilman, la pension offre exactement aux jeunes femmes les services imaginés par l'auteur de *The*

44. À ce propos, voir *Adventures Close To Home*, échange de Lucy McKenzie avec Marc-Camille Chaimowicz modéré par Michael Bracewell, Milan, Mousse Magazine, n°29, en ligne, <http://moussomagazine.it/articolo.mm?id=702> « People like Henry van de Velde did complete interiors, which also included what the wife of the client should wear. Which may be good art but it is also fascistic. » voir également la réponse de Marc-Camille Chaimowicz, qui rappelle la parabole de Josef Hoffmann et des pantoufles de son commanditaire. Par ailleurs, Si *Nova* reste polysémique (étoile ou nouveau), *Popularna* peut se lire sans équivoque comme le féminin polonais de populaire.

45. Muriel Spark, *Les Demoiselles de petite fortune* [*The Girls of Slender Means*, trad. Magdelaine Paz, 1963], 1965, Robert Laffont.

Home contre l'isolement domestique et le confinement à domicile. L'œuvre de McKenzie a pour objet principal le dépassement des règles normées imposées par la bienséance ou la société et la liberté de mener la vie que l'on se choisit.

Cependant, *Kensington*, *2246*, *May of Teck*, *Town/Gown Conflict* et *Mrs. Diack*, qui, rassemblés recomposent les quatre parois de la pièce centrale de la pension, disent également la transformation profonde qu'a subie l'architecture intérieure en Angleterre durant l'entre-deux guerre et plus encore dans l'immédiat après-guerre. La grandeur passée de la demeure victorienne est mise à l'épreuve par la fréquentation intensive de ses murs, par le morcellement de ses espaces en petites chambres et appartements et par le défaut d'entretien d'un bâtiment aux proportions démesurées. Les boiseries portent la marque de la négligence, tout comme le papier peint panoramique, qui souffre des infiltrations répétées d'une humidité néfaste laissant averses après averses des auréoles de plus en plus prononcées. L'électrification a imposé balafres et verrues aux murs aux gré de l'installation des appareils innovants et des interrupteurs. Les tableaux ôtés tout comme les appareils débranchés ont laissés leurs marques et les traces de l'ameublement antérieur des lieux. La grandeur passée est encore perceptible à la vue de la cheminée imposante, mais la négligence visible laisse entendre que l'armée de domestique a déserté la maison avec les derniers membres de la famille. Débarrassée de ses ornements, de sa décoration volante et des éléments qui faisaient « l'âme » du foyer, la maison s'offre enfin comme un lieu d'émancipation. Les portes ainsi que la trappe de la cheminée ont beau être closes, la présence du téléphone, l'espace vacant de la pièce ainsi que la fresque murale suggèrent une liberté accrue de mouvement et d'attitude. Plus de station obligée, plus d'ennui ni d'enfermement, plus de cocon à agencer et nettoyer des heures durant. Les jeunes femmes vivant au dernier étage de la pension sont *sauvages*, et mènent vie et carrière de la même façon ; elles ont des amants ou sont de séduisantes intellectuelles et le temps qu'elles passent chez-elles n'est pas consacré aux autres. Le trompe-l'œil d'une précision maniaque n'est pas voué à dépeindre de façon réaliste le décor extrait des descriptions du roman, il ne s'agit pas pour l'artiste de provoquer le saisissement comparable à celui que peut susciter une reconstitution au sein d'un parc à thème, ni de jouer sur la familiarité d'un espace moult fois envisagé. L'espace diégétique *Des Demoiselles de petite fortune* offre à l'artiste un support propice au développement d'une réflexion personnelle sur les modifications qui se sont opérées dans les manières d'habiter. La maîtrise totale de l'espace, de son rendu, des moindres détails qui y concourent, est certes comparable au contrôle scrupuleux exercé sur l'intérieur à l'époque victorienne, mais n'ont pas ici pour but d'impressionner favorablement les visiteurs en vue d'acquérir un prestige sup-

plémentaire, ni de clore l'espace⁴⁶. Ainsi, l'œuvre s'inspire du fait que la maison s'efface et disparaisse à la fin du récit, faisant des murs-nuages souillés des métaphores de l'affadissement progressif de l'image archétypale de la maison bourgeoise cossue. Le trouble temporel demeure, puisque certains indices laissent croire que l'intérieur nous apparaît tel qu'il a pu être abandonné au milieu du siècle passé, ce qui serait concordant avec l'issue de la fiction où chacune est obligée de s'extraire du lieu par un minuscule vasistas, celle-ci étant menacé d'effondrement du fait de l'explosion inopinée d'une bombe tombée précédemment dans le jardin⁴⁷. Le récit se clôt sur une fragilisation des conditions matérielles de vie de l'ensemble de ces femmes, et, dans le même temps d'une explosion de la figure sclérosée de la pension de famille. L'échappée ne se fait pas sans douleur puisque seules celles aux hanches les plus étroites vont réussir à s'extraire du lieu, dans un ultime rappel des liens ténus associant physiquement maisons et femmes.

L'action d'ordonner est au centre des relations qui unissent les femmes et leurs habitats. Il ne s'agit plus d'être esclave d'un vaisseau aux exigences démesurées, ni de se soumettre aux injonctions d'un tiers, mais au contraire de modeler un cadre de vie à son image, un intérieur prompt à soutenir les décisions concernant la façon dont on souhaite ordonner ses actes et sa vie. Le décor proposé par la société bourgeoise de la fin du XIX^e siècle commence à perdre peu à peu de son hégémonie du fait de son extrême rigidité. C'est en réaction que l'espace intérieur et l'espace domestique plus encore se proposent comme des espaces d'émancipation ou de développement personnel. À l'approche des propositions artistiques et curatoriales, il apparaît d'une absolue nécessité de se détacher du poids moral qui pèse sur la maison et les devoirs qui sont censés y être adjoints. La création de formes inédites et d'usages nouveaux rend possible la préservation de l'idée de la maison, tout en offrant aux femmes des perspectives stimulantes et enthousiasmantes d'émancipation, au moment où leur claustration - spatiale, corporelle et symbolique - parvient à un degré jamais encore atteint. Que celle-ci passe par le travail à l'extérieur ou l'externalisation des tâches domes-

46. L'œuvre fut présentée durant la seconde partie de l'exposition *A Bigger Splash* à la Tate Modern, en 2013. Là, l'œuvre prenait place au sein d'une réflexion portée sur l'influence des expérimentations performatives et théâtrales sur la peinture des années 1970 à nos jours. L'œuvre a servi de décor lors du tournage d'*Abracadabra*, film de Lucile Desamory, 2013, tourné en 2011.

47. L'action se déroule en 1963, mais les flash-back, nombreux, qui dressent un portrait du *Kensington, 2246* permettent de saisir l'atmosphère du second semestre de 1945. Cette tension entre deux époques permet de saisir les écarts quant à la représentation du lieu, et notamment des connexions électriques ainsi que de l'allure générale du téléphone.

tiques, la dissociation du corps féminin d'avec l'intérieur au sein duquel il est confiné est la première étape nécessaire à une réflexion portant sur le domestique.

2. Arasement et confinement

L'intérieur domestique, en tant que lieu de représentation sociale, se doit de présenter au regard la surface impeccable d'une organisation irréprochable. L'ordre auquel doivent se soumettre ses occupants – choses et gens – est un arasement véritable par lequel la pression continue et répétée amoindrit les caractères et mate les rebellions. L'habitus instaure des règles qui n'ont cours qu'au sein de la maison et qui régissent les comportements des nouveaux venus. La libération du joug des tâches ménagères et l'ouverture progressive de l'intérieur n'en demeurent pas moins des cas isolés au sein d'une société qui fait généralement du foyer un lieu-refuge face aux modifications profondes subies au quotidien. Les femmes, maîtresses de maison comme domestiques, se fondent dans l'architecture qui les héberge, leur donne une contenance et les exploite. La fusion progressive est telle qu'elle peut aller jusqu'au confinement, à l'absorption, voire au phagocytage. L'ingestion de l'individu par l'environnement qu'il a créé peut mener paradoxalement à un défaut de représentation de la figure qui occupe pourtant l'intérieur de façon permanente, la femme. Celle-ci peut également faire en sorte que la pression mène à un rétrécissement ou à une modification d'échelle symbolique. Enfin, cette pression peut s'apparenter à une hostilité relative.

A. Négation du corps

Défaut de représentation et effacement

Afin de se prémunir des désordres potentiels, les intérieurs sont de plus en plus représentés pour eux-mêmes, débarrassés des *conversations* qui venaient en parasiter les ordonnancements. Dès le milieu du XIX^e siècle, peintures puis photographies font de l'intérieur vide d'occupants un sujet à part entière, tendance généralement observable au sein des réalisations des artistes depuis la seconde moitié du XX^e siècle⁴⁸. Les exceptions principales à cet état de fait sont la maison de poupée et la crèche qui prennent

48. Quant à l'absence de figure humaines au sein des représentations d'intérieur, voir l'entretien avec Odile Nouvel et Manuel Charpy, en annexe.

leur sens dans la représentation de l'intérieur par la présence de la figuration humaine en soutien d'un discours religieux ou moral et pédagogique⁴⁹. Toute autre tentative s'en verra renvoyée à l'attraction populaire à bas coût des musées de cire aux célébrités fanées et immuables ou aux attractions foraines aux mannequins effrayants. Pourtant, certaines tentatives tels les dioramas de Claude-André Férigoule au *Museon Arlaten*, cherchèrent dès la fin du XIX^e siècle à replacer le corps au centre des représentations de l'intérieur. Là, moulés d'après nature ou sculptés d'après des daguerréotypes, les mannequins commandés par André Mistral entre 1897 et 1899 pour son musée ethnographique « de la vie vivante et de la race d'Arles » étaient convoqués par souci d'assurer aux éléments une présence réelle. La réalisation fut controversée là aussi en ce que ces pratiques séduisantes renvoyaient aux musées de cire, aux propositions commerciales émanant des magasins, mais également aux masques mortuaires qui connurent une certaine fortune au XIX^e siècle. Ces simulacres de vies en terre et plâtre étaient censés renvoyer à de multiples vertus supposées ou réelles ainsi qu'à une indéniable authenticité régionale. Les dérives de l'exaltation nationale au cours de la seconde guerre mondiale ont parfois jeté le discrédit sur ces mises en scène et les dioramas ont été critiqués à la fois comme des remugles d'un XIX^e siècle attiré par le fiasco et les séductions faciles et comme les relents d'une valorisation populiste de l'identité régionale ou nationale⁵⁰. Ces éléments expliquent le rapport ambigu entretenu envers les mannequins réalistes depuis la seconde moitié du XX^e siècle et le fait que la préférence ira vers les silhouettes anthropomorphes au réalisme allusif ou la muséographie au fil de nylon⁵¹. Ces rejets successifs, qui touchent à la représentation fantomatique de la silhouette au sein de l'intérieur abordent également les sujets-limites enfouis au sein de l'intérieur de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le corps, la sexualité, l'enfance, la maladie sont autant de réalités tuées dans l'espace domestique d'alors.

L'uniformisation des corps au sein de l'intérieur est particulièrement marquante pour les gens de maisons. Ceux-ci sont tenus d'être en livrée ou de revêtir leur habit-uniforme, et gants et coiffes permettent d'éviter qu'ils ne laissent des traces au sein de l'intérieur des maîtres de maison. On exige d'eux que leur corps s'efface en imposant des

49. Voir en annexe, la discussion avec Odile Nouvel et Manuel Charpy. Par ailleurs, lors du Colloque « Comme Si... Espaces et fictions. Autour de la *period room* » qui s'est tenu à l'INHA les 16 et 17 novembre 2012 la présence de figures avait été soulevée par plusieurs contributeurs, notamment Chantal Georgel autour du *Museon Arlaten* au cours de « Les Musées d'ethnographie, entre illusions et idéologies » et Isabelle Saint-Martin « Autour de la crèche, espaces et usages du *Comme si* dans certaines traditions chrétiennes ».

50. Pour un rappel concis de l'émergence de ces figures au sein des musées ethnographiques naissants de la fin du XIX^e siècle, voir Martine Segalen, *Vie d'un Musée, 1937-2005*, Paris, Stock, Un Ordre d'idées, 2005, pp. 18 et sqq. Voir également p.193. Quant à l'évitement de la raciologie, pp. 198-199 et sqq.

51. Le terme s'en rapporte aux innovations muséographiques de Georges Henri Rivière au MNATP et sa pratique de la suspension des objets et artefacts. Voir Nina Gorjus, *Le Magicien des vitrines, Le Muséologue Georges-Henri Rivière*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2003.

coiffures sans fantaisie et des vêtements sans couleurs. Le corps servile est un corps invisible au sein de l'intérieur, ou, en tout cas, il se doit de l'être. En effet, « le corps du domestique pour être acceptable, ne doit pas se manifester. S'il le fait, il ne peut être que source de désordre⁵². » La gêne est invoquée en plus du désordre pour justifier cette disparition puisqu'en effet, pour être chez soi, il faut pouvoir y être maître de toutes choses. Le contrôle absolu touche la gestuelle des domestiques autant que leur apparence contraignant le corps à des mouvements compassés. À la fin du XIX^e siècle la bonne est le seul élément extérieur qui pénètre au sein de l'intimité de la famille bourgeoise, qui a tendance à se recroqueviller sur elle-même à cette époque. Imaginant sa présence comme un mal nécessaire, les maîtres de maison exigent que ses sens soient niés, et le domestique ne doit voir ni entendre et ne peut toucher le monde qui l'entoure qu'au travers de gants imposés par le maître. Sa présence doit donc être la plus discrète possible et il atteint au quotidien le statut de « non-personne ». Erving Goffman oppose le terme aux acteurs de l'interaction sociale et explique que

ceux qui jouent ce rôle sont présents durant l'interaction, mais à certains égards ils n'assument ni le rôle d'acteur ni le rôle de public, pas plus qu'ils ne prétendent être ce qu'ils ne sont pas [...]. Peut-être le type classique de la non-personne, dans notre société, est-il le domestique. On attend de lui qu'il soit présent dans la région antérieure pendant que le maître de maison donne le spectacle de son hospitalité à ses invités⁵³.

Par cette façon de considérer le domestique, on nie également son droit à la personnalité et, plus encore, à l'intimité. L'arasement du corps va jusqu'à un don de celui-ci à ses maîtres, vérité plus criante encore lorsqu'il s'agit d'une domestique⁵⁴. Il s'agit d'un don de soi, d'un sacrifice destiné à agréer ses maîtres. Le paradoxe veut que ce même corps, nié au sein de l'espace domestique, soit également l'objet de fantasmes dès lors qu'il rejoint l'espace de la chambre de bonne, annexe symboliquement détachée de l'appartement ou du logement principal. Alors se mêlent en un même corps « Marthe et Marie-Madeleine », toutes deux soumises corps et âme à leurs maîtres⁵⁵.

The Maid's Room

Cette ambivalence fait l'objet d'une attention particulière au sein de *The Maid's Room*,

52. Anne-Martin Fugier, « Le Corps Nié », *La Place des bonnes, La Domesticité féminine à Paris en 1900* [1979], Paris, Tempus, 2004 pp. 27 et sqq.

53. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, T.1, *La présentation de soi*, op.cit. p. 146 .

54. Voir Geneviève Fraisse « Éternelles Invisibles », Paris, *Le Monde diplomatique*, n°690, sept.2011 p.12.

55. Alain Corbin, « L'Archéologie de la ménagère », *Le Temps, le désir et l'horreur, Essais sur le XIXe siècle*, Paris, Flammarion, Champs, pp.85 et sqq..

2007 de Richard Jackson⁵⁶. Reprise et réinvention d'*Étant donnés* : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage . . . , 1946-1966 de Marcel Duchamp, cette composition se propose de pénétrer le quotidien d'une employée de maison par la position du voyeur scrutant la jeune femme au sein de sa chambre de bonne. Alors qu'*Étant donnés* avait pour arrière plan un paysage de broussailles et de montagnes baigné d'une chute d'eau, *The Maid's Room* propose au regard une chambre étriquée et maculée de peinture avec une salle de bain garnie d'un bidet pour tout arrière-plan.

L'artiste contextualise la part violente de la proposition de Marcel Duchamp en inscrivant ouvertement l'acte du regard comme un acte de voyeurisme et de domination, et la position de la jeune femme comme celle résultant d'un potentiel abus. Ainsi l'élément premier présenté à la vue est une porte en bois entourée d'un encadrement de briques. Cette porte est percée d'une fenêtre, opacifiée par des brise-bises légèrement écartés. Les voilages laissent apparaître une brèche au sein d'un mur de briques donnant directement sur la chambre d'une jeune femme que l'on devine bonne-à-tout-faire par le tuyau d'aspirateur qu'elle tient en main. Elle est allongée sur ce qui semble être son lit dans la partie gauche de la pièce, sur sa droite, une porte entrouverte laisse deviner une petite salle de bain, un jeu de miroir laissant apparaître par intermittence un bidet duquel s'écoule un mince filet d'eau. Au sol, on retrouve les damiers blancs et noirs de l'œuvre initiale. L'aspirateur remplace la lampe à gaz alors que le filet d'eau prend la place de la cascade initiale au sein de l'œuvre de Marcel Duchamp, mais la réappropriation reste fidèle. La position de la jeune femme est identique à celle de l'œuvre de Duchamp, la seule différence notable entre les deux jeunes femmes étant la texture de leurs peaux, d'un rose vif et brillant arborant les dehors d'un plastique rigide pour Jackson, d'un rose poudré proche de la peau réelle chez Duchamp. Une perruque blonde masque là aussi le visage de la jeune femme et un ensemble de lingerie en mousseline noire achève de sécher, accrochée à un fil à linge au dessus du lit. Lors de la présentation initiale de l'œuvre, la scène jouxte le repas d'une famille assemblée autour d'une table, chacun des membres rivalisant de vulgarité et de grossièreté. Tandis que le maître de maison défèque, accroupi sur la table, son épouse nourrit un nouveau-né au sein le tout étant environné d'un maculât de tâches, projections et jets de peintures de couleurs vives, figurant les émanations corporelles des divers membres de la famille, du chien, mais également les épanchements de nourriture présente en surabondance. La présence de cette famille contraste avec la discrétion de la *non-personne* étendue au sein de sa chambre dans la pièce adjacente. Si *The Dining Room* est bruyante et fonctionne sur le principe de l'assaut visuel, *The Maid's Room* s'offre de façon plus discrète, concordant

56. L'œuvre fut présentée pour la première fois au regard de *The Dining Room*, qui mettait en scène le repas familial agité des maîtres de maison dans l'espace attenant à la galerie Georges-Philippe et Nathalie Valois, du 21 juin 2007 au 15 septembre 2007.

avec les obligations liées à la fonction de son occupante.

Il ne s'agit pas tant ici de rendre triviale l'œuvre de Duchamp, ou d'en proposer une lecture potache que de préciser un cadre possible à la perspective d'*Étant donnés*. La fenêtre entrouverte laissant entrevoir la scène en appelle à l'obligation qu'avaient les domestiques d'être toujours disponibles pour leurs maîtres, et d'ainsi laisser toujours ouvertes leurs portes⁵⁷. Ce fait souligne la domination exercée par les maîtres sur les corps de leurs domestiques et les issues souvent tragiques des amours ancillaires. Les rapports contraints, les agressions et les viols, fréquents sous les régimes de la domesticité sont suggérés par l'association de la salle d'eau exigüe, du tuyau d'aspirateur et des projections de peintures. L'intérieur tel qu'il est présenté ici est un exact opposé du salon d'apparat de la bourgeoisie de la fin du XIX^e siècle. En effet, tout ce qui est criant ici - le désordre, la corporéité, la sexualité, l'indigence et le dépouillement - est précisément tout ce que l'on cherchait à cacher à l'époque victorienne. La mise en scène de l'espace intérieur et la maîtrise de soi sont absents de cet espace que l'on devine avoir été sujet à une action violente. « Espace de voyeurisme et de séduction mais aussi de promiscuité et de crime où s'élabore une confuse sociabilité prolétarienne, il propose l'image effrayante et délicate de l'insécurité et du sommeil féminin.⁵⁸ » Ce sont précisément ces aspects qui expliquent que domestiques et filles publiques se mêlent dans l'imaginaire et les fantasmes bourgeois. Les dessous séduisants suspendus au mur accentuent l'aspect sexué de la scène et les jambes écartées du corps féminin laissent voir une vulve glabre, rappelant les exigences des maîtres de maison face aux « manifestations débridées du corps », « poils et cheveux » voués à « disparaître⁵⁹ ». La chevelure, lâchée, dénote au contraire une absence de maîtrise, confirmée par la position étrange du corps de la domestique affirme son inconscience au moment où l'artiste l'a représentée. Enfin le biais par lequel l'artiste invite à scruter la chambre de bonne est un renvoi aux pratiques de la prostitution, que ce soit le racolage opéré dans les beaux quartiers par une complexe chorégraphie de rideaux et voilages aux fenêtres, ou au contraire la pratique des trous *voyeurs* pratiqués à dessein dans les cloisons des maisons de rendez-vous⁶⁰.

57. Voir John F. Kasson, *Les Bonnes manières, Savoir-vivre et société aux États-Unis*, op.cit. p.218.

58. Alain Corbin, « L'Archéologie de la ménagère », *Le Temps, le désir et l'horreur, Essais sur le XIXe siècle*, Paris, Flammarion, Champs, p.86.

59. Anne-Martin Fugier, « Le Corps Nié », *La Place des bonnes, La Domesticité féminine à Paris en 1900* [1979], Paris, Tempus, 2004 p. 27.

60. « Le store, la jalousie disparaissent avec les fleurs, les oiseaux, les boules de jardin ; c'est la persienne et le rideau de mousseline qui s'agite, fonctionne et laisse voir le profil plus ou moins accentué de la racoleuse. » Gustave Macé, « La Police Parisienne, gibier de Saint Lazare », 1888, présenté par Mireille Dottin-Orsini, Daniel Grojnowski, (ed.) *Un Joli monde, Romans de la prostitution*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2008, p.1048 Voir également les « hirondelles-femmes qui font la fenêtre » dans les passages relevés par Walter Benjamin, « Prostitution, Jeu », *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 510.

Sans visage ni identité, la bonne est ici figurée par le portrait de sa chambre, et par ce qui l'oppose à la famille qui l'emploie. Il n'en reste pas moins que par la reprise de la composition patiemment décidée par Marcel Duchamp, Richard Jackson s'inscrit dans l'esthétique des photographies générées par la police afin d'y trouver un support dans la résolution des enquêtes⁶¹. Les clichés nés du développement du bertillonnage et des méthodes liées à l'abaque redresseur inventé de façon corrélative⁶², présentent de façon inattendue les corps - agressés ou outragés - au sein des espaces d'habitation. Ces photographies sont aujourd'hui utilisées comme d'excellents documents historiques quant à la façon d'habiter et de se meubler des français – et principalement des parisiens – à la fin du XIX^e siècle. Ils ont les qualités principales d'offrir au regard un espace intérieur tel qu'il était vécu et de représenter des intérieurs modestes. La présence corporelle forte au sein de ces documents est inédite pour l'époque et le trouble vient de la séduction de ces compositions aux modalités de prises de vue bien différentes de l'imaginaire scientifique actuel.

Tout comme le permet aujourd'hui la revalorisation des photographies d'Alphonse Bertillon ou de Rodolphe A. Reiss, Richard Jackson propose avec *The Maid's Room* une réévaluation de la représentation de la famille et de l'intérieur domestique et introduit le portrait inédit d'une classe sociale écartée de la construction d'une image de soi. Ce qui apparaît comme un paradoxe de prime abord – souligner l'absence des corps domestiques par leur figuration – s'avère en fait d'une radicale efficacité au regard d'autres propositions passées et contemporaines⁶³. La distinction principale d'avec *Étant donné* n'est ni la présence d'objets à l'identité prononcée, ni la confrontation avec une scène annexe, mais bien plutôt la contextualisation au sein d'un espace domestique. Ni l'intime ni le privé n'ont cours ici, puisqu'il s'agit d'une chambre de bonne et que l'un et l'autre y sont niés, mais la distinction entre espace intérieur et espace extérieur est mise en avant par Jackson, par le redoublement des fenêtres notamment. L'arrière-plan ne se fond pas en un paysage onirique, mais dans un jeu de cadres, entre celui de la porte de la salle de bain et celui d'une fenêtre donnant sur des branchages de conifères, elle

61. Voir Jean-Michel Rabaté, *Étant donné : 1. l'art, 2. le crime. La Modernité comme scène du crime*, Dijon, Les Presses du Réel, L'espace littéraire, 2010 en particulier, pp. 68 et sqq.

62. Voir Philippe Bonnin, « Premiers regards sur l'infra-ordinaire intérieur : Alphonse Bertillon et la photographie métrique, Fernand Lochar et les frères Goncourt. », *Images habitées, Photographie et spatialité*, Paris, Créaphis, 2006, pp.53-87, pp.53 et sqq voir également *Le Théâtre du crime, Rodolphe A. Reiss*, catalogue d'exposition, Lausanne, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.

63. À ce propos, les remarques de Walter Benjamin opérant un commentaire en miroir sur les photographies de Paris d'Eugène Atget sont particulièrement pertinentes. « On a dit à juste titre qu'il avait photographié ces rues comme on photographie le lieu d'un crime. Le lieu du crime est lui aussi désert. Le cliché qu'on en prend a pour but de relever des indices. Chez Atget, les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire. C'est en cela que réside leur secrète signification politique. Elles en appellent déjà à un regard déterminé. Elles ne se prêtent plus à une contemplation détachée. », « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », 1939, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 2000, p.286.

même percée en son centre.

Maîtresse de maison, Roxy's

On parle avec équivoque de *maîtresse de maison* autant pour la bourgeoise en charge de son intérieur que pour la maquerelle tenancière d'une maison de tolérance. Le rapprochement n'est pas anodin, tant l'une et l'autre se doivent de présenter les abords d'un lieu impeccable, accueillant, engageant, qui laissera une impression favorable dès les premières minutes après l'arrivée. La matrone, mais également la sous-maîtresse - en charge de l'éducation des jeunes filles au sein des institutions d'éducation et des domiciles les plus fortunés - possède également cette ambiguïté, puisque les termes sont également attribués à la « surveillante du personnel dans une maison de prostitution⁶⁴ » ou la « tenancière de maison close ». Là encore, l'une et l'autre sont présentes afin de faire respecter le bon ordre et la bonne marche de la maisonnée. Les critères d'attribution du titre sont presque étonnants tant ils se rapprochent des recommandations issues d'un convenable manuel de décoration intérieure à destination de qui veut s'établir. Dès lors, « toute femme ou fille majeure étant dans ses meubles, occupant un local convenable, au moins deux chambres, autorisée de son mari si elle est mariée, ainsi que du propriétaire et du principal locataire de la maison qu'elle habite... sera habile à devenir maîtresse de maison, et à obtenir un livret de tolérance⁶⁵. » Ces maîtresses ne peuvent le devenir qu'à la condition de résider ou d'exercer « dans leurs meubles », fait notable tant on sous-estime l'importance de l'agencement intérieur de ces maisons vis-à-vis de leur succès.

L'œuvre *Roxy's*⁶⁶, 1960-1961 d'Edward Kienholz a beau trouver son origine dans le souvenir des corps de femmes résidentes d'un bordel miteux de la campagne idahoïenne, elle n'en dépeint pas moins l'environnement fictionnel au sein duquel ces femmes étaient tenues de vendre leurs corps. Neuf figures (*A Lady Named Zoe* ; *Fifi*, *A Lost Angel* ; *Five Dollar Billy* ; *Cockeyed Jenny* ; *Diana Poole* ; *Miss Delight* ; *The Madame* ; *Ben Brown* ; *Miss Cherry Delight* et *Miss Universal Joint*) prennent place au sein d'un environnement fait d'un assemblage de mobilier vieillot, de tapis orientaux et de papiers peints fleuris fidèles à l'image d'une maison de tolérance de province des

64. Voir les définitions des termes, *Sous-maîtresse*, CNRTL, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/sous-ma%C3%AAtresse/substantif> ; *Matrone*, CNRTL, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/matrone/substantif>.

65. Voir Walter Benjamin, « Prostitution, Jeu », *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, Béraud, *Les filles publiques de Paris*, II, p.156 cité p. 518.

66. L'œuvre fut présentée pour la première fois à la Ferus Gallery de Los Angeles le 6 mars 1962 et l'exposition y fut visible durant une semaine..

années quarante⁶⁷. Les reproductions accrochées au mur, les bibelots ainsi que les petits éléments de mobilier sont soulignés par des lampes et des appliques disséminées de façon régulière à travers la vaste pièce. L'ensemble est propre mais laisse deviner le grand âge de certains éléments de mobilier autant que des résidentes. Pas de faste ni de grandiloquence dans cette maison close, mais l'impression d'un foyer bien tenu, au sein duquel rien ne dépasse. La particularité principale de cet environnement est la présence relative des filles, disséminées dans l'espace à la façon d'ajouts. En effet, chacune prend place sur une estrade carrelée de blanc, comme si elle n'était pas partie prenante des lieux au sein desquels elle évoluait. Posées dans l'espace, ces *personæ* sont interchangeable au gré des fréquentations, des succès et des aptitudes de chacune, et *The Madame*, en maîtresse de maison attentive, veille à faire régner l'ordre. Les filles endossent un rôle et mettent en avant les attributs qui y sont attachés ; en conséquence, la plupart sont toutes en bustes et jambes et arborent des poses et attitudes caricaturales. Leurs noms correspondent à ceux de personnages stéréotypés et sont plus proches de surnom graveleux que de titres respectueux et l'enseigne elle-même, *Roxy's* ne se rattache en fait à aucune d'elles en particulier⁶⁸. Nous ne sommes chez personne, ni chez la maîtresse de maison qui s'honore du rang de *Madame* ni chez aucune des filles. Appellation à succès d'un bordel de Los Angeles, le nom résonne à la façon d'un programme, indépendamment des occupantes ou de l'aménagement intérieur, en conséquence, l'imaginaire est transposé d'une personne à l'autre, et le nom réel importe peu. Isolées, les jeunes femmes sont confinées sur leurs socles-scènes et ne peuvent interagir les unes avec les autres, leur solitude apparaissant inhérente à leur fonction. La distinction entre le réalisme de l'environnement et l'assemblage composite dont elles sont constituées accentue encore l'impression d'adjonction qui les caractérise.

Il s'agit là du premier environnement d'Edward Kienholz, et ce geste initial sera déterminant pour la suite de son œuvre tant l'espace s'offre à la façon d'un décor fixe au sein duquel les *personæ* ne seraient que de passage. Cette configuration est unique dans son œuvre, qui se présente par la suite à la façon d'assemblages de grandes dimensions, mettant en relations personnages composites et environnement hétéroclites. Là, l'intérieur et l'impression environnante qui en résulte sont tout aussi important que les figures, proches de l'ambiance enveloppante créée au sein des *Pedicord Apartments*, 1982-1983 avec son épouse, Nancy Reddin Kienholz. Extraite d'un immeuble proposant des chambres en location, la structure des *Pedicord Apartment* a été mise à profit par les artistes afin de recréer un environnement morne et pesant où le visiteur est invité

67. La date de juin 1943 est celle indiquée sur le calendrier accroché près de l'entrée de la maison close.

68. *Roxy's* peut être traduit par *Chez Roxy*.

à circuler au sein d'un des couloirs de la pension et à écouter aux portes les conversations, disputes, coups de téléphones et distractions des habitants⁶⁹. Ceux-ci endossent tous un rôle déterminé, alors qu'ils sont invisibles aux personnes prenant part à l'expérience. L'atmosphère confinée du lieu, sans autres issues que ces portes closes et une ultime fenêtre de verre opaque au bout du couloir, rappelle celle de *Roxy's*, dénuée d'issues et s'offrant véritablement comme une maison close, autorisant la visite mais non le départ des résidentes. Pourtant, jamais Kienholz n'a cherché à reproduire à l'identique l'environnement découvert lors de son adolescence et s'éloigne en cela des *period-rooms* ou autres reconstitutions puisque plantes, tapis, juke-box et tableaux sont destinées à évoquer une ambiance générale et à stimuler les sens du visiteur, plus qu'à documenter minutieusement un cadre d'exploitation. Cette volonté initiale justifie la présence d'encens ainsi que d'odeurs de détergent ainsi que d'un poisson rouge vivant au sein d'un bocal. Pourtant, la présentation actuelle de l'œuvre accentue le rôle de voyeurs des visiteurs qui se postent le long du quatrième mur et observent à travers de larges baies l'univers des filles publiques tout en restant protégés de la souillure du lieu. Les grands cadres des fenêtres instaurent une distanciation et appuient l'impression d'être face à un *tableau*, terme initialement employé par l'artiste pour présenter son œuvre. Par ce terme, Kienholz fait référence à la tradition encore vivace aux États-Unis de former des tableaux vivants, scénettes qu'il avait pu voir durant l'enfance au sein d'églises et de granges. L'artificialité de l'ensemble, son caractère mis en scène ainsi que les poses figées des *personæ* s'adaptent tout à fait à la description de l'artiste ; la composition est archétypale et tend à la caricature. Enfin, l'espace d'entrée qui forme hall et sas tout à la fois se propose à la façon d'un seuil qui distingue le visiteur du seul voyeur, et l'espace public de l'espace domestique. Le paradoxe principal réside précisément dans le fait que ces lieux de travail soient considérés dans l'imaginaire commun comme un lieu de résidence ouvert sur l'extérieur, alors même qu'il s'agit d'une version antithétique du foyer et de l'espace domestique.

D'une part, cette impossible emprise sur leur environnement dit les conditions terribles dans lesquelles ces femmes sont contraintes de se prostituer et rappelle la distinction entre l'espace au sein duquel elles évoluent de façon journalière et l'espace au sein duquel elles vivent. La maison close est en effet un espace de représentation et d'interaction sociale, mais elles n'ont ni emprise ni propriété sur celui-ci. À la façon des prostituées des maisons de la fin du XIX^e siècle, la distinction entre espace de travail et *chez-soi* est totale. « En effet, il est étrange de voir ces femmes se prostituer sur des lits moelleux, aux superbes tentures, marcher sur d'épais tapis, se servir d'objets d'art avec l'aisance que donne l'habitude de la fortune ; puis, dans l'obligation d'aller dormir sur

69. L'œuvre est actuellement présentée au Weisman Art Museum à Minneapolis.

une couchette réduite à sa plus simple expression, entourée de pots à eau et de vases malpropres, dans une chambre où le ménage n'est fait que lorsque les domestiques ont du temps à perdre⁷⁰. »

D'autre part, subissant le regard permanent du maître – ou de la maîtresse de maison –, confinées et enfermées au sein d'un espace dont elles ne peuvent s'échapper et qu'elles ne peuvent quitter, les prostituées – tout comme les domestiques – ne peuvent envisager de se marier et être mère leur est interdit. À ce titre, l'enfermement des femmes au foyer est comparable, mais c'est précisément le fait de se marier et être mère qui détermine leur place au sein de l'intérieur.

Roxy's comme *The Maids Room* donnent à voir l'interaction entre des femmes de condition modeste et leur intérieur. Dans l'un et l'autre cas, les espaces qu'elles occupent leurs sont attribués par leurs maîtres et imposent en retour une accessibilité constante et une transparence totale des agissements. L'absence d'appropriation possible renforce l'aspect transitoire de l'occupation de ces lieux. L'idée que l'on peut être chassée du jour au lendemain et perdre en une fois travail, situation, gîte et couvert, si misérables ou inconfortables soient-ils, est une pression constante exercée sur des individus sans ressources véritables. Dans les deux cas, l'ouverture des espaces induit une sexualisation des attitudes dans un rapport au sein duquel le regard du voyeur est au centre de l'interaction. Pourtant, il serait erroné de croire que ce regard omniscient touche uniquement les personnes soumises à obéissance du fait de leurs conditions et qu'elles seules aient à offrir l'étalage de leur vie. Cet aspect démonstratif est inhérent au XIX^e siècle et se retrouve également dans les attitudes des classes bourgeoises et aisées.

B. Espace réduit

Façade et miniaturisation

L'intérieur ouvert des domestiques et des prostituées se retrouve pareillement dans la figuration morale des meilleures maisons bourgeoises, par l'idée qu'une maison doit être irréprochable au sein de chaque pièce, que ce soient les salons d'apparat comme

70. Gustave Macé, « La Police Parisienne, gibier de Saint Lazare », 1888, présenté par Mireille Dottin-Orsini, Daniel Grojnowski, (ed.) *Un Joli monde, Romans de la prostitution*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2008, p.1056.

les mansardes élevées au sein desquelles on ne pénètre jamais. Au contrôle des autres se substitue le contrôle de soi et la démonstration de cette maîtrise. Un exemple criant en est donné par la narratrice de *La Maîtresse de maison* lorsqu'elle raconte à sa bonne amie la mauvaise gestion de la maison de la cousine de son jeune époux et l'effroi qu'elle ressent à la vue de la différence entre les pièces de réception et les espaces « privés »⁷¹. On voit par le récit que les espaces privés ne le sont jamais vraiment et que l'idée selon laquelle on se doit d'être intraitable au sein de chaque pièce est essentielle. Anaïs, la jeune cousine mal ordonnée, blâme le manque de soin des domestiques afin d'expliquer le chaos de sa chambre ou « le papier de tenture qui se détache en longs pans dans les encoignures du plafond » dans la « chambre d'amis⁷² ». La narratrice n'est pas dupe et accuse directement la jeune Anaïs de négligence, se montrant particulièrement sévère quant au mauvais entretien de sa chambre, reflet direct de sa personne. L'apologue est riche d'enseignement puisque la jeune femme laissera le soin de son propre ménage, une fois mariée, à la sœur de son époux, incapable d'éviter le péril du foyer par ses dépenses inconsidérées et son manque de soin pour toutes choses. L'apprentissage se fait en vérité depuis le plus jeune âge et tous les membres de la famille bourgeoise ont à l'esprit ce principe de démonstration, cristallisé dans la maison de poupée à la façade amovible, qui connaît un essor sans précédent durant la seconde moitié du XIX^e siècle. La maison de poupée, héritière des crèches napolitaines et marseillaises est attestée dans sa forme domestique dès le XVI^e siècle⁷³. Elle se démocratisera corrélativement au développement de la société industrielle, qui permettra une production du mobilier réduit en grand nombre et à un coût moindre. Il est de bon ton de faire représenter son domicile à l'échelle 1/12^e, décision qui par voie de conséquence directe octroie une position démiurgique sur le bâtiment, son contenu ainsi que ses habitants. Le contentement de son œuvre va de pair avec la volonté d'enseignement propre aux familles de la bourgeoisie. Grâce à la modélisation, il est aisé de comprendre les mécanismes qui régissent la maison et de saisir quels sont les éléments déterminant quant à la conception d'un espace intérieur accueillant. L'organisation frontale de l'espace permet de saisir *uno obtutu* les points sensibles de son organisation ainsi que le bon ordre qui y règne.

L'engouement pour ces maisons à la façade mobile est lié au retournement symbolique qui veut que l'intérieur se mue en façade, qu'il « se porte vers l'extérieur, comme si le bourgeois était à ce point assuré de son indéfectible aisance qu'il dédaignait la façade,

71. Mlle S. Ulliac Trémadeure, *La Maîtresse de maison*, « L'Ostentation », op.cit. p. 79.

72. *Idem*, p. 81.

73. Quant aux reliquaires domestiques et boîtes vitrées contenant des scènes religieuses, voir Béatrice Blanchy, « Ora et Labora », *Looking Up TM, Yinka Shonibare MBE*, Nouveau Musée National de Monaco, Monaco, 5 Continents, 2010, p. 85 et sqq.

pour déclarer : ma demeure, en quelque endroit que vous la coupiez, est façade⁷⁴. » L'ostentation offre au regard la probité, mais aussi la satisfaction de soi dans sa manifestation la plus faite. L'image de l'immeuble-façade tranché net fait florès dans les publications imprimées. Celles-ci se plaisent à peindre la vie de leurs contemporains au travers d'élévations scalpées offrant l'amusement et étanchant le voyeurisme des lecteurs. Les disparités entre les modes de vie des domestiques aux étages les plus élevés et des maîtres de maison aux étages les plus nobles sont criants dans ce type de représentations. On s'amuse de ces gravures vivantes, pointant les défauts et habitudes de chacun, mais ces distinctions ne sont généralement pas reproduites de la sorte au sein des maisons de poupées, qui arasent les distinctions réelles entre les habitants et amoindrissent ainsi les dures conditions de vie des domestiques. Les mansardes et chambres de bonnes sont souvent supprimées au titre de l'inintérêt porté à leur représentation ainsi que de leur caractère inesthétique et inharmonieux. Miniaturisation et façade ouverte sont les deux caractéristiques majeures des maisons de poupées. Celles-ci induisent une mise en abîme qui inscrit l'intérieur au centre d'un processus de transmission et d'héritage

Laurie Simmons, *Kaleidoscope House*

C'est en jouant avec ce rapport double que Laurie Simmons a construit ses premières séries photographiques autour de l'espace spécifique de la maison de poupée. En noir et blanc, les clichés d'*Early Black and White*, 1976-1978, produits durant les années soixante-dix prennent place au sein d'un espace construit fait d'un sol noir et de parois murales grises et sombres. Sur ces parois sont accrochées des vues d'intérieurs ou d'objets décoratifs qui créent un jeu de perspective entre l'espace de la photographie et l'espace représenté au sein de celle-ci. Alors que certains visuels ouvrent le cadre, d'autres, au contraire, troublent l'espace de représentation et brouillent les repères spatiaux déjà complexes mis en place par l'artiste. Laurie Simmons opère une double mise en abîme en proposant ces clichés d'intérieurs figurés au sein de maisons de poupées supposées. L'artiste explore ce qui constitue a priori un intérieur ; agencement de meubles, cadre symbolique délimité par un tapis ou un pan de mur, présence de la figure humaine, ces diverses tentatives et essais disent la polyvalence des constructions de l'intérieur domestique. Le hors-cadre est primordial au sein de ces espaces qu'il est parfois difficile de déterminer avec précision, tant par les éléments mobiliers à la destination incertaine que par l'organisation des volumes et des circulations. Il

74. Walter Benjamin, « Maison de rêve, musée, pavillon thermal », *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p.424 ; voir également Georges Teyssot, *Walter Benjamin, Les Maisons oniriques*, Paris, Hermann, Philosophie, 2013, pp.79-87.

est remarquable que le cadre soit aussi peu déterminant quant à la construction de l'intérieur domestique tant la présence de quelques éléments mobiliers (table, fauteuil ou tapis) suffit à créer le cadre d'un aménagement intérieur. Les images utilisées par l'artiste – cartes postales, coupures de magazines, reproductions d'œuvres d'art, murs de maisons de poupées – sont de natures diverses mais s'apparentent généralement à des clichés commerciaux ventant l'organisation moderne d'un espace archétypal ou au contraire la liberté de décision et les variations possibles offerte au consommateur. Parfois, ces images sont des vues de détails se substituant à des objets, à mi-chemin entre la silhouette en trompe-l'œil et la photographie d'œuvres d'art. Dès lors, Simmons crée le trouble entre reproduction d'un objet à échelle réduite et représentation d'un objet par la photographie. De même, les arrières-plans et cloisons destinés à faire illusion dans les maisons de poupées sont à considérer au même titre que les autres images présentes tant ils appartiennent à une dimension distincte des éléments mobiliers. Dans l'un et l'autre cas, l'artiste aborde les mécanismes de reproductibilité technique offerts par la société industrielle ainsi que la normalisation des lieux de vie et de leur représentation. L'intérieur comme façade relevé par Walter Benjamin prend ici tout son sens, car ce ne sont ni les membres de la famille ni leur occupation des lieux qui priment dans la détermination du foyer. L'image imprimée d'un mur garni de rideaux, étagères, tableaux et papiers peints incrustés ceint l'espace symbolique d'une proposition immuable qui *fait* intérieur. On prend également conscience de la pertinence des termes distinctifs de décoration fixe et décoration volante à la vue de ces photographies tant le décor environnant, enchâssé à l'architecture, se révèle constitutif en tant que structure et qu'à l'inverse, les éléments mobiliers sont fluctuants. Pourtant, la personnalisation authentique de ces espaces ne peut être abordée ici tant le mobilier comme les décors émanent d'un programme de massification de la décoration et de l'équipement domestique autant que d'une industrialisation de la production mobilière et de celle des éléments de la maison de poupée. Les figures ainsi que le mobilier, faits de plastique bon marché, sont symptomatiques des productions états-uniennes d'après guerre, de piètre qualité, accessibles et largement diffusées. Par cette mise en scène des miniatures Simmons suggère des tournures inédites quant à l'utilisation du mobilier et s'écarte de la simple démonstration. Dans son usage courant, la maison de poupée est une expression de la richesse, et plus encore de celle de ses commanditaires. Les objets qui y sont miniaturisés y ont une valeur d'ostentation pure et si la miniature est coûteuse, c'est avant tout dans son rapport avec les objets représentés que réside sa part de prestige. Ainsi, la miniature est abordable tandis que l'objet auquel elle s'en rapporte est souvent extrêmement coûteux et le processus d'acquisition et de possession

opère par transfert symbolique⁷⁵. Par delà, la miniaturisation instaure un régime d'ordre, de pureté et de précision jamais atteints dans l'espace quotidien. Cette première série photographique accentue plutôt la façon par laquelle l'organisation d'une maison de poupée est la volonté d'un être tout puissant, impression renforcée par la manipulation de la figure féminine, déplacée à l'envi ainsi que par l'unique slogan « Décorons cette pièce ensemble⁷⁶ ». Le ton paternaliste des conseils distillés dans les journaux de décoration intérieure instaure un rapport de spécialiste à novice et induit une incapacité de la lectrice à prendre en charge seule la décoration de l'intérieur, pareillement aux conseils que l'on pourrait dispenser à de toutes jeunes filles désireuses de décorer leur maison de poupée. L'infantilisation des actes des jeunes femmes au sein de l'intérieur est fréquente et le parallèle entre les goûts féminins et ceux enfantins l'est également. La prise en charge de l'acte de décoration a tout ici d'une prise de pouvoir, et la poupée-femme au foyer présente sur diverses photographies semble en effet soumise aux *desiderata* d'un *très-haut* facétieux.

Alors que les premières séries historiques de Laurie Simmons, réalisées durant les années soixante-dix disent le grand isolement des femmes au foyer et leur réclusion au sein d'un espace confiné, normé et genré, le projet de la *Kaleidoscope House*, 2001 réalisé en collaboration avec Peter Wheelwright, renouvelle les rapports avec la maison de poupée victorienne. S'inscrivant ouvertement comme un projet esthétique à destination de la classe aisée, la maison de poupée d'un genre nouveau présente une villa d'architecte équipée d'un piano à queue qui joue la *Gymnopédie n°1* de Satie, d'une piscine garnie de matelas gonflables aux motifs *mondrianesques* et d'une collection d'œuvres d'art contemporain d'artistes de renom⁷⁷. Clin d'œil critique autant que proposition conceptuelle qui s'immisce dans la brèche de l'industrie du jouet, la maison, éditée par Bozart Toys est vendue au prix moyen de deux-cent-dix dollars (l'équivalent d'une réédition actuelle d'une maison de poupée victorienne) représente un

75. Voir Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, [1984], Durham, Duke University Press, 2003, pp.61 et sqq. À lire la préface de Patricia Falguières à l'ouvrage de Julius Van Schlosser, on perçoit aisément le lien entre jouet et objet d'ostentation : « Du sol au plafond des objets pour la montre, pour l'ostentation, des objets de luxe et de pure jouissance, des objets de collection qui récusent tout classement. », Patricia Falguière, « Préface, La société des objets », Julius Van Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive, Une Contribution à l'histoire du collectionnisme, [Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance, 1908, trad. Lucie Marignac]*, Paris, Macula, 2012 p.49, lire également la note de Patricia Falguières, à ce propos, qui souligne le nombre important de maisons de poupées au sein des *Wunderkammern*.

76. Voir Laurie Simmons, *Let Us Decorate This Room Together*, 1976.

77. Voir le catalogue de présentation de la *Kaleidoscope House*, y sont présentés le « Mondrian color blow up raft », ainsi que les collections d'art contemporain qui comprennent, pour le premier set, des œuvres de Carol Dunham, Peter Halley, Laurie Simmons, Cindy Sherman, Mel Kendrick et Mel Bochner, et pour le second, des œuvres de Sarah Charlesworth, Barbara Kruger, Allan McCollum, Lisa Yuskavage, Alexander Ross, John Newman.

cadre de vie inspiré de celui de l'artiste, de l'architecte, et de leur famille. Sans portes ni fenêtres, les façades de la moderne maison colorée sont coulissantes et faites de plexiglas translucide, laissant apparaître librement les agissements et possessions de la famille qui y réside. Le projet se veut une nouvelle façon d'envisager une maison de poupée contemporaine, plus proche des modes de vie actuels. Pourtant, il s'agit bien de travailler à la construction d'une image valorisante de soi par la démonstration de la qualité de ses biens matériels, qui suggèrent par transfert la haute distinction des goûts des maîtres de maison. Les signes extérieurs mis en avant sont similaires aux stratégies mises en place par la société bourgeoise de la fin du XIX^e siècle, soucieuse d'élévation sociale, par le biais de l'éducation notamment. Piano, livres, œuvres d'art, mobilier signé et vêtements griffés occupent l'espace intérieur de leur présence discursive forte. Si la division des espaces et des rôles au sein du foyer en fonction des sexes n'est plus comparable à celle en usage à l'époque victorienne, la *Kaleidoscope House* propose en revanche un arrière-plan conceptuel et symbolique similaire à celui de la maison Victorienne.

Yinka Shonibare, *Victorian House*

Suivant le précepte selon lequel une maison de poupée doit représenter son détenteur, Yinka Shonibare MBE a fait réaliser une version miniaturisée de sa maison victorienne de 1872 de l'East End londonnien à l'occasion du Peter Norton Family Christmas Project de 2002. La commande proposait à l'artiste la réalisation d'un multiple qui serait offert aux proches et connaissances du collectionneur à l'occasion des fêtes de fin d'années.

Shonibare s'est saisi de l'invitation de façon enthousiaste, puisque le modèle réduit qu'il choisit de représenter en série est proche des luxueuses maisons de poupées victorienes, créant un lien avec les problématiques soulevées par son travail. La précision du rendu est certes saisissante, mais l'exactitude n'est pas tout à fait au centre de la réalisation, qui se propose comme un clin d'œil aux pratiques passées de la bonne société anglaise. L'artiste reprend dans sa forme comme de façon symbolique les divers éléments qui doivent être présents ; dès lors la maison est représentée dans sa totalité à la façon d'un petit royaume ou d'un monde miniature, garni de mobilier sur-mesure, rendu avec fidélité et précision. La spécificité première de cet intérieur réside avant tout dans son mobilier. En effet, Shonibare a choisi de faire recouvrir les chaises, fauteuils et garnitures de lit d'une wax indonésienne, textile aux larges imprimés colorés dont il use régulièrement afin de proposer un regard post-colonial sur les liaisons entre l'Europe et certains pays des continents africain et asiatique. Cette wax plébiscitée en Afrique de

l'Ouest dont Yinka Shonibare MBE est originaire, n'est présente que sur les éléments de décoration volante et offre un dialogue fécond avec la reproduction à l'échelle 1/12e de l'une des photographies du *Diary of a Victorian Dandy*, 1998 de l'artiste. On l'y voit dans une mise en scène proche du tableau vivant au sein de laquelle il se campe au milieu de ses accointances et serviteurs. Là, il se fait applaudir et féliciter par ses pairs masculins, tandis qu'une rangée de domestiques féminines en habit épie la scène et glousse dans le couloir menant à la bibliothèque, théâtre principal de l'intrigue. C'est la figure du maître en plein exercice intellectuel qui est montrée ici, au sein d'un décor cossu, chargé d'ouvrages reliés de cuir et dans une position solennelle. L'autre reproduction présente est une peinture de Fragonard, *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, 1767-1769, que Shonibare avait à son tour modélisée et représentée en une composition en trois dimensions du même nom pour l'exposition *Jardin d'amour* au Musée du Quay Branly à Paris en 2001.

Étonnamment, c'est le fond de la maison qui s'offre au regard, et non la façade sur rue, dans un rapport inversé avec les règles en usage. La façade noble reste close et hermétique, ne proposant une vision qu'à travers les surfaces vitrées de la bow-window et des fenêtres. Il faut alors faire le tour de l'édifice pour saisir les divers éléments qui composent l'ensemble. La particularité de cette maison est sa relative petite taille, puisque qu'elle ne comporte que deux niveaux, formant chacun une seule pièce. Le mobilier y est pourtant cossu et assoit les conditions sociales du maître de maison ; bibliothèque garnie d'ouvrages, large fauteuil à oreilles et commodes en bois sombre, sont des marqueurs de la réussite sociale de celui qui nous offre à voir sa maison. Les éléments mobiliers sont variés, fait d'essences de bois diverses et ornés de céramiques et petits objets de goût. Une plaque commémorative, à la façon de celles notifiant la résidence passagère d'un homme illustre orne le flanc droit de la maison et historicise la coopération. Espace de sociabilité et de repos, la maison de poupée de Yinka Shonibare MBE résume l'intérieur à son essence la plus stricte. L'artiste décroïssonne l'espace victorien initial pour retrouver la configuration ancienne des pièces de vie uniques, au sein desquelles toutes les activités de la maison étaient réalisée avant la spécialisation propre au XIX^e siècle. Les deux niveaux sont donc ouverts sur des pièces uniques, sans que ne figurent ni espaces techniques (cuisine, salle de bain...) ni espaces de communication (escaliers, hall d'entrée). En conséquence, l'habitat tel qu'il est représenté ici s'attache à un imaginaire de l'intérieur détaché des réalités d'entretien, de soin et de gestion propre à un foyer réel. Les mécanismes de reproduction par le jeu souvent stimulés chez les plus jeunes au cours de l'apprentissage archétypal de la vie domestique (jeux de dînettes et poupées par exemple), sont ici tout à fait mises de côté, permettant de repenser véritablement l'intérieur et ses usages (on y mange, mais la nourriture est

préparée à l'extérieur, on s'y vêt, mais le linge est lavé hors du domicile). De même, la nursery, pièce iconique au sein de toutes les maisons de poupées, est absente du domicile tel qu'il est représenté. Les enfants ne sont ni gardés, ni éduqués à la maison comme c'était le cas au cours du règne victorien, libérant par là femmes, gouvernantes et domestiques des principales activités auxquelles elles sont habituellement attachées au sein de l'intérieur domestique.

Cette vie fonctionnelle externalisée, proche des utopies domestiques de la fin du XIX^e siècle, ainsi que le rapport inversé à la monstration de soi, laissent entendre une attitude distanciée face à l'exercice initial de la commande. Bien que l'objet soit une reprise directe des cadeaux les plus fréquemment offerts pour Noël ou les étrennes, la version qu'en offre Yinka Shonibare MBE invite à une relative prise de distance, par-delà le seul contraste entre mobilier victorien et wax colorée. En effet, outre les aspects techniques induisant une restriction des pièces et des usages lors de la modélisation, la maison pourrait demeurer tout à fait charmante et cossue, si l'on ne s'attache qu'à son apparence actuelle extérieure. Elle prend en revanche un aspect changeant lorsque l'on s'en rapporte à l'histoire de l'East End londonien de la fin du XIX^e siècle. Quartier populaire, cosmopolite et surpeuplé, l'East End est également un espace stigmatisé où viennent se loger les vagues d'immigrations successives et où naissent les protestations politiques les plus véhémentes et engagées. Parti travailliste et féminisme prolétaire des origines doivent beaucoup au contexte spécifique de ce quartier actuellement en pleine mutation. La petite maison cossue de l'artiste est également une façon de pointer la gentrification de certains quartiers londonien, puisque son architecture traditionnelle de briques fut certainement considérée avec moins de bienveillance par le passé.

C. Espaces panoptiques

Alors qu'il est fréquent que des détenus réalisent du mobilier pour maisons de poupées ou des figurations d'objets miniatures⁷⁸, l'association de l'intérieur et de l'univers carcéral n'est pas inédite durant le XIX^e siècle. Les habitants sont en effet soumis à un contrôle double. Employés, ils s'offrent au regard incessant du maître de maison et doivent être dans un contrôle permanent d'eux-mêmes. Bourgeois, ils s'offrent au regard public sous leurs profils les meilleurs. Bonnes et maîtresses de maison sont assignées à résidence ce qui fait dire à l'une d'entre elles, « surtout ne vous placez jamais, vous

78. Voir la carte postale « ameublement pour chambre de poupée », « confectionné entre 1860 et 1880 avec des particules de bois par des détenus sibériens » *Walter Benjamin, Archives*, Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art et d'histoire du judaïsme, Klincksieck, 2011 p. 86-100.

serez comme en prison et toujours regardée de haut⁷⁹. » Le modèle de la maison à la façade ouverte sur l'extérieur est prompt à dire les habitudes ostentatoires des uns et le contrôle constant exercé sur les autres. L'éventrement autoritaire de son intérieur au prétexte d'une ostentation voulue rend compte d'un mouvement plus général d'intransigeance à l'égard des comportements et des moralités. Participant de l'idée que ce qui est caché est répréhensible, sale ou immoral, la société victorienne et celle de la fin du XIX^e siècle en France ont vu se développer de façon conjointe les injonctions à l'auto-discipline et les architectures panoptiques destinées à faciliter un regard englobant en vue d'une surveillance accrue. De ce fait, il n'est pas abusif d'associer cette tendance à *être en montre* à un contrôle sur soi pratiqué de façon radicale puisque « derrière les dispositifs disciplinaires, se lit la hantise des [...] gens qui apparaissent et disparaissent, vivent et meurent dans le désordre⁸⁰. » Il existe une corrélation entre l'action d'ordonner, celle d'avoir toujours en vue et le fait d'éloigner peurs et craintes. Là encore, la maîtrise est corrélatrice d'un système de classification et de rangement. Michel Foucault évoque une taxonomie du vivant à propos des dispositifs de surveillance et d'enfermement de type panoptique. La maison-façade constitue schématiquement une des cellules d'un organisme plus vaste à l'échelle de la ville entière, tout comme la cellule du prisonnier est un « petit théâtre⁸¹ » observable depuis le mirador central d'une prison circulaire. En effet, « *le panopticon* [...] doit être compris comme un modèle généralisable de fonctionnement : une manière de définir les rapports de pouvoir avec la vie quotidienne des hommes⁸². » Ces rapports de pouvoir s'exercent avec force au sein de l'intérieur domestique au XIX^e siècle, qu'ils prennent la forme d'agression, de claustration ou de soumission. L'enfermement domestique ne peut être limité à une réclusion symbolique puisqu'il fait partie d'un système d'oppression et de domination complexe⁸³. La part insidieuse de ce système est l'apparente liberté de décision et d'action offerte aux prisonniers – féminins – ainsi que le confort matériel qui leur est fourni.

Claustrophobie domestique

Au sein de l'exposition *Claustrophobia : Disturbing the domestic in contemporary art*,

79. Voir John F. Kasson, *Les Bonnes manières*, op.cit. p.218.

80. Michel Foucault, « Le Panoptisme », *Surveiller et Punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, Tel, 1975 p. 231.

81. Michel Foucault, « Le Panoptisme », *idem* p. 233.

82. *Idem*. p. 239.

83. Christine Delphy désigne ce système comme l'économie politique du patriarcat, voir Christine Delphy, *L'ennemi Principal, Tome 1, Economie politique du patriarcat*, Paris, Syllepses, Nouvelles questions féministes, 2009.

Nina Saunders, invitée à réaliser une œuvre, choisira de présenter *Forever*, 1998⁸⁴. L'installation prend la forme d'une pièce de petites dimensions tapissée d'un papier orné de bouquets floraux peints dans des teintes saumonées. La moquette, ainsi que les plinthes au sol, sont assorties à celui-ci et achèvent de donner à l'ensemble un air à la fois pimpant et désuet. Près du sol, une plante verte hissée sur un petit tabouret tripode en bois achève de donner à l'ensemble une tournure domestique. Apposée entre deux murs, une solide barre de métal peinte en vert supporte le poids d'une balançoire d'enfant aux montants de cordes. Sur le mur qui lui sert d'arrière-plan, on devine les traces du mouvement de la balançoire creusées peu à peu par la suspension ludique. Une chanson entêtante, diffusée en continu, parachève la mise en place de l'environnement.

Les teintes éteintes du papier peint et de la moquette, l'une et l'autre garnies de fleurs insipides, ne sont pas propres à stimuler l'imaginaire, et n'évoquent pas tant l'enfance que la souvenance d'un âge révolu. Il en va de même pour la vive lumière répartie de façon uniforme qui n'évoque pas non plus l'environnement domestique chaleureux mais suggère plutôt la dimension publique d'un tel espace, bien éclairé, ordonné et appréhendable en un seul regard. En raison de cela, les couleurs claires de l'ensemble réverbèrent la lumière et rendent immédiatement lisibles la moindre trace ou la moindre ombre portée. L'effet induit par la lumière zénithale projetée au sol, en quatre directions opposées, chaque objet présent. Cet effet lumineux intensifie leur présence et leur octroie une importance démesurée au sein de cet espace peu meublé. Le sol quant à lui est rendu dans un type de moquette proche de la peluche chère au XIX^e siècle et conserve la trace de toute action, accentuant l'impression d'inconfort face à une surexposition générale des diverses parties. Tout dans cette pièce est net, en ordre et immaculé.

Le morceau *Forever and Ever* d'Engelbert Humperdinck est diffusé en boucle au sein de l'espace d'exposition. Reprise d'après Demis Roussos, la chanson de 1975 est un archétype de la chanson populaire anglaise à l'air entêtant et aux accents de mélodie exotique pour crooner. La boucle et la répétition sont au cœur de la construction musicale sirupeuse et scandent le mouvement de la balançoire qui oscille en rythme. Si les accents sucrés de la mélodie peuvent provoquer un souvenir nostalgique et ému à la première écoute, c'est assez rapidement l'étrangeté de la répétition qui prévaut et exerce sur les auditeurs un véritable supplice musical du fait d'une continuelle répé-

84. *Claustrophobia : Disturbing the domestic in contemporary art*, fut présentée du 6 juin au 2 août 1998 à l'Ikon Gallery de Birmingham, l'exposition présentait également les travaux de Howard Arkley, Uta Barth, Mark Bennett, James Casebere, Mat Collishaw, Carolyn Eskdale, Melanie Friend, Mona Hatoum, Permindar Kaur, Matthias Müller, Nina Saunders, Doris Salcedo, Kathy Temin, Meyer Vaisman, Carrie Mae Weems et Rachel Whiteread.

tition du même⁸⁵. À cette scansion rythmique entêtante s'ajoute le choc répété de la planchette de bois venant butter contre la paroi murale. Il s'agit là de la seule entorse à l'ordre général, craquelure laissant deviner le caractère généralement nocif du lieu. L'insouciance et l'inconstance du jeu et de l'amusement sont rigidifiés dans le cadre de cet intérieur où même les va-et-vient de la bascule sont maîtrisés. La régularité cyclique du balancement, qui ne décroît ni n'accélère jamais, transforme le jeu champêtre et l'imaginaire badin propre à l'escarpolette en un mouvement machinique et oppressant. Mal réglée, la trajectoire de l'engin va toujours un peu trop loin, rendant l'activité dangereuse alors même que toutes les conditions sont ici réunies pour sécuriser l'environnement de jeu. L'épaisse moquette anti-chute, l'absence de vent ou de conditions extérieures nuisibles au bon balancement sont inutiles dans le cadre de l'activité récréative puisque l'issue est irrémédiablement funeste. La destruction progressive du cadre de jeu est programmée et cette altération constante nuit au bon déroulement du scénario ludique. L'automatisation du jeu conduit au trop bon déroulement du scénario initial et l'issue de l'activité est irrémédiable. À la façon d'un enfant buté qui refuserait de s'arrêter en dépit même de sa fatigue, *Forever* suscite l'hébètement propre à l'épuisement né de la répétition. L'incidence de cet environnement sur le physique est notable, et par delà un engourdissement progressif des sens, l'annihilation du corps opère de multiples façons. En premier lieu, la relation du corps à l'espace est faussée, puisque seul demeure le mouvement qu'il est censé provoquer. Ensuite le corps est effacé à double titre puisqu'outre son absence, il n'a aucune incidence sur la course de la balançoire, régulière et automatisée. Enfin, il ne demeure de la figure représentée qu'une sensation générique et consensuelle, s'en rapportant à un groupe d'individus – la petite bourgeoisie anglaise des années quatre-vingt – plus qu'à une personne. Pour *Forever*, Nina Saunders met à jour la présence paradoxale d'un personnage dont le corps et l'individualité auraient été peu à peu phagocytés par l'action du contexte environnant. Les cloisons pimpantes, la moquette immaculée et la plante d'un vert brillant cachent une occupation des lieux faite d'appropriations successives et de dominations séquentielles. C'est entre autre ce qu'indiquent les épaisseurs diverses de papier peints discernables sous la couche apparente du papier couleur saumon. Par la fente provoquée par les coups répétés de la balançoire, on peut deviner plusieurs générations de goûts esthétiques et de choix décoratifs successifs. Le recouvrement est ici une façon d'indiquer la suppression successive des traces laissées par les habitants précédents, mais également la volonté de nivellement et d'arasement qui préside à la redécoration

85. David Gleeson, « Nina Saunders », *Frieze Magazine*, n°66, avril 2002, p. 102.

de l'espace. Enfermé, tel un lapin en cage⁸⁶, l'individu assigné à résidence bénéficie certes d'un confort maximal et d'une source d'amusement notable, mais ces attentions œuvrent plus à la façon d'une pression psychologique insidieuse que comme des privilèges véritables. Aucune stimulation intellectuelle n'est tolérée au sein d'un lieu noyé par les sonorités d'un tube standardisé, aucun contact avec l'extérieur n'est proposé dans cet espace dénué de fenêtres. La volonté sous-jacente à cette construction est de préserver les moralités des prisonniers des souillures extérieures. La situation est durable et l'architecture du lieu immuable, comme le soulignent à la fois le titre de l'œuvre et les paroles de la chanson, répétées en boucle. On ne peut dès lors pas parler de véritable espace de jeu, puisque les marqueurs temporels qui le délimitent sont faussés. Si la brèche initiée dans le mur peut faire penser aux tentatives d'évasion les plus rocambolesques, il s'agit bien de souligner l'oppression inhérente à certains intérieurs domestiques, aménagés dans le but de "modifier les comportements, [...] dresser ou redresser"⁸⁷ leurs occupants et de mettre en évidence la crainte que peut susciter le séjour prolongé entre leurs murs.

Neurasthénie et intérieur

L'oppression de l'intérieur domestique peut également se faire insidieuse et ne pas revêtir les abords extérieurs d'un environnement englobant. Si cette pression peut-être réduite à une portion matérielle spécifique, il s'agit généralement des parois murales. Bien que garnies de fenêtres, celles-ci sont pourtant régulièrement décrites comme pourvoyeuses d'un sentiment d'oppression, d'angoisse, voire de terreur. Les murailles, leur revêtement et la sensation d'enfermement qu'ils produisent, permettent de saisir de quelle façon ce n'est pas tant l'organisation interne d'un lieu et la manière dont il est meublé qui induisent un sentiment d'emprisonnement qu'une pression morale, professionnelle ou affective exercée sur ses occupants. L'important est qu'« il y a[it] une machinerie qui assure la dissymétrie, le déséquilibre, la différence⁸⁸ » entre le surveillé et celui qui surveille. Alors que Nina Saunders évoquait un combat contre la claustrophobie par le creusement assidu des murs qui entourent un espace de jeu, le processus menant à la conscience de l'enfermement peut parfois être en lui-même une lutte. Certains lieux sont réservés – dans le sens où ils sont perçus comme particulièrement

86. L'expression vient en réaction au discours incrédule d'un père hypothétique qui s'exclame : « I gave her a good home – she had everything she wanted ». It does not enter the mind of this man that a woman is more than a rabbit." Charlotte Perkins-Gilman, « The Home as a Workshop. 2. The Housemaid », *Home, Its Work and Influence*, op.cit. p 270. Voir également Michel Foucault, « Le Panoptisme », *Surveiller et Punir*, op.cit. p. 233 « Autant de cages [...] où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. ».

87. Michel Foucault, « Le Panoptisme », op.cit. pp. 235-237.

88. *Idem*, pp. 235-236.

bénéfiques – aux femmes afin qu’elles retrouvent santé et esprit. Grâce à une *cure de repos*, le jardin, le sanatorium ou la chambre aident celles-ci à se reprendre et à adopter à nouveau les abords d’une sociabilité respectable, par delà leurs phases nerveuses ou hystériques. Le dernier des trois lieux est celui tenu pour être le plus bénéfique aux patientes, qui n’en sortent parfois plus que pour consulter des *spécialistes des nerfs* à même de soigner leurs comportements déviants. Afin de remédier à cette forme de neurasthénie ou d’hystérie, certains, comme le docteur Silas Weir Mitchell, préconisent « de [vivre] une vie la plus domestique possible, de conserve[r] son enfant à ses côtés en tout temps, [de] s’allonge[r] une heure après chaque repas. [De] ne pas consacrer plus de deux heures par jour à la vie intellectuelle. Et [de] ne jamais touche[r] un crayon, un pinceau ou un stylo aussi longtemps que vous vivrez⁸⁹. » Ces recommandations s’adressaient alors à Charlotte Perkins Gilman, qui, au sein de la nouvelle autofictionnelle *Le Papier peint jaune* (parfois traduit par *La Séquestrée*), décrit la maladie progressive qui atteint une jeune femme souffrant de dépression *post-partum*. Invitée au repos, à l’inactivité ainsi qu’à garder la chambre, la jeune femme développe peu à peu des hallucinations et prend en horreur le papier peint jaune recouvert de motifs aux « arabesques incertaines et hésitantes⁹⁰ » qui tapisse sa chambre, ancienne nursery aux fenêtres munies d’épais barreaux de fer. Surveillée de près par un époux médecin trop prévenant, l’héroïne est interdite d’écriture, de visites et de sorties hors du jardin, considérant que son état est dû avant tout à une fatigue généralisée. Il lui a ainsi « prescrit un horaire qui régit chaque heure de la journée⁹¹ » proche des recommandations de la cure de repos de Mitchell. L’étouffement progressif est décrit avec précision par Gilman, et la scène finale narre une phase hallucinatoire aiguë où l’héroïne, ayant arraché tout le papier peint des murs, rampe le long de ces derniers en un cercle continu. Son acharnement à détruire la couche protectrice de papier est expliqué par le fait qu’elle y voit à de multiples reprises une femme rampante, elle aussi enfermée derrière les barreaux formés par les motifs du papier. Cette irritation face au revêtement mural trouve originellement sa source dans le fait que ce dernier ait déjà été partiellement arraché.

89. Charlotte Perkins Gilman, *The Living of Charlotte Perkins Gilman : an autobiography*, 1935, New York, Arno Press, 1972, p. 89 « Live as domestic a life as possible. Have your child with you all the time... Lie down an hour after each meal. Have but two hours’ intellectual life a day. And never touch pen, brush or pencil as long as you live. » Mitchell est l’inventeur de la Cure de repos (*Rest Cure*), qui associe une isolation totale du patient, un repos forcé, un régime alimentaire riche, et une absence totale de travail intellectuel. Il soigne Charlotte Perkins Gilman au printemps 1887 et soignera également Virginia Woolf, qui, comme Charlotte Perkins Gilman sera extrêmement critique à l’égard d’un traitement proposant de soigner des femmes contre leur gré et de façon très autoritaire. Voir Silas Weir Mitchell, *Fat and Blood, An Essay on the Treatment of Certain Forms of Neurasthenia and Hysteria*, Philadelphie, J.B. Lippincott and co, 1877.

90. Charlotte Perkins Gilman, *Le Papier peint jaune* [*The Yellow Wallpaper*, 1892, trad. coll. de trad. des femmes], Paris, Des femmes, 2007, p.13

91. Charlotte Perkins Gilman, *op.cit.* p.

La narratrice décrit en effet les lieux et l'action des occupants précédents en associant leurs jeux à un désordre inhérent à leur âge et leur sexe ; de jeunes garçons enfermés à journée entière dans cette salle de jeu n'auraient pu en faire autrement⁹². Il s'agit pour la narratrice de rétablir l'ordre en arrachant le reste du papier peint, puisqu'une fois la tâche effectuée, elle affirme qu'elle « aime bien la chambre maintenant, à la retrouver nue. [Et souligne comme] ces enfants [...] n'ont vraiment rien épargné⁹³. » L'activité ludique n'est pas conciliable avec le calme ni avec l'ordre et ce seul passé constitue un présage funeste pour la narratrice, qui revient sur cette sensation de désordre à plusieurs reprises. Nursery et salle de jeux indiquent en filigrane le mal réel de la narratrice qui ne peut pas s'occuper de [son bébé, tâche qui] est une véritable épreuve pour les nerfs⁹⁴ ! ».

La nouvelle est une protestation contre l'état d'une médecine autoritaire et patriarcale autant qu'une dénonciation de la claustration à laquelle sont assignées de nombreuses femmes. La crainte extrême ressentie face à l'architecture à la force répressive de Papier peint l'environnement dépasse la vue d'un motif désagréable puisque l'oppression attaque tous les sens, la narratrice allant jusqu'à décrire « l'odeur jaune⁹⁵ » de l'environnement au sein duquel elle est confinée. La sensation devient progressivement le mode par lequel la narratrice décrit ses journées, limitée à la seule activité de contemplation, d'attente et d'isolement. Dès lors, chaque objet présent, chaque stimuli visuel, chaque meuble même devient obsédant, et la jeune femme ira jusqu'à mordre le montant de bois du lit, celui-ci se révélant inamovible malgré ses efforts, autre façon pour elle d'avoir prise sur l'environnement qu'elle occupe⁹⁶. L'apathie et l'absence de *stimuli* extérieurs développe de façon contradictoire une plus grande sensibilité aux odeurs, bruits et manifestations visuelles banales dans un rapport synesthésique au monde. L'issue est également funeste puisque la seule échappatoire face à ce confinement imposé est l'auto-séquestration et l'action répétitive. En effet, à la fin du récit, la narratrice jette la clef de sa chambre par la fenêtre afin de pouvoir arracher le papier peint à loisir et s'astreint à ramper le long des murs de la chambre de façon continue. Il s'agit d'avoir la maîtrise de son environnement à défaut de pouvoir s'en extraire ; s'enfermer, dénuder

92. « La peinture et le papier peint ont l'air d'avoir subi les assaults d'une horde d'écoliers. Il se décolle, ce papier, par grands lambeaux, tout autour de la tête de lit, aussi loin que j'étende les bras, et en face, sur le mur, près du parquet, une large plaque. Je n'ai jamais vu de papier en plus piteux état » « Ces enfants devaient être aussi persévérants que motivés par la haine » . Charlotte Perkins Gilman, *op.cit.* pp. 13

93. Charlotte Perkins Gilman, *op.cit.* p. 47

94. Charlotte Perkins Gilman, *op.cit.* p. 15

95. Charlotte Perkins Gilman, *Le Papier peint jaune*, *op.cit.* p. 40

96. Charlotte Perkins Gilman, *Le Papier peint jaune* *op.cit.* p. 48 « J'ai essayé de le pousser, de le soulever jusqu'à en être meurtrie, j'étais dans une telle rage que j'en ai arraché un petit morceau – mais je me suis fait mal aux dents. ».

les murs et appréhender physiquement l'espace sont trois façons de se réapproprier un lieu et un corps dont elle a la sensation d'avoir été dépossédée.

Stratégie, revanche et collecte

Le motif est rarement responsable du trouble suscité par l'enfermement, et est plutôt l'un des objets sur lesquels il est possible de transposer angoisses et frayeurs. Au fond, son caractère régulier et ordonné le rend relativement aisé à appréhender et sa conception répétitive possède un potentiel apaisant. Sa production, en revanche, est parfois corrélative de situations d'exploitation, d'asservissement et de domination. C'est cette découverte qui incita Renée Green à effectuer des recherches approfondies sur l'histoire des indiennes clissonaises lors d'un séjour au Domaine de la Garenne Lemot en 1991. À travers *Commemorative Toile, 1992*⁹⁷, on peut lire un processus d'appropriation inverse à celui qui mène à la monomanie progressive dont est atteinte la narratrice du *Papier peint jaune*. L'œuvre naît également du souvenir marquant de la vue d'une indienne imprimée recouvrant le mobilier de la chambre au sein de laquelle elle réside, « un tissu que l'on peut scruter et à partir duquel on peut échafauder des hypothèses alors que l'on est en train de s'endormir⁹⁸. » Les circonstances sont a priori comparables : la confrontation avec un support imprimé de motifs envoûtants au sein de la chambre d'une résidence provisoire, occupée pour un temps donné. Pourtant, la situation est en tous points distincte puisque Charlotte Perkins Gilman est contrainte de demeurer au sein de cette chambre, ce qui n'est pas le cas de Renée Green. À la vue de la toile, les personnages, les éléments dépeints ainsi que certains symboles laissent penser à l'artiste que cette toile raconte la présence au Nouveau Monde de Christophe Colomb, Georges Washington et Pocahontas. Il s'agit en fait d'une toile évoquant la Bataille de Yorktown, opposant en 1781 les troupes britanniques aux insurgés américains soutenus par leurs alliés français⁹⁹. Le motif dépeint est celui d'une lutte pour

97. L'œuvre est née d'un processus de recherche suite à une résidence au Domaine de la Garenne Lemot à Clisson en 1991. Renée Green réalisa là-bas une première installation *Mise en scène*. L'œuvre fut présentée pour la première fois dans le cadre des Huitièmes Ateliers Internationaux des Pays de la Loire, en 1991. Là, l'artiste proposait une lecture personnelle de l'implication nantaise dans l'histoire du commerce triangulaire, en mettant à disposition des visiteurs indices et clés de lecture pour qu'ils puissent découvrir, comme elle venait de le faire, les liens entre indienne et commerce du « bois d'ébène ». *Commemorative Toile* fut réalisé en collaboration avec le Fabric and Workshop Musuem de Philadelphie lors d'une résidence en 1992.

Ces observations ainsi que plusieurs remarques à propos de cette œuvre sont issues de l'article « Renée Green : *Commemorative toile* ou la falsification du bucolique », voir annexe.

98. Renée Green, "Collecting Well is the Best Revenge", *Certain Miscellanies, Some Documents*, Amsterdam, De Appel Foundation, 1996, p. 131 « A fabric you could stare at and make conjectures about while falling asleep. ».

99. Cette toile est très largement inspirée de l'*Hommage de l'Amérique à la France*, produite à Jouy-en-Josas vers 1783-1789. La figure que Renée Green prend pour Pocahontas est en fait une personnification des États-Unis.

atteindre à la liberté, et non d'une oppression. Dans les faits, l'intuition de Renée Green à propos de la toile est une supposition teintée de surprise, imputable à la vue d'une toile aux motifs américains, alors que la Toile de Jouy renvoie pour elle à l'imaginaire d'une certaine élégance à la française. Les indiennes portent avec elle l'exotisme de leur origine, la préciosité de leurs sujets et la finesse de leur motifs, mais également, fait souvent occulté, leur valeur marchande au cours des négociations du *bois d'ébène*, terme en usage pour masquer l'horreur de la traite. Les indiennes sont en effet au centre du commerce triangulaire puisque les indienneurs fabriquent à dessein des indiennes de traite, destinées à la négociation lors de l'achat d'hommes auprès des chefs de tribu sur le continent africain, ces mêmes hommes étant utilisés à la culture du coton, qui à son tour, sera transporté en France afin de servir de matière première à la réalisation des toiles imprimées prestigieuses.

Lorsqu'au cours de son enquête dans l'agglomération nantaise, Renée Green découvre que l'indienne peut dire les atrocités du commerce des individus autant qu'elle est signe d'un commerce et d'une industrie florissante, elle façonne *Commemorative Toile* et change alors de posture. D'un travail de découverte et d'enquête en France en 1991, elle passe à celui de création et production à Philadelphie en 1992 afin de mieux comprendre les procédés de fabrication d'indienne en usage à la fin du XVIII^e siècle, du choix du dessin jusqu'à son application effective sur des éléments de mobilier. Sur un satin de coton, des entrelacs de roses et sarments d'inspiration anglaise forment un décor ondulant et entourent des scènes historiées dans une composition comparable à celles du XVIII^e siècle. Cette étoffe recouvre, selon le lieu, méridiennes, fauteuils et lampes caractéristiques du XIX^e siècle et investit l'espace à la manière d'un papier peint ou de rideaux aux plis savamment agencés¹⁰⁰. De cette façon, l'artiste choisit de retourner l'oppression propre à l'intérieur afin d'en faire un outil de dénonciation. Elle sélectionne patiemment les cartouches figurant au centre des motifs afin d'évoquer le soulèvement des esclaves de Saint-Domingue peu avant la déclaration d'indépendance, *Le Code Noir*, qui régit le quotidien des esclaves ou l'injonction *Soyez libres citoyens* qui s'en rapporte à la volonté d'abolition de l'esclavage en France à partir de 1789. Elle représente également *Ourika*, l'héroïne du roman de Claire de Duras paru en 1823. La jeune fille, enlevée très tôt à ses parents vendus comme esclaves fut offerte en cadeau à une famille de la noblesse qui l'élève et l'éduque à la française. L'insouciance de l'enfance s'achève lorsqu'elle prend conscience qu'elle ne sera toujours perçue que comme une jeune femme noire. Cette situation la

100. Comme l'ensemble de ses travaux, Renée Green réactualise l'œuvre à chaque présentation. Le mobilier recouvert est souvent trouvé aux alentours du lieu d'exposition et l'envergure de l'installation dépend de celle du lieu d'exposition. Pour une présentation des différentes versions de l'œuvre, *Renée Green, Ongoing Becomings, Retrospective 1989-2009*, Musée Cantonal des Beaux Arts, Lausanne, Zurich, JRP Ringier, 2009. pp. 54-55 ; 60-61.

conduit à prononcer ses vœux et adopter la vie conventuelle. Une vie de claustration et de solitude ainsi que la tristesse de sa condition forcée feront d'elle une jeune femme de faible constitution qui mourra de chagrin à la fin du récit après avoir raconté l'histoire de sa vie au médecin venu la soigner. Ce que transmet Renée Green par les choix qu'elle effectue est avant tout la diversité des moyens d'actions dans l'oppression et l'affirmation que celle-ci peut être rendue lisible en utilisant les moyens même qui sont les siens. Alors qu'Ourika semble dire « Voici ce qu'être seul, voici, voici la solitude¹⁰¹ », l'artiste choisit de commémorer les événements passés en construisant des intérieurs entièrement recouverts de l'étoffe qu'elle a créée.

La déclaration d'intention contenue dans le titre de son travail de collecte « Collecting Well is the Best Revenge¹⁰² », dit à la fois l'importance du travail de recherche documentaire et la prise de pouvoir nécessaire à l'affirmation de son individualité. Les *stratégies* habituelles d'occupation et de détermination d'un lieu sous l'égide du pouvoir telles qu'elles ont pu être présentées par Michel de Certeau sont déconstruites et retournées par Renée Green, qui à son tour propose un espace inédit comme une *stratégie*. Par la mise en espace, elle fait d'un objet symbolique « un pouvoir et un vouloir propre¹⁰³ » et s'octroie de ce fait « une maîtrise des lieux par la vue » offrant la possibilité d'une « *pratique panoptique* ». Riche du « pouvoir du savoir¹⁰⁴ », celui de se donner *un lieu propre*, elle est en mesure d'inviter au sein d'un espace circonscrit les visiteurs. Il s'agit bien là d'une revanche, et d'un retour en force sur une histoire déformée, détournée et accaparée par les oppresseurs. Faites pour séduire les yeux *sauvages* ou agréer l'esprit des armateurs et de la noblesse, ces toiles ont une même origine, racontée à nouveau par Renée Green lorsqu'elle tend un espace de cette toile réappropriée par elle. La toile ne dit rien d'un enfermement actuel, mais évoque un état antérieur, – esclavage ou claustration conventuelle – qui nécessite un rappel tant l'imaginaire attaché au motif écarte trop rapidement les horreurs et atrocités commises au nom de sa fabrication. La revanche passe par l'utilisation même des moyens employés par les oppresseurs, stratégie ayant pour but de les rendre caduques et d'opérer un retour historique. Les motifs sont signés en son nom et non plus anonymisés, et la production est réalisée aux États-Unis, inscrivant sur le territoire une autre façon de songer à ces pièces textiles. La posture de Renée Green

101. Claire de Duras ouvre son récit par un vers de Lord Byron, tiré de *Childe Harold's Pilgrimage* (1812) « This is to be alone, this this is solitude », Claire de Duras, *Ourika, Edouard, Olivier ou le Secret*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2007, p.61.

102. (collecter consciencieusement est la meilleure des revanches) «Collecting Well is the Best Revenge», *Certain Miscellanies, Some Documents*, Amsterdam, De Appel Foundation, 1996, pp. 131 et sqq.

103. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, Tome 1 Arts de faire*, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 1990, p.59.

104. *Idem*, p.60.

est héritière en ce sens des premières toiles abolitionnistes, telle *La Traite des Nègres*¹⁰⁵, diffusées en Europe dès avant 1800. Intégrer des éléments de rappel historique au sein de l'intérieur n'est pas un fait inédit, et les batailles, innovations ou visites de chefs d'état ont souvent fait partie des sujets de prédilection, pourtant, c'est le fait que l'artiste se saisisse elle-même de la réalisation du motif afin de l'apposer de façon autoritaire au sein d'un environnement confiné qui est radical. L'expérience du lieu en est transformée et la pression induite par la présence de ces murs est paradoxalement très forte, alors que le motif est plutôt plaisant à l'œil dans un premier temps. C'est en cela alors que l'on peut caractériser les espaces tendus de la *Commemorative Toile* d'espaces panoptiques, espaces de pouvoir qui permettent à l'artiste d'affirmer la circonscription d'un lieu propre.

Si dans l'intérieur, les domestiques semblent *faire les utilités* alors que les maîtresses de maison *font leurs madames j'ordonne*, la réalité est plus nuancée et le pouvoir des secondes est souvent illusoire tant elles sont elles aussi soumises aux règles des « prisons dorées¹⁰⁶ » qu'elles habitent. Les rapports de pouvoir inhérent à l'intérieur au XIX^e siècle ont généralement pour cause principale une relation viciée au travail, que ce soit par l'exploitation du travail et du corps de l'autre contre une contrepartie dérisoire, ou par l'exploitation non rétribuée du travail de l'épouse au titre d'un « devoir¹⁰⁷ » matrimonial et d'un rôle naturel qui lui serait dévolu. La détermination d'une *chambre à soi*, d'un espace propre, hors du contrôle incessant d'un tiers est une des conditions d'occupation véritablement sereine de l'intérieur domestique pour les femmes. Par conséquent, il est justifié de penser la réforme de la maison et la séparation de la réalisation des tâches domestiques de l'intérieur, comme peut le faire Charlotte Perkins Gilman dès la fin du XIX^e siècle. Pourtant, cette envie n'est pas exempte d'angélisme et Perkins Gilman omet de penser les conditions effectives de réalisation de ces tâches domestiques une fois les femmes bourgeoises débarrassées de l'exécution de celles-ci en leurs demeures. Le temps pour soi gagné offre la perspective conjointe d'un lieu à soi, et l'avènement réel d'une possibilité de travail intellectuel, mais cette équation ne s'applique en réalité qu'à

105. *La Traite des nègres. Toile de propagande « négrophile » imprimée en Grande Bretagne, d'après des peintures de Georges Morland*, présentée par Henri René D'Allemagne, planche 49 dans son recueil *Quatre-vingt toiles imprimées et indiennes de traite*, Gründ, 1948. Ces scènes sont reprises dans l'ensemble de quatre gravures de 1795 : *Le Mythe du Bon Noir* de Nicolas Colibert d'après Amédée Freret, Musée d'Aquitaine.

106. Philippe Bonin, « Les relations domestiques », Philippe Bonin, Martyne Perrot, Martin de la Soudière, *L'Ostal en Margeride*, Paris, CNRS, 1983, p. 207 : « Il semblerait donc qu'en ces régions où les femmes sont demeurées au travail comme sous l'ancien régime, soient en passe aujourd'hui de faire l'économie de cette prison dorée que le XIX^e siècle avait imposée aux bourgeoises citadines. ».

107. La narratrice du *Papier peint jaune* éprouve une immense culpabilité à l'idée de « ne pouvoir accomplir d'aucune manière [s]on devoir. » Charlotte Perkins Gilman, *Le Papier peint jaune op.cit.* p.

celles qui ont les moyens de faire externaliser le travail domestique, même au sein d'une utopie architecturale telle que la romancière la présente dans sa nouvelle *Herland*, 1915. La solution qu'elle propose en revanche au sein de *Benigna Machiavelli*, 1914 roman inspiré lointainement de ses jeunes années, semble réunir les bénéfices de la vie domestique et d'un travail stimulant. Tenir une pension à domicile, être entourée de gens divers, ne pas s'enfermer dans une vie domestique étriquée, voilà selon la narratrice ce qui est véritablement bénéfique aux individus, même ceux considérés comme ayant une constitution faible comme la mère de la narratrice. En guise d'épilogue, Benigna, partie vivre "en ville" afin d'expérimenter toutes sortes de professions les plus diverses, dresse le portrait d'une Mère transfigurée par les responsabilités :

"Accueillir des pensionnaires convenait encore mieux à Mère que je ne l'avais espéré. Elle aimait cela, et cela lui donnait de la force. Je n'y avais jamais pensé, j'avais tellement l'habitude de voir Mère découragée et tyrannisée. En fait, ce n'était pas tant Père qui opprimait Mère que sa propre notion du devoir; Elle pensait qu'elle devait se soumettre, obéir et tout le reste. Elle était prisonnière de ses idées. Et puis il y avait l'habitude. Être constamment rudoyé et méprisé, ne jamais avoir l'occasion de faire quoi que ce soit de valable, ça scie les nerfs – vous arrivez à penser que vous ne valez rien. Tout avait changé. Mère avait l'espace pour développer ses capacités : ça lui donnait de la force¹⁰⁸."

Elle condense en une réflexion simple les principes déterminants de l'émancipation féminine et développe son argumentaire jusqu'à décrire comment cette activité est, qui plus est, lucrative. Les *Demoiselles de petite fortune* de la pension dépeinte par Lucy McKenzie semblent tirer un égal bénéfice de ce type d'organisation et l'on devient que le travail pour soi est la condition *sine qua non* pour parvenir à faire de l'intérieur domestique un lieu à soi.

108. Charlotte Perkins Gilman, *Benigna Macchiavelli*, [1915, trad. Pascale Voilley], Paris, Viviane Hamy, 2000 pp.180-181.

Dandy et représentant

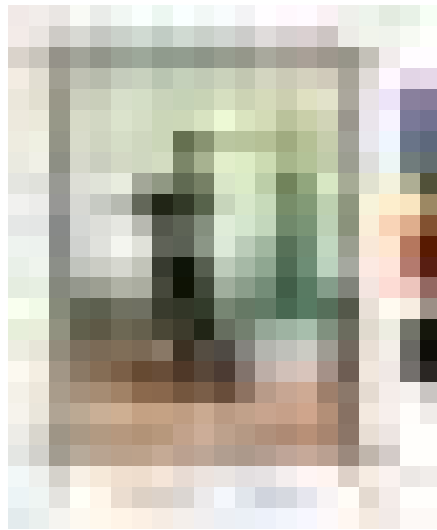


fig.1



fig.2

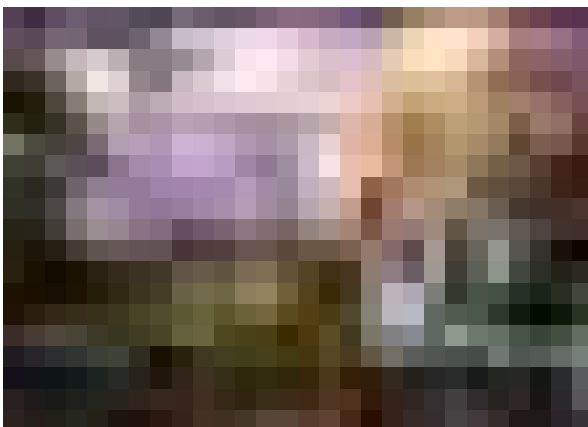


fig.3



fig.4



fig.5

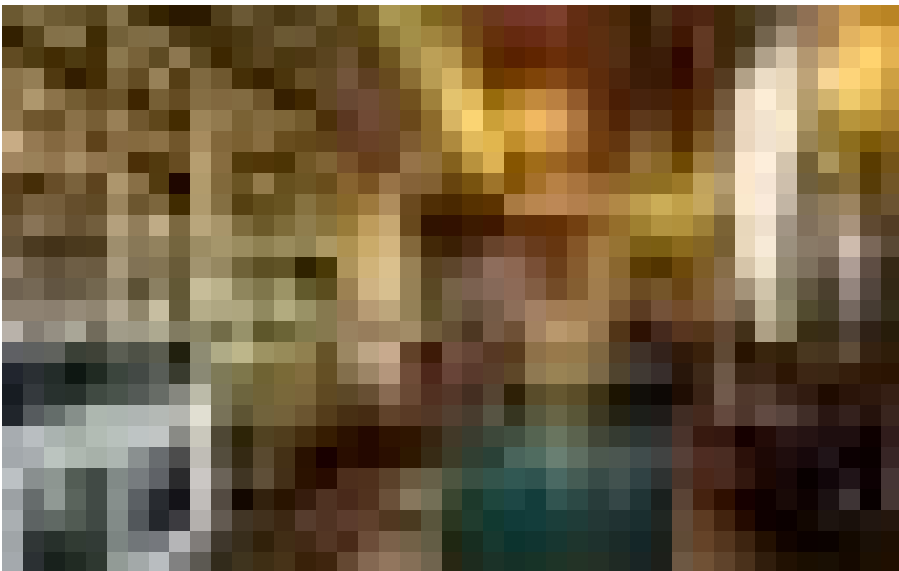


fig.6



fig.7

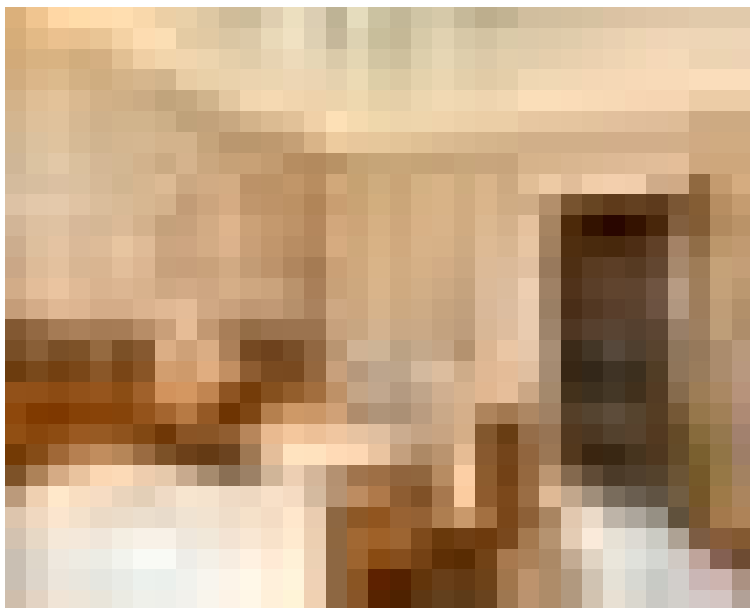


fig.8

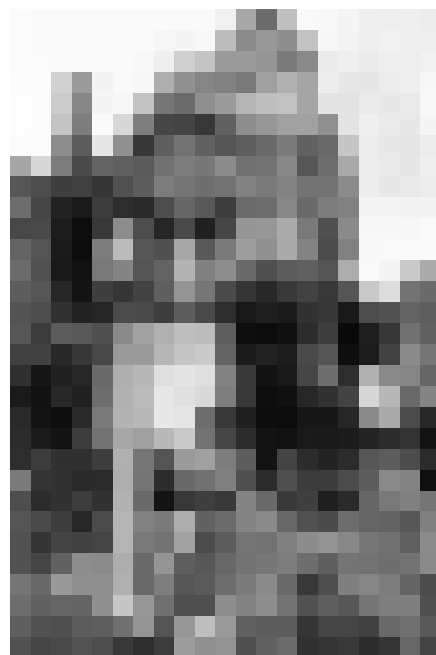


fig.10

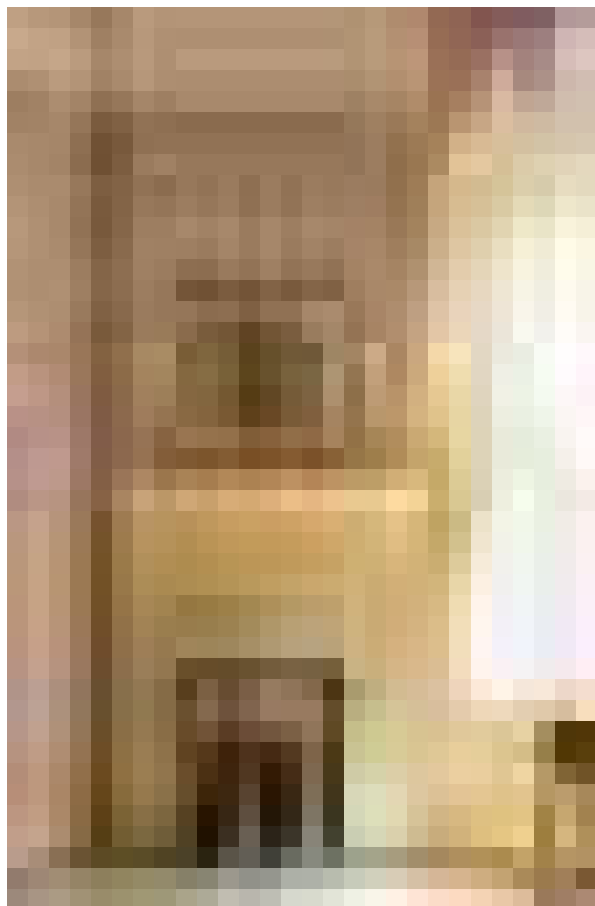


fig.9



fig.11

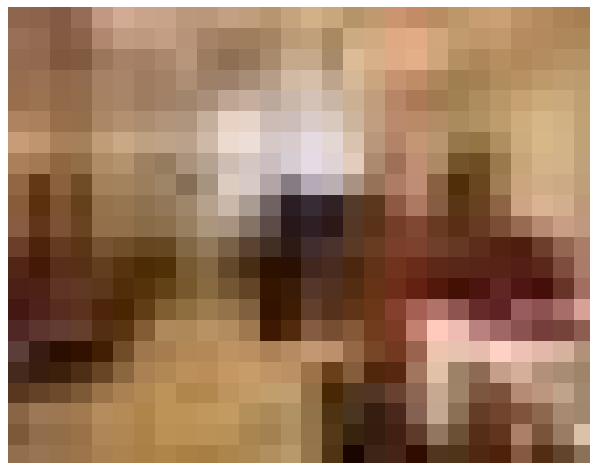


fig.12

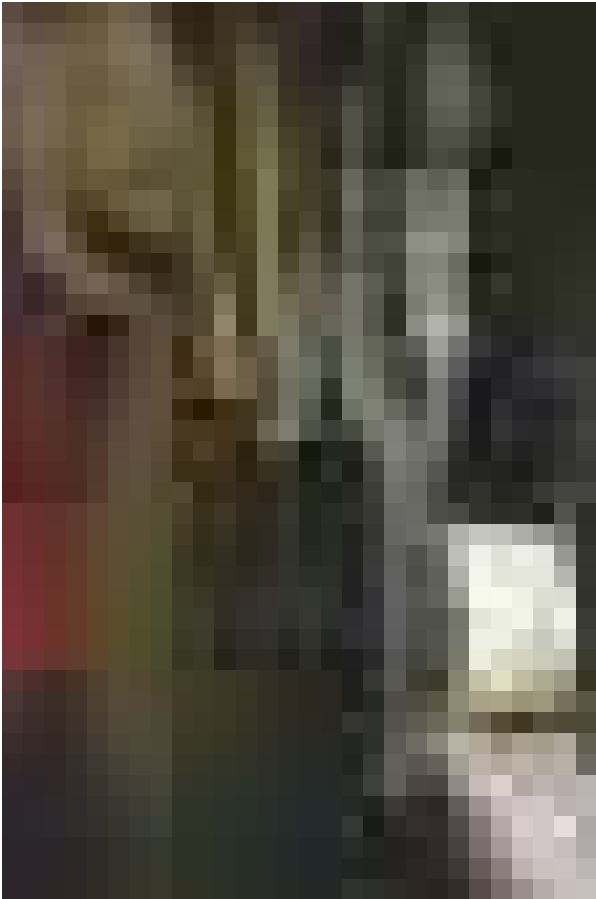


fig.13



fig.14



fig.15

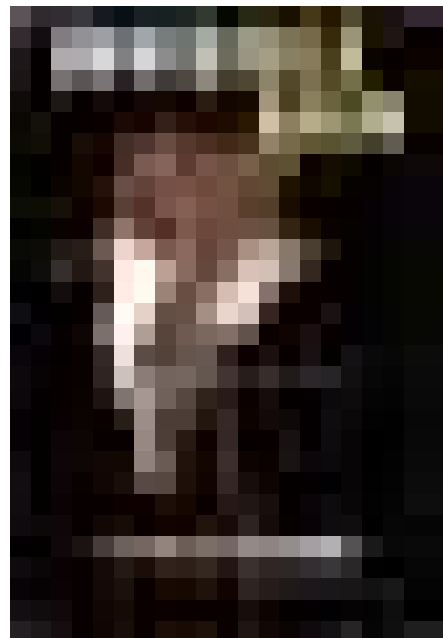


fig.16

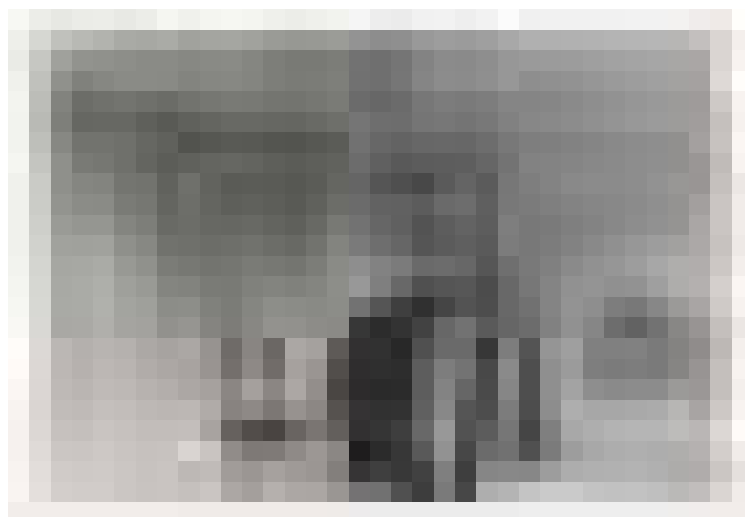


fig.17



fig.18

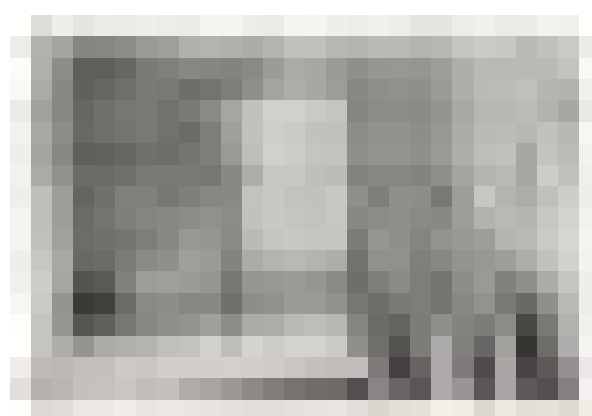


fig.19



fig.20



fig.21

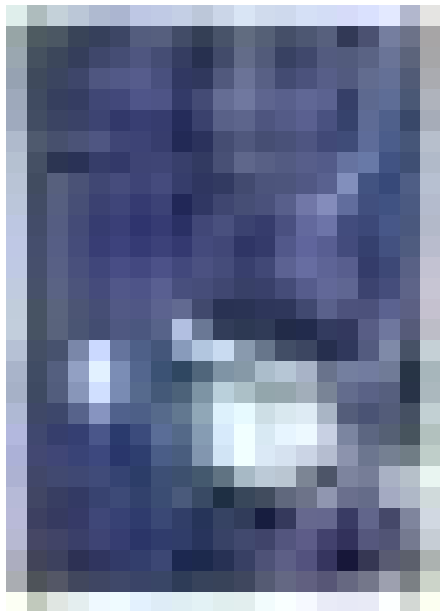


fig.22



fig.23



fig.24

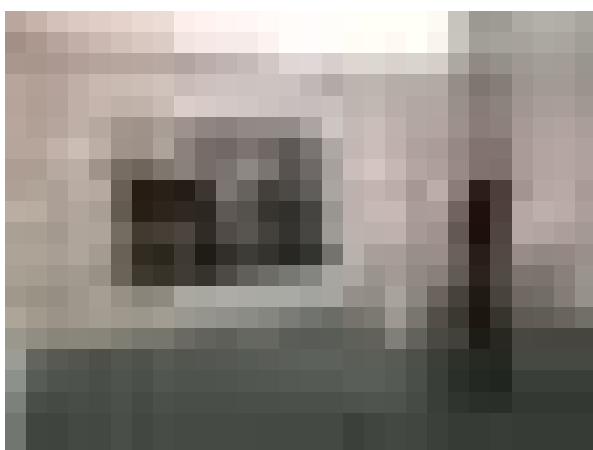


fig.25



fig.26



fig.27



fig.28



fig.29



fig.30

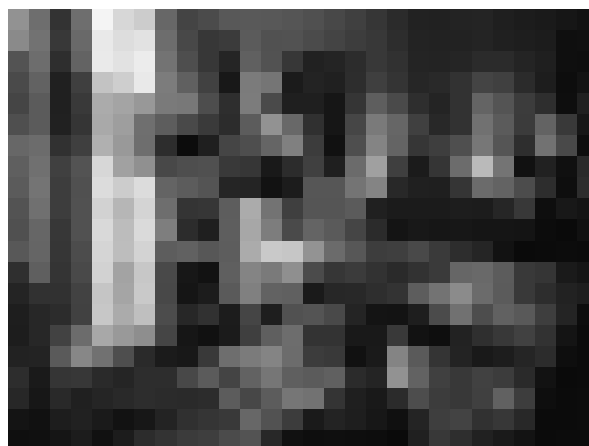


fig.31



fig.32



fig.33



fig.34

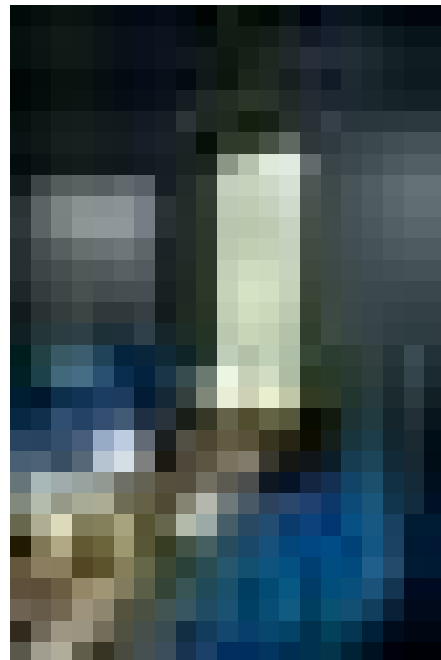


fig.35



fig.36

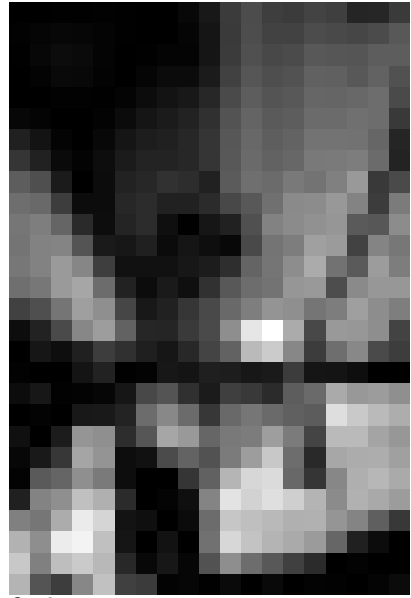


fig.37

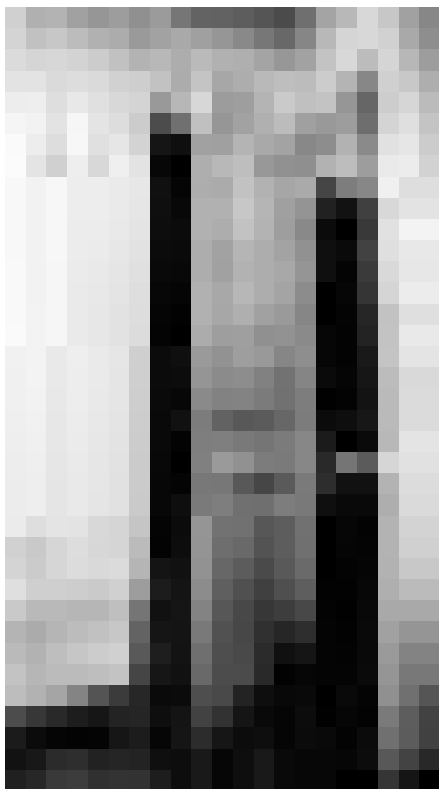


fig.38



fig.39



fig.40



fig.41

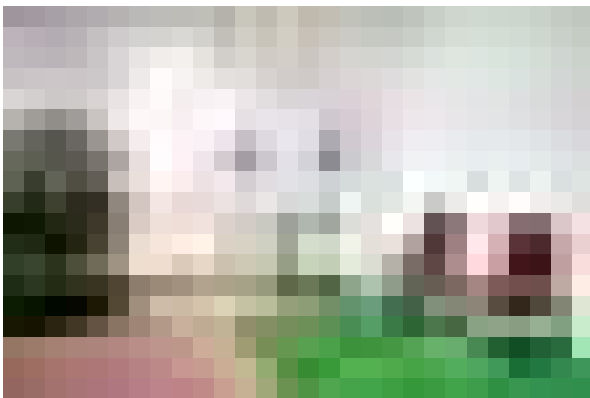


fig.42



fig.43

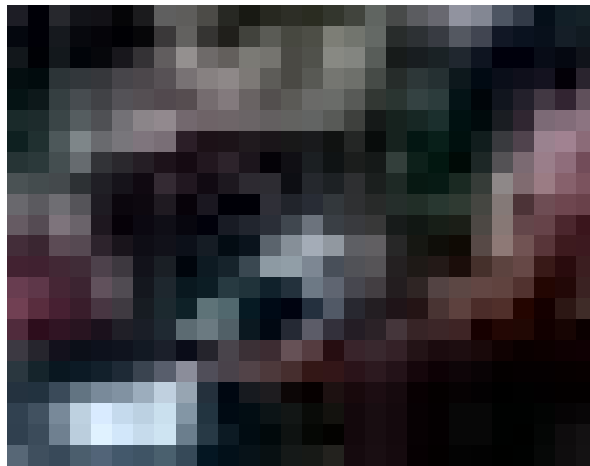


fig.44

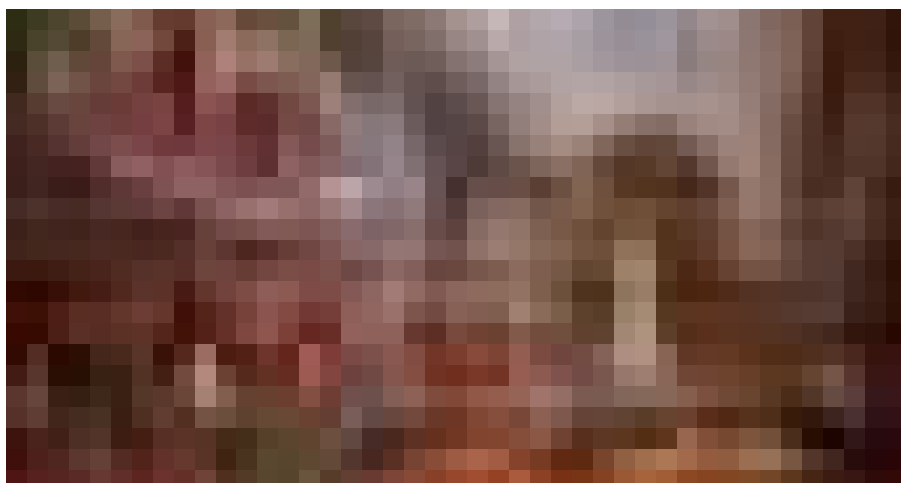


fig.45

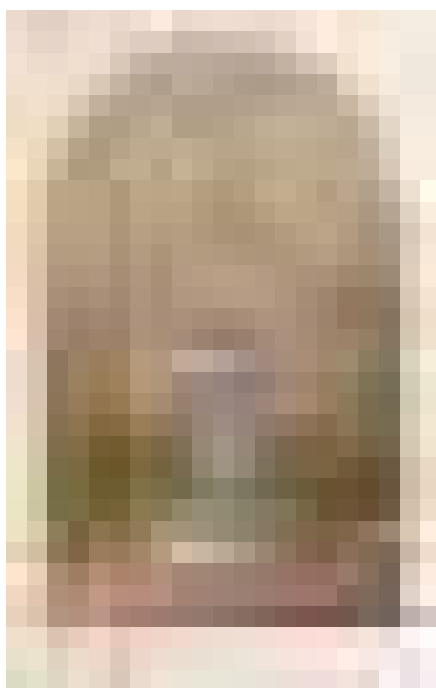


fig.46



fig.47



fig.48



fig.49

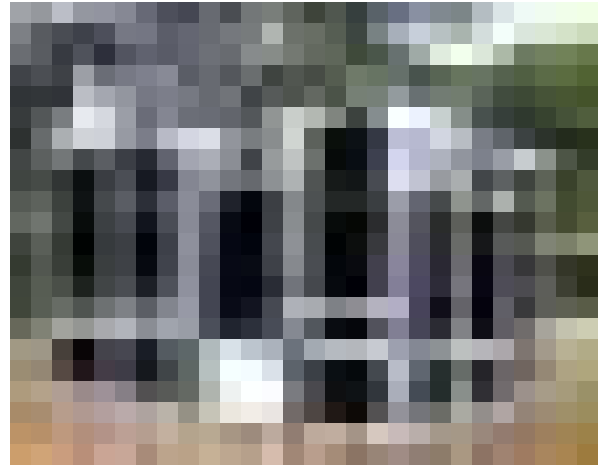


fig.50

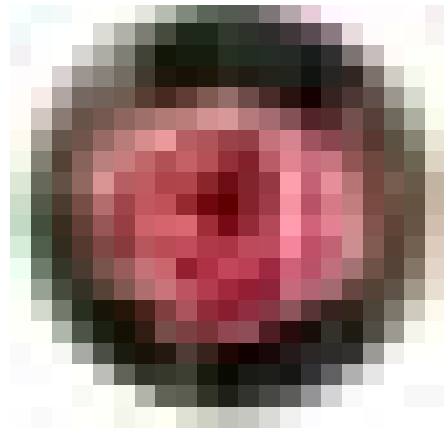


fig.51

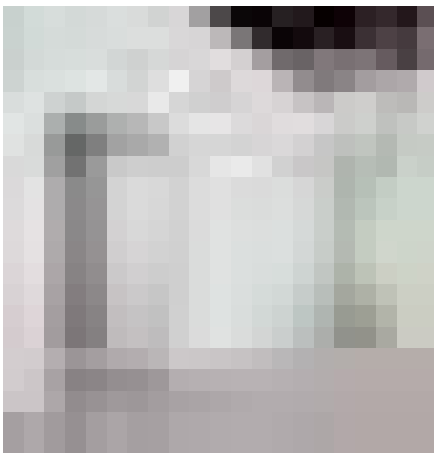


fig.52

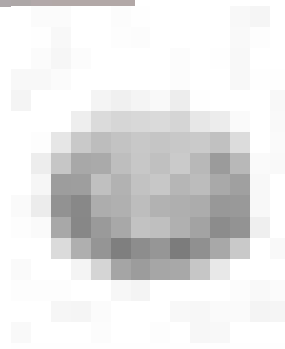


fig.53



fig.54

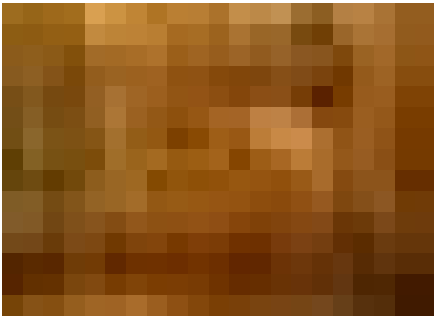


fig.55

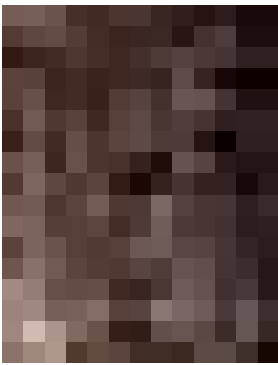


fig.56



fig.57

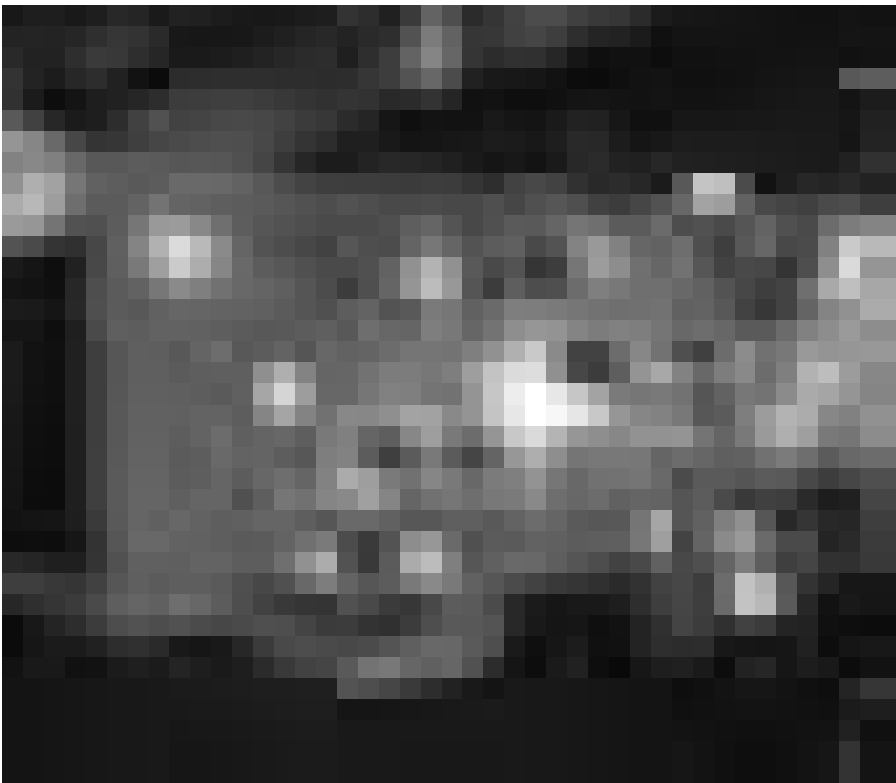


fig.58

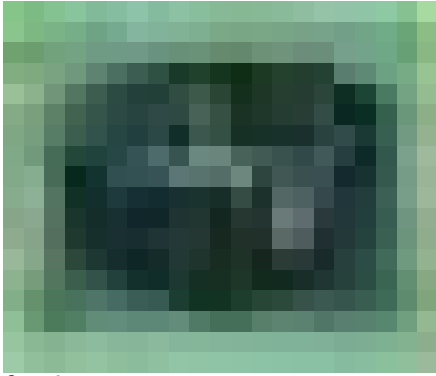


fig.59



fig.60



fig.61

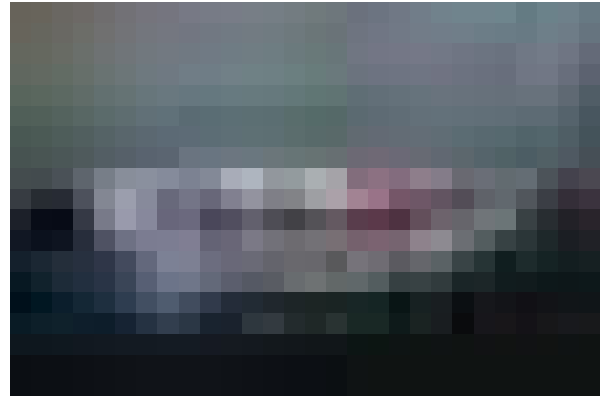


fig.62



fig.63

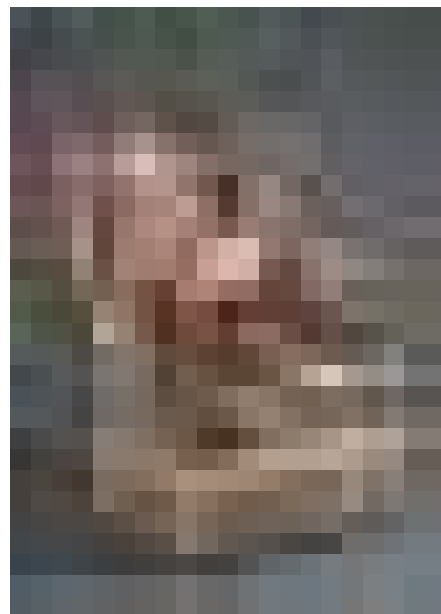


fig.64



fig.65



fig.66

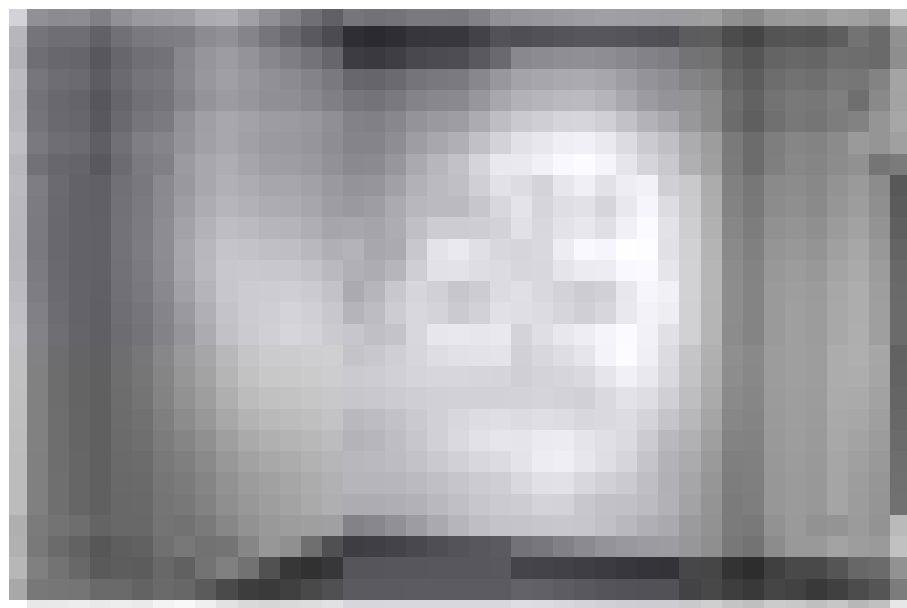


fig.67



fig.68

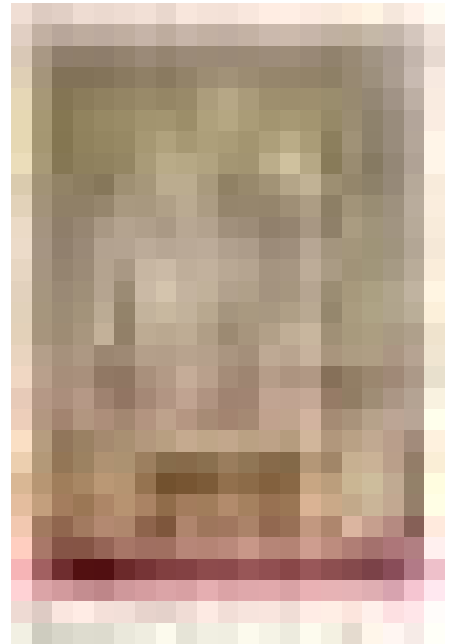


fig.69



fig.70



fig.71

1. Alfred Concanen, *Quite too utterly utter*, livret de chanson, lithographie, Londres, Victoria & Albert Museum, 1881
2. Rainforest Café, Enseigne principale, Downtown Disney, Orlando, Floride, États-Unis
3. Rainforest Café, Downtown Disney, Orlando, Floride, États-Unis, projet de restructuration, mars 2012
4. Rainforest Café, aquarium au sein de la boutique restaurant, Downtown Disney, Orlando, Floride, États-Unis
5. Mario Praz avec Margaret d'Angleterre, Rome, Palazzo Primoli, maison de Mario Praz, 10 juin 1973
6. Grande Galerie, Rome, Palazzo Primoli, maison de Mario Praz
7. E.H. Montagny, *Intérieur du Palais-Royal de Naples sous Murat*, aquarelle, 1811, coll. Mario Praz
8. Chambre à coucher, Haas-Lillienthal House, 2007 Pacific Street, Philadelphie, 1993
9. Cheminée de la chambre à coucher, Haas-Lillienthal House, 2007 Pacific Street, Philadelphie, 1993
10. Fred Wilson posant devant la Haas-Lillienthal House, 2007 Pacific Street, Philadelphie, 1993
11. Fred Wilson, *An Invisible Life A View Into the World of a 120 Year Old Man*, (Chambre, détail) Haas-Lillienthal House, 1993
12. Fred Wilson, *An Invisible Life A View Into the World of a 120 Year Old Man*, (Chambre) Haas-Lillienthal House, 1993
13. Fred Wilson, *An Invisible Life A View Into the World of a 120 Year Old Man*, (chambre, détail) Haas-Lillienthal House, 1993
14. Fred Wilson, *An Invisible Life A View Into the World of a 120 Year Old Man*, (chambre, détail) Haas-Lillienthal House, 1993
15. Fred Wilson, *An Invisible Life A View Into the World of a 120 Year Old Man*, (salon, rez-de-chaussée) Haas-Lillienthal House, 1993
16. Ralph Edison, *Invisible man*, couverture de l'édition originale, 1952
17. Chambre à coucher d'*Approach Road*, reproduite dans *Dream*, An Anecdote, Londres, Nigel Greenwood Inc Books, 1977.
18. Salon d'*Approach Road*, reproduite dans *Dream*, An Anecdote, Londres, Nigel Greenwood Inc Books, 1977
19. Chambre à coucher d'*Approach Road*, reproduite dans *Dream*, An Anecdote, Londres, Nigel Greenwood Inc Books, 1977
20. Cuisine d'*Approach Road*, reproduite dans *Dream*, An Anecdote, Londres, Nigel Greenwood Inc Books, 1977
21. Marc-Camille Chamowicz dans son intérieur à *Approach Road*, Londres, 1975
22. Les mains de Robert de Montesquiou, 1885
23. Marc-Camille Chaimowicz, *Man looking out of Window*, (for SM)
24. Richard Hamilton, *Lobby*, huile sur toile, 1985-1987
25. Richard Hamilton, *Lobby*, huile sur toile, installation 1988
26. Guillaume Bijl, Hotel reception 1991_eindhoven
27. Laurie Simmons, *Staircase*, 1976
28. Richard Hamilton, *Interior II*, Impression et huile sur toile, 121,9 x 162,6 cm, Londres, Tate, 1964
29. Richard Hamilton, *Treatment Room*, Four Rooms Manchester, Art Council of Great Britain, 1984
30. Richard Hamilton, *Motel I*, pointe sèche et aquarelle sur papier, 27,5 x 34,8 mm, Londres, Tate, 1979
31. Douglas Sirk, *Shockproof*, 1948
32. Marc-Camille Chaimowicz, *Four Rooms*, 1984, Manchester, Art Council of Great Britain
33. Marc-Camille Chaimowicz, *Four Rooms*, 1984, Manchester, Art Council of Great Britain
34. Anthony Caro, *The Child's Tower Room*, *Four Rooms*, Manchester, Art Council of Great Britain
35. Howard Hodgkin, *Four Rooms*, 1984, Manchester, Art Council of Great Britain
36. Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors*, bois, linoléum, 106.7 x 110.2 x 28.9 cm, New York, MOMA, 1972-73
37. Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors Threshold* (Boston Post Road, Bronx), Photographie de Sheldan C. Collins, 1973
38. Marcel Duchamp, *Porte : 11, rue Larrey*, 1927
39. Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors Threshold*, 2 photographies noir et blanc, 35,6 x 50,8 mm, 1972
40. Marcel Broodthaers, *Décor : A Conquest, Décor*, 1975
41. Marcel Broodthaers, *Décor : A Conquest, Décor, XIXth century*, 1975
42. Marcel Broodthaers, *Décor : A Conquest, Décor, XIXth*

century, 1975

43. Marcel Broodthaers, *Décor : A Conquest, Décor, XXth century*, 1975

44. Photogramme du film de Lee H. Katzin, *Heaven with a gun*, 1969

45. Joseph Nash et Haghe Roberts, Illustration du transept intérieur du Crystal Palace frontispice de Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851, 1854

46. The Crystal fountain F & C Osler of London and Birmingham, lithographie, planche 23, M. Digby Wyatt, *The industrial arts of the nineteenth century*

47. Heywood, Higginbottom & Smith, *Perspective Representation of the Crystal Palace and Serpentine*, papier peint, 99 cm x 53.6 cm, 1853-1855, Londres, Victoria and Albert Museum

48. Barovier & Toso, Fontaine centrale, Infomart, Dallas, 1985

49. F & C Osler of London and Birmingham, *Crystal Table*, Cristal taillé, Miroir, 1880-1890

50. Pascal Convert, *Appartement de l'artiste*, marmorite noire (6mm), bois peint, 3,5m 4,5m 5,5m. Vue de l'installation à la Villa Médicis, 1990

51. Ralph Barber Crimp Rose Paperweight, verre soufflé, 1905-1912

52. Pascal Convert, *Carreaux et Vitrification*, Installation à la Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux, 1989

53. Pascal Convert, *Empreinte*, Rose, Villa Belle-Rose, cristal massif, 8 x 70 x 70 cm, 1990, FRAC Bretagne

54. F & C Osler of London and Birmingham, dessin pour la *Crystal Throne Chair*, 1880-1890

55. Grands magasins Dufayel 26, rue Clignacourt Dufayel

56. Château de Rosenborg, le cabinet des verres, 1714

57. Guillaume Bijl, *Lustrerie Media*, 1984, Bâle, Foire d'Art Contemporain

58. Guillaume Bijl, *Lustrerie Media*, 1984, Bâle, Foire d'Art Contemporain

59. Max Ernst, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel*, 1930

60. Pierre Ardouvin, *Les Quatre saisons*, plateau tournant, canapés, guirlandes de fanions multicolores, musique «Les quatre saisons» de Vivaldi, 235 x 386 cm, 2010

61. Campagne publicitaire IKEA, métro parisien, du 10 au 24 mars 2010

62. Pierre Ardouvin, *La Roue de la fortune*, plateau tournant, tissus, fauteuils de jardin, système sonore, Diamètre 5,50m, 2013

63. Antonin Friebel le vieux, projet pour la décoration des murs intérieurs, gouache sur papier, 26x18cm, Musée des Arts décoratifs de Prague, 1837-1839

64. Fauteuil, bois, tissu, passementerie, 93 x 73 x 68 cm, vers 1875, Montréal, McCord Museum

65. Campagne de publicité pour la marque de tapis Karastan, 1990

66. François-Louis Dejuinne, *La Chambre de madame Récamier à l'Abbaye-aux-bois*, 1826, Paris, Musée du Louvre

67. Haim Steinbach, *Put your Récamier on a pedestal*, peinture murale, dimensions variables, 1990

68. Arthur-Henry Roberts, *Cabinet de Monsieur Sauvageot*, huile sur toile, 48 x 59 cm, 1856, Paris, Musée du Louvre

69. Jackson & Graham of London, *Buffet sculpté en chêne*, lithographie, planche 143, M. Digby Wyatt *The industrial arts of the nineteenth century*

70. Fernand Lochard, *Maison d'Edmond de Goncourt à Auteuil*, 23, 5 x 29 cm, photographie sur papier albuminé 1883

71. Guillaume Bijl, *Mirrors*, 2002, FIAC

La mise en scène de soi par son lieu de vie fait partie des conventions en usage au XIX^e siècle. Il serait aisé d'y trouver l'origine de la propension de certains artistes à faire de leurs lieux de vie une création artistique. La filiation entre les intérieurs des artistes au XIX^e et ceux des artistes contemporains est pourtant distendue¹ et les corrélations sont à chercher du côté des intérieurs établis par les dandys esthètes plus que par les artistes habitués à recevoir dans leurs studios. Dans le premier cas, ces intérieurs sont agencés en vue de créer à tout instant une expérience spécifique, qu'elle soit esthétique, sensorielle ou intellectuelle. Dans le cas des ateliers d'artistes du XIX^e siècle, leur aménagement est fonction des codes établis corrélatifs à une image archétypale que *les maîtres* sont censés renvoyer d'eux-mêmes et, plus largement, de leur profession. La mise en place d'un décor en vue d'une représentation sociale et les mécanismes de décision à l'œuvre sont de fait bien plus proches de ceux de la bourgeoisie. Cet aspect redondant explique l'absence de l'artiste comme *personæ* notable, alors même qu'il figure au sein de la plupart des ouvrages se proposant d'étudier les murs du XIX^e siècle. À l'inverse, les mécanismes décelables chez les dandys, comme la création d'un environnement en vue de faire émerger des expériences répétées, intenses et multiples, le trouble mis en œuvre quant aux notions de seuil et de limite et enfin, le renversement du commun, sont des dispositifs inédits, que l'on retrouve sur le terrain de stratégies commerciales plus que sociales. En cela, ces principes peuvent être appliqués sans véritables nuances aux activités du représentant (entendu au sens de chargé d'affaires). Cette *personæ* inattendue s'immisce pourtant de façon subreptice dans tous les aspects de la vie domestique au XIX^e siècle et son influence se prolonge également au sein des œuvres contemporaines, comme celles aussi éloignées de Pierre Ardouin ou Fred Wilson. Partant, le marketing expérientiel satisfait le désir de réenchantement du quotidien ; l'hôtel offre une solution idoine quant à l'hésitation entre espace public et espace domestique ; et la production de biens manufacturés qualifiables de kitsch établit un rapport spéculaire avec le renversement du commun. L'influence de ces deux *personæ*, le dandy et le représentant, est croisée et le regard porté sur ces figures est

1. Voir par exemple Philippe Hamon, *La Fabrique de l'image*, *op.cit.* pp. 119-147, et l'article de Georgina Downey, «Maisons d'artistes: sympathetic frame and wandering aesthetic», (conférence, Queensland University of Technology, Brisbane, février 2010), en ligne, consulté le 18/08/2014 <http://idea-edu.com/wp-content/uploads/2013/01/2010-Symposium-Papers-Interior-Spaces-in-Other-Places.pdf>, Bertrand Bourgeois, *Poétique De La Maison-Musée (1847-1898), Du réalisme balzacien à l'oeuvre d'art «décadente»*, Paris, L'Harmattan, 2009 et Manuel Charpy, *Le Théâtre des objets*, *op. cit.* Et en particulier le chapitre 10, Les artistes, nouvelles figures du goût ou l'originalité partagée, pp.1085 et sqq.

souvent mêlé au sein des œuvres tant l'*entertainment* est, depuis la seconde moitié du xx^e siècle, le pourvoyeur principal d'expériences à la fois normalisées et audacieuses.

Ces deux figures s'assemblent autour de la notion centrale d'audace, et, contrairement aux agissements du bourgeois qui étaient généralement dictés par la démesure de l'*hybris*, ceux du dandy et du représentant émergent du fait que ceux-ci soient des *oseurs*. L'un et l'autre, dans leur témérité, évitent le dépassement inconsidéré et se préservent du ridicule qui touchait parfois le bourgeois dans sa volonté d'élévation sociale. L'esthétique de la juste mesure caractérise le dandy mais s'applique également au représentant, qui, s'il veut pouvoir faire commerce, doit, malgré tout, intégrer le consensus comme élément central de son attitude. L'un et l'autre se doivent de respecter les convenances puisque «tout Dandy est un oseur, mais un oseur qui a du tact, qui s'arrête à temps et qui trouve entre l'originalité et l'excentricité le fameux point d'intersection de Pascal².» Ce point d'intersection souligne de quelle façon la maîtrise passe par une mise en scène de ce qui peut être perçu comme l'excès à l'état pur, alors qu'il s'agit d'une volonté réglée et enclose d'impressionner³. L'esprit d'entreprise préside à ces agissements qui nécessitent calcul et détermination et le processus menant à la monstration est souvent long. Du représentant, le dandy bénéficie, par contact, de la propension à acquérir un panel illimité de biens destinés à agrémenter son quotidien et s'extraire de la trivialité. Pour Des Esseintes, le personnage principal du roman de Jorys Karl Huysmans *À Rebours*, le monde n'existe que comme la source des acquisitions qu'il peut y faire et des intenses expériences qu'il peut y mettre en place. Du dandy, le représentant observe la capacité à inventer et communiquer un environnement totalisant en perpétuelle évolution, proche d'une auto-promotion⁴. Le discours de soi y est élevé en art et le représentant applique les préceptes proposés par le dandy non pour marquer son infatuation, mais dans le but de rendre présent à la vue et à l'esprit les qualités des biens de consommation qu'il propose.

Pourtant, il est complexe de caractériser l'espace au sein duquel évoluent l'une et l'autre *personæ* en tant qu'espace domestique tant la mise en scène et la création de ces environnement ont peu à voir avec le fait d'être un foyer. Parfois individuelle, plus souvent familiale ou clanique, l'identité sociale minimale qui caractérise le foyer n'est

2. Jules Barbey D'Aureville, *Du dandysme et de Georges Brummell, œuvres romanesques complètes*, Gallimard, Pléiade, 1964, t.II, p. 689.

3. À ce propos voir Françoise Coblence, « Le dandysme et la règle », Alain Montandon (ed.), *L'Honnête homme et le dandy*, Tubingen, GNV, 1993, pp. 169- 178, en particulier p. 169 et 171.

4. Voir Remy G Saisselin, « De L'Honnête homme au dandy - ou d'une esthétique de l'imitation à une esthétique de l'expression- », Alain Montandon (ed.), *L'Honnête homme et le dandy*, Tubingen, GNV, 1993, pp. 9-17, en particulier p.17, où l'auteur conclue son article par la formule suivante : «la carte de crédit remplace le goût et la réclame le dandy».

pas respectée dans l'un et l'autre cas. Il subsiste toutefois l'idée d'un intérieur à investir. Mais parce qu'il n'y a *a priori* pas de lien privilégié entre les personnes qui y cohabitent "on ne peut pas parler d'espace domestique pour un hôpital, une prison, un hôtel ou un internat"⁵. Pour ces mêmes raisons, les espaces aménagés par le dandy ou le représentant offrent *autre chose* qu'un intérieur domestique.

1. Erlebnis et autotopographie

Depuis la seconde moitié du ^{xx}e siècle, les biens de consommation se sont progressivement dématérialisés et prennent la forme de situations données et d'expériences spécifiques par-delà l'acquisition matérielle, et les processus de vente ne se limitent plus à attirer les consommateurs par des prix compétitifs⁶. Il s'agit de s'imprégner d'une situation, d'un environnement, d'une ambiance et développer une expérience corrélative plus que d'obtenir de simples produits ou services par exemple. En effet, « aujourd'hui, beaucoup de marketeurs stimulent les cinq sens, créent des univers qui sortent le consommateur de son quotidien, le font rêver avec des concepts de plus en plus sophistiqués où l'esthétique et l'ambiance sont omniprésentes⁷. » Ces mécanismes mis en place par le représentant contemporain forment le marketing expérientiel, tendance entrepreneuriale ayant émergé suite à l'essor de la société de service. Au sein de ces pratiques commerciales contemporaines les « industriels doivent *expérientialiser* leurs produits⁸ » s'ils veulent être à même de réenchanter le quotidien des consommateurs et leurs modes de consommation. Dès lors, certains espaces deviennent de véritables expériences en eux-même, tels les parcs d'attraction, les restaurants ou cafés à thèmes, ou certains centres commerciaux, l'exemple le plus

5. Jean-François Staszak. "L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur", *Annales de Géographie*. 2001, t. 110, n°620. pp. 339-363. p.346.

6. C'est là la remarque inaugurale du ouvrage de B. Joseph Pine II et James H. Gilmore, *The Experience Economy, Work is a Theater and Every Business is a Stage*, Boston, Harvard Business School Press, 1999.

7. Patrick Hetzel, *Planète Conso, Marketing Expérientiel et nouveaux univers de consommation*, Paris, Éditions d'Organisation, 2002, L'auteur va plus loin en affirmant qu'il s'agit de «stimuler les cinq sens tout en donnant du sens à la consommation». pp. 6 et 7.

8. B. Joseph Pine II et James H. Gilmore, *The Experience Economy, op.cit.* « manufacturers must *experientialize* their goods » p. 16.

marquant demeurant Las Vegas⁹. On parle alors couramment d'*environnement* plus que de boutique ou de lieu d'achat ou de consommation tant l'usager est accompagné sensoriellement dans la réalisation de cette expérience. Le représentant devient un metteur en scène d'expérience (*experience stager*¹⁰) s'attachant à convaincre le consommateur devenu acteur qu'il vit, de son fait, une expérience unique qui lui est propre de l'ordre du *retailtainment*¹¹. Le dandy peut également être considéré comme un metteur en scène d'expérience, à ceci près que l'effort qu'il consent à effectuer en ce sens lui est destiné à lui seul et ne rejoint pas les velléités commerciales de l'entrepreneur. Le cadre de ces expériences diffère en ce sens puisque le dandy cherche à les faire surgir par oisiveté, tandis que le consommateur s'y prête lors de ses temps de loisir¹². Cependant, le type d'expérience créé dans l'un et l'autre cas est identique puisque ni les unes ni les autres ne constituent ce que Benjamin considère comme une *Erhfarung*, à savoir une expérience dans sa plus vaste acception¹³. Au contraire, les expériences produites par le marketing expérientiel sont des *expériences vécues* ou *Erlebnis*.

L'*Erlebnis* caractérise l'événement de l'expérience vécue, correspondant à une unité minimale d'expérience, un choc répété à la portée minimale, qui fait que l'on s'évacue dans l'événement, une « succession rapide de constellations totalement indépendantes les unes des autres, qui font chacune appel à une réaction originale¹⁴. » Cette expérience vécue est recherchée par le flâneur du XIX^e siècle qui baguenaude à la recherche du fait divers autant que par le consommateur contemporain. De façon *a priori* paradoxale, c'est également l'*erlebnis* qui caractérise les expériences vécues de l'ordre du divertissement ou *entertainment*, centrales quant au marketing expérientiel.

9. B. Joseph Pine II et James H. Gilmore, *The Experience Economy, op.cit.* « Virtually everything about Vegas is a designed experience, from the slot machines to the gambling casinos that line the Strip ; from the themed hotels and restaurants to the singing, circus and magic shows : and from the Forum shops mall that recreates an ancient Rome to the amusement parks, thrill rides, video arcades, and carnival-style games that attract the twentysomethings and give older parents a reason to bring their kids in town. » p. xi Voir également "Las Vegas", le premier chapitre de l'ouvrage de Valérie Arrault, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010, pp. 43 et sqq, quant à la scission entre monde extérieur et espace construit voir en particulier pp.94-101 et Marc Berdet, *Fantasmagories du capital, L'invention de la ville-marchande*, Paris, La Découverte, Zone, 2013.

10. *Idem*, p. 12.

11. Mot-valise formé à partir de *retail* (commerce de détail) et *entertainment* (divertissement) qui est généralement traduit par le terme de « consommation spectacle ».

12. Voir Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages, op.cit.* « Loïsiveté cherche à éviter toute relation, quelle qu'elle soit, avec le travail ordinaire de celui qui est oisif, et finalement avec le procès de travail en général. Cela la distingue du loisir. » p. 800.

13. Quant à la distinction entre *Erfahrung* et *Erlebnis*, voir Walter Benjamin, Oisiveté, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages, op.cit.*, pp.787 et sqq. Et p. 799 « Ce qui distingue l'expérience de l'expérience vécue, c'est que la première ne peut être détachée de l'idée d'une continuité, d'une suite. L'accent qui tombe sur l'expérience vécue sera d'autant plus important que son substrat est indépendant du travail de celui qui la fait. ».

14. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages, op.cit.* p.530.

À l'inverse, l'*Erfahrung* est l'expérience dans sa plus vaste acception, elle est l'expérience au sens fort du terme, elle suscite le réveil d'une attitude trop attentive à l'instant, et permet, dans le même temps, une mémoire de l'histoire. La recherche sans cesse renouvelée de l'*erlebnis* dans son intensité occasionne la création de cadres propres à provoquer celles-ci. Intérieur de Des Esseintes, *Rainforest Cafe* ou expérimentation contemporaine tel l'*Approach Road* de Marc-Camille Chaimowicz, ces espaces constituent des environnements à divers titres¹⁵. Ils ne sont pourtant pas équivalents, mais ils participent tous trois d'une réflexion quant à un espace élargi de l'expérience ; dans le champ des arts plastiques, la prise en compte de l'expérience s'est faite de façon plus précoce et, dès 1958, Allan Kaprow apposait aux toiles de Jackson Pollock le terme d'environnement, influencé entre autres, par la lecture du pragmatisme de John Dewey et de son *Art comme expérience*¹⁶. L'environnement « reste dans la tradition du *gesamtkunstwerk* »¹⁷, et tout comme les productions du marketing expérientiel il n'est pas à l'abri de tendances démiurgiques.

Des Esseintes et la constitution de l'intérieur

Rien d'étonnant dès lors que l'évocation des pratiques de Des Esseintes, esthète maniaque, entre en résonance avec l'environnement et avec l'*erlebnis*. Toutes les descriptions minutieusement composées par Jorys Karl Huysmans pourraient constituer, chacune, un exemple probant de cette langueur constante, et de la recherche permanente de stimulations qui accablent de concert le narrateur. Le carrousel à liqueur destiné à créer une symphonie gustative, le chatolement des pierreries serties sur le dos d'une tortue, ornement de tapis, le travestissement du

15. Le *Rainforest Cafe* est un des premiers exemples de café à thème, évoquant un univers de jungle amazonienne au sein du *Mall of America*, le premier de cette franchise a ouvert en 1994. Philippe Vergne l'a choisi comme un des quatre lieux d'entretiens avec Olukemi Ilesanni autour de l'expositoin *Let's Entertain !* Philippe Vergne, entretien avec Olukemi Ilesanni, 30 avril 1999, Rainforest Café, Mall of America, Minneapolis. Les autres lieux choisis furent l'hotel Bellagio à Las Vegas, un club de strip-tease, et un *concept store* Apple. Le catalogue américain autour de cette exposition mêlait références artistiques et stratégies marketing, présentant les innovations des grands groupes commerciaux au même titre que les observations concernant les habitudes de consommation. *Let's Entertain : Life's Guilty Pleasures*, Catalogue d'exposition, Minneapolis, Walker Art Center, 2000 (cf. : *Au Delà du Spectacle*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2000), La réception française de cette exposition fut très critique, principalement du fait de la périlleuse adaptation du concept d'*entertainment* à la société française par le truchement de celui de société spectaculaire marchande. <http://www.walkerart.org/archive/8/AE137D37A12D2AAC6165.htm>.

16. Voir Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, op.cit., en particulier l'article « L'Héritage de Jackson Pollock », pp. 32-39 et quant à l'environnement « Ensuite l'échelle. [...] capital pour notre discussion est le fait que ses peintures à l'échelle murale ont cessé d'être des peintures, mais sont devenues des environnements. » p. 36.

17. Thierry de Duve « Performance Ici et Maintenant : L'Art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre. », *Essais Datés*, op.cit., p. 181.

personnel de maison afin de susciter une apparition conventuelle¹⁸, tout est maîtrisé dans le but d'exciter les sens et l'imagination du dandy, si ce n'est l'ouïe, seul sens privé de stimulation au sein de l'intérieur maniaquement organisé de Des Esseintes¹⁹. La recherche de sensations s'accompagne d'un repli sur soi et d'une césure d'avec le monde environnant.

Le voyage même devient prétexte à susciter les réactions et est avant tout considéré comme pourvoyeur d'expérience. Il est une excursion et permet la sortie temporaire de l'état quotidien. La découverte circonstanciée d'une Angleterre rêvée par Des Esseintes se limite par exemple à la consommation de mets et boissons au sein d'une taverne *de style*, la « Bodega » environnement qui fait anglais par sa décoration, les fumets qui s'en échappent et les conversations alentours. Il « s'acagnard[e] dans ce Londres fictif, heureux d'être à l'abri » et s'en retourne à son domicile le soir même, renonçant à ses projets de voyages réels, ayant « éprouvé et vu ce [qu'il] voulai[t] éprouver et voir », « saturé de vie anglaise depuis son départ²⁰ ». L'ambiance sensorielle créé en plein Paris suffit à satisfaire son besoin d'excursion et l'audace dont il fait preuve lors de ce départ soudain qui laisse ses domestiques ébahis, à valeur égale, que le séjour se prolonge durant plusieurs mois ou qu'il soit contenu en une seule après-midi. Le protagoniste tend, dès son installation au sein de son logis de Fontenay, à créer des situations spécifiques propres à le stimuler de la sorte. Ainsi sa salle à manger travestie en cabine de navire permet au personnage principal « d'être dans l'entrepont d'un brick ».

« [Il] se procurait ainsi, en ne bougeant point, les *sensations rapides, presque instantanées*, d'un voyage au long cours, et ce plaisir du déplacement qui n'existe, en somme, que par le souvenir et presque jamais dans le présent, à la minute même où il s'effectue, il le humait pleinement, à l'aise, sans fatigue, sans tracas, dans cette cabine dont le désordre apprêté, dont la tenue transitoire et l'installation comme temporaire correspondait exactement avec le séjour passager qu'il y faisait, avec le temps limité de ses repas, et contrastait, d'une manière absolue avec son cabinet de travail [...]»²¹ ».

La volonté d'*erlebnis* préside à la mise en place de ce complexe système mécanique

18. Quant à l'orgue à bouche, voir pp. 137-140, quant à la tortue, voir pp.131-137, et enfin, quant au travestissement : « Néanmoins, comme la femme devait quelquefois longer la maison pour atteindre un hangar où était remisé le bois, il voulut que son ombre, lorsqu'elle traversait les carreaux de ses fenêtres, ne fût pas hostile, et il lui fit fabriquer un costume en faille flamande, avec bonnet blanc et large capuchon, baissé, noir, tel qu'en portent encore, à Gand, les femmes du béguinage. L'ombre de cette coiffe passant devant lui, dans le crépuscule, lui donnait la sensation d'un cloître, lui rappelait ces muets et dévots villages [...]» Jorys Karl Huysmans, *À Rebours*, Paris, Folio, Gallimard, 1977, p. 102.

19. D'une sensibilité extrême au bruit, Des Esseinte « obligea [le couple de domestiques] à porter d'épais chaussons de feutre, fit placer des tambours le long des portes bien huilées et matelasser leur plancher de manière à ne jamais entendre le bruit de leurs pas, au-dessus de sa tête.» *idem*, p. 101.

20. *Idem*, chapitre XI, p. 237 et sqq.

21. *Idem*, p. 105.

et en tant qu'accent ponctuel dans le quotidien du dandy, cette salle à manger à l'action éphémère n'est pas sans évoquer certaines attractions foraines ou aquariums mis en scène donnant les sensations du déplacement et du danger. Au sein de cet intérieur, la synesthésie est recherchée en toute chose et tout y est préparé au mieux en ce sens, objets, couleurs, lumière et organisation de l'espace. L'enjeu véritable est le contentement individuel et narcissique et la réussite ou l'échec de ces installations est mesurable à l'aune de l'intensité et de la fréquence potentielle des sensations produites. Le cadre général ainsi que la décoration intérieure sont au service de ces dispositifs compliqués, ils accompagnent, soutiennent et prennent le relais de ces derniers²². Les réflexions de Des Esseintes, stratégies génératrices d'expériences vécues, s'apparentent à l'audace des marketeurs metteurs -en-scène qui utilisent la théorie de la proxémie destinée à « stimuler les cinq sens tout en donnant du sens à la consommation²³. » En effet, « certains environnements modifiant le niveau de prix que le consommateur est prêt à payer pour un même produit, il est tout à fait légitime de s'intéresser à la relation consommateur / environnement de consommation²⁴. » Dès lors une échelle est établie afin de déterminer la corrélation entre distance physique et stimulation sensorielle, avec le but avoué d'offrir des stimulations idoines au consommateur pour qu'il participe à l'acte d'achat avec d'autant plus d'engagement matériel et personnel. L'évaluation et la perception de la teneur des sphères publiques, sociales, personnelles et intimes sont considérées comme étant en étroite relation avec les stimulations corrélatives de la vue, l'audition, l'olfaction, le toucher et le goût. Chez Des Esseintes, l'impression produite par la vue de sa domestique *flamande* appartient effectivement à la sphère publique, dont il cherche à se préserver au maximum, tandis que « l'orgue à bouche » ne pourrait être plus intime. Il faut pourtant veiller à différencier la production d'expérience et le marketing expérientiel, puisque de l'avis des marketeurs eux-même, ce dernier a donné à l'expérience «un sens beaucoup plus [...] simpliste (une offre programmée et mise sur le marché par l'entreprise)²⁵» que celui de l'expérience en elle-même. Cependant, ce qui différencie réellement l'efficience des environnements artificiels créé par le dandy, l'artiste ou le marketeur est leur potentialité à s'apparenter à l'hypotypose.

Tous trois sont à même d'offrir une situation à ce point vivante qu'elle en paraît véritable

22. Voir par exemple le boudoir tapissé de rouge vif accueillant les gravures de Van Luyken qui “ donnai[t] la chair de poule à Des Esseintes[que les gravures] retenaient suffoqué dans ce cabinet rouge” . *Idem* p.156.

23. Patrick Hetzel, *Planète Conso*, *op.cit.* p.95 et sqq. La théorie de la proxémie a été initialement développée par Edward Hall dans son ouvrage *The Hidden Dimension*, New York, Doubledays, 1966.

24. Patrick Hetzel, *Planète Conso, Marketing Expérientiel et nouveaux univers de consommation*, Paris, Éditions d'Organisation, 2002, p.94.

25. Antonella Carù et Bernard Cova, “Expériences de consommation et marketing expérientiel”, *Revue française de gestion*, 2006, n°162, pp. 99-113, p.106.

et authentique alors même qu'il ne s'agit que d'une proposition d'*erlebnis*. Lorsque la représentation y est « si frappante qu'on croit la vivre²⁶, les situations narratives et sensorielles créées sont si vives qu'elles offrent l'illusion de prendre part à une situation spécifique. L'hypotypose est *a priori* une figure oratoire mais elle s'applique avec bonheur à certains environnements tant ils sont créés en vue de provoquer ce choc du réel. La littérature du XIX^e siècle et certains procédés optiques, tels le panorama, relèvent tout particulièrement de cette mise en scène d'une maîtrise telle qu'elle parvient à faire illusion. Le récit que Mario Praz fait de la constitution de son intérieur au sein de la *Maison de la vie* est de cet ordre. Écrit peu de temps avant son décès, ce récit sous la forme d'une visite accompagnée de l'hôte est émaillé de références autobiographiques autant qu'historiques. L'intérieur de l'historien de l'art y est mis en abyme par la narration des impressions ressenties face à certaines représentations d'intérieurs tels ces deux « petits tableaux représentant les salles de la *Reggia* de Naples au temps de Murat²⁷ », qui sont les premières aquarelles acquises par Praz en 1947, achat primitif qui lancera une collection à l'importance déterminante. Il explique ainsi qu'« accrochées dans [s]a maison, [elles] semblent en prolonger magiquement l'extension, si bien que ces pièces miniatures dans lesquelles [il] ne pénètre qu'en imagination, finissent par être aussi réelles pour [lui] que de vraies pièces²⁸ ». L'accumulation de détails et de précisions quant aux éléments mobiliers et la narration d'anecdotes spécifiques quant à certains d'entre eux, comme ces tableaux de Montagny œuvrent à la façon d'arguments parachevant le portrait général dressé par l'historien de son intérieur. Ainsi de la réalisation de la broderie au point de croix qui orne le divan situé dans l'alcôve du cabinet, initiée par son épouse au son des « gouttes d'eau » de la fontaine adjacente « comme les grains ambrés des chapelets que les orientaux font passer et repasser entre leurs doigts pour abolir le temps » et achevée par lui-même ayant « redécouvert dans la broderie l'agréable délassément à l'activité intellectuelle qu'[il] trouvai[t], étant enfant, dans la peinture²⁹. » L'exposé de l'acquisition de chaque objet et des sensations qu'ils procurent à l'auteur - amusement, mélancolie, fierté ou incrédulité – participe de cette hypotypose et fait en sorte qu'il n'est point besoin de visiter la maison pour en saisir le raffinement et l'élégance. Soucieux à l'extrême de son intérieur en tant qu'environnement esthétique plus que comme lieu de représentation sociale, Mario Praz a constitué, années après années

26. Article Hypotypose, CNRTL, en ligne, <http://www.cnrtl.fr/definition/hypotypose>, voir également les propos de Philippe Hamon à propos des ateliers d'artistes, *Imageries, Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, Les Essais, p. 126.

27. Praz parle ici de l'œuvre de E.H. Montagny, *Intérieur du Palais-Royal de Naples sous Murat*, aquarelle, 1811.

28. Mario Praz, *La Maison de la vie*, *op.cit.*

29. Mario Praz, *La Maison de la vie*, *op.cit.* pp. 363-364.

l'intérieur propre à l'extraire du monde en suscitant chez lui des émotions esthétiques.

Baldwin Antinous Stein : montrer l'invisible

Ces mêmes motivations semblent avoir poussé Baldwin Antinous Stein à composer patiemment l'intérieur qui est le sien situé au numéro 2007 de Franklin Street à San Francisco. L'esthète y a organisé un ensemble de biens personnels, objets d'art et clichés photographiques, évoquant son goût pour les représentations masculines autant que les rencontres ayant émaillé sa longue vie – Stein est mort à cent vingt ans. Ami de Muybridge ou Atget, Stein avait également eu l'occasion de fréquenter Proust lors d'un séjour parisien, alors que son métier de portraitiste l'avait poussé à parcourir le monde. Comme il pouvait être d'usage au sein des intérieurs victoriens, le photographe, né en 1873, a disposé de nombreux portraits photographiques sur le dessus des cheminées ou des commodes de son intérieur, désireux de s'entourer d'un puissant environnement mémoriel. Le mobilier fin-de-siècle comme les effets personnels de Stein mettent en lumière le raffinement de l'homme dont la vie a été exhumée par l'artiste Fred Wilson lors de son exposition *An Invisible Life: A View Into the World of a 120 Year Old Man* en 1993.

En effet, tout dans l'intérieur et la vie de Stein est imaginé et mis en scène par l'artiste lui-même, du bouquet de bruyère posé sur la coiffeuse à la collection d'appareils photographiques à soufflets en passant par les volumes reliés, consciencieusement choisis³⁰. Ce voyageur aux vêtements élégants a rapporté de ses séjours les portraits des rencontres amicales et sentimentales qui l'ont touché et les objets qu'il a affectionné sont présentées par les guides patrimoniaux de la ville de San Francisco au même titre que l'organisation intérieure ou les détails architecturaux authentique de la maison Haas-Lilienthal. Seul vestige de l'ère victorienne dans la ville qui a subi un tremblement de terre en 1906, la demeure ancestrale a été choisie par Fred Wilson comme le cadre narratif et décoratif propre à donner vie au dense personnage qu'il a créé. Par cette œuvre, Wilson a imaginé la vie invisible d'un homme que l'on devine afro-caribéen, fils d'esclave affranchi né à Porto Rico en 1873 et que l'on suppose homosexuel. Cette figuration intrusive de la vie d'un centenaire cosmopolite trouve son origine dans le roman *Invisible Man* de Ralph Ellison, (*Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*), paru en 1952. L'œuvre initiatique narre le parcours d'un jeune africain-

30. L'intervention de Fred Wilson comprenait également la diffusion d'extraits sonores au rez-de-chaussée de la maison, voix formulant des propos tels que "I am really alone in here" et d'une vidéo représentant une paire d'yeux, tapie au fond du placard contenant les vêtements personnels de Baldwin Antinous Stein. Pour une présentation complète, voir Jennifer A. Gonzalez, *Subject to Display, Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge, Londres, MIT, 2008, pp. 101-105.

américain aux prises avec la société ségrégationniste de l'après-guerre, de ses talents d'orateurs à sa découverte d'un Harlem rude et sans nuances. Dégoutté du caractère irrémédiablement funeste de ses expériences, l'homme décide d'investir le sous-sol d'un immeuble victorien réservé aux blancs et de s'y constituer un abri au sein duquel il rédige ses mémoires à la lumière de quelques mille trois cent soixante-neuf ampoules électriques. Coupé du monde, il expose son irrémédiable invisibilité sociale aux yeux d'un monde où il ne peut pourtant avoir sa place. Déçu du parti communiste de l'immédiat après-guerre qui abandonne selon lui marxistes et africains-américains, Ralph Ellison rédige le roman d'un homme qui a pour désir profond d'être plus lumineux encore que Broadway et fait tout pour s'y employer. Le personnage anonyme d'Ellison partage avec Baldwin Antinous Stein l'infortune de n'avoir pas de visage et de mener la vie d'un homme condamné à créer lui-même les conditions d'une vie remarquable puisque celles-ci n'existent pas dans la société environnante qui leur est contemporaine. Les multiplications des stimulations sensorielles ont dans les deux cas valeur de présence matérielle et rendent compte d'une existence des personnages au sein de leurs intérieurs. Empêchés l'un et l'autre de vivre selon les normes sociales du monde auquel ils appartiennent – puisqu'ils y font figure de parias – ils trouvent l'un dans la musique, l'autre dans la lecture les stimulations nécessaires au développement de leurs capacités créatrices (l'écriture pour *l'Homme Invisible*, la photographie pour Stein), seules capables de les faire exister au monde. La recherche d'expériences vécues (*erlebnis*) est ici justifiée par le constat d'une expérience générale (*erfahrung*) décevante et indépassable. L'accumulation de photographies dans un cas et d'ampoules dans l'autre est la métaphore de la multitude et du chatoiement d'expériences vécues, et c'est précisément cette accumulation qui donne corps aux personnages au sein de l'environnement qu'ils se sont recréés. L'un et l'autre sont des *oseurs* puisqu'ils ont l'audace d'aller contre leur condition et d'affirmer leurs personnalités par la mise en scène d'un environnement qui leur est propre. Les guides ne révèlent la teneur fictionnelle de la vie de Baldwin Antinous Stein qu'à l'issue de la visite, même si de nombreux indices de la dimension allégorique de l'arrangement émaillent le parcours de visite. La représentation de Fred Wilson est une hypotypose dans le sens où elle fait surgir un personnage certes fictionnel, mais, plus encore, habituellement invisible. Le dispositif fonctionne d'autant mieux qu'il propose une expérience à la croisée des visites habituelles ; l'artiste aborde à la fois la visite d'un environnement artistique *in situ*, celle d'une demeure à la richesse patrimoniale historique, mais également la visite de la maison d'un artiste centenaire, au croisement du divertissement touristique, du voyeurisme et de l'expérience esthétique. Wilson va même au-delà en faussant la rhétorique habituelle de la représentation puisqu'il détourne un lieu historique avéré

dans le but d'y introduire une fiction du réel plus authentique encore, au point que le récit final de l'histoire de la famille Haas-Lilienthal puisse paraître décevante aux yeux des visiteurs.

La particularité inhérente à cet intérieur qui n'est pas *stricto sensu* domestique est précisément ce qui en fait l'intérêt. Intérieur d'artiste autant que d'esthète, il partage avec le logement de *Invisible Man* le fait de ne pouvoir s'en référer à aucune histoire familiale. L'intérieur peut de ce fait être désigné sous le vocable d'*autotopographie*, terme forgé par Jennifer A. Gonzalez dès le milieu des années quatre-vingt dix³¹. À l'origine le vocable s'appliquait aux autels domestiques constitués d'objets assemblés afin de former une image mémorielle, une représentation d'histoire. Par la suite, celle-ci définit l'autotopographie comme « une représentation de la mémoire et de l'identité [qui] prend place dans les lieux concrets de l'espace domestique et d'autres espaces privés où l'agglomérat d'objets manufacturés devient la reconstitution d'une histoire tant personnelle que sociale³². » En ce sens, tous les éléments énoncés permettent de saisir de quelle façon l'autotopographie caractérise de façon systématique la mise en scène affirmée d'une histoire personnelle et sociale fantasmée par le dandy. Au contraire de ce qui pouvait se jouer au sein de la société bourgeoise, cette mise en scène ne feint pas d'être inhérente au mode de vie, mais affirme au contraire son artificialité en tant que représentation scénarisée. L'autotopographie, plus qu'un lieu, est avant tout un assemblage de biens manufacturés (artefacts), une composition prismatique faite d'une multitude d'objets dont chacun porte un des éléments du discours. Agissant comme une hypotypie, l'autotopographie est à la fois génératrice et conservatrice d'*erlebnis*.

Approach Road et l'autotopographie

C'est également le cas de l'environnement que s'est aménagé Marc-Camille Chaimowicz alors fraîchement diplômé d'une école d'art. Après avoir fait l'expérience d'une vie en communauté, Chaimowicz rejoint en 1974 *Approach Road* et le deux-pièces destiné à lui servir d'atelier, fourni par la Acme Housing Association, une association gestionnaire de squats artistiques légaux. Loin alors d'être le coreligionnaire des artistes avec lesquels il occupe le bâtiment, il choisit d'investir l'espace qui lui est attribué en y inventant un lieu de séjour et de vie, pendant que les autres transforment

31. Jennifer A. Gonzalez a utilisé le terme pour la première fois au sein de l'article "Rhetoric of the object : Material Memory and the Artwork of Amalia Mesa-Bains", *Visual Anthropology Review* 9.1, 1993, pp. 82-91.

32. Jennifer A Gonzalez, « Autotopographies », *Prosthetic Territories: Politics and Hypertechnologies*, Gabriel Brahm Jr., Mark Driscoll (eds.), Boulder, Westview Press, 1995, pp.133-149 « A representation of memory and identity takes place in the physical sites of domestic and other private spaces where the gathering of artifacts becomes a reconstitution of personal and social history. » p.146.

l'espace en ateliers aux murs immaculés. Il y peint les murs avec des motifs répétés, y accroche des rideaux pour se protéger d'une lumière trop vive, et aménage un espace intérieur vibrant au sein duquel il restera jusqu'en 1979. Il ose aborder le décoratif et l'aménagement de son intérieur comme des sujets essentiels de sa pratique artistique et a l'audace supplémentaire de s'y trouver, la plupart du temps, en état contemplatif. *Approach Road*, est un lieu autant qu'une temporalité et symbolise avant tout une période de retraite du monde environnant afin de mieux se plonger dans un processus artistique sensible ; pareillement, c'est pour l'artiste une façon de revenir à un contrôle direct et total de son environnement, de « se mettre à l'abri du monde extérieur³³ ». La séparation semble nécessaire au jeune homme dès lors qu'il sent qu'il n'est en phase ni avec ses camarades ni avec les prescriptions d'un art qui ne lui ressemble en rien. Cette « maison avec laquelle flirter, [cet] endroit où l'on peut jouer à la domesticité³⁴ » devient l'espace idéal pour expérimenter de quelle façon il peut inventer sa propre façon d'habiter un lieu. Il en fait alors peu à peu « un semblant de maison³⁵ », un espace qui ne rejoint pas tout à fait la domesticité, prompt à accueillir ce qui le préoccupe alors au plus haut point : l'expérience. « Sa méthode de travail n'était pas focalisée sur un objet, ni même un processus de travail, mais elle était centrée sur l'expérience, et ladite expérience pouvait aussi bien être lire un livre, s'habiller face à un miroir, écrire une lettre ou regarder par la fenêtre³⁶. » Les actes que Chaimowicz considère comme le creuset de sa pratique artistique prennent corps au sein de l'environnement qu'il a spécifiquement créé pour les y faire naître et les accueillir, et les formes qui peuvent en émerger s'accordent avec cet ensemble et y prennent place naturellement, à l'exemple de l'Arche, forme récurrente imaginée dès les premières années de sa réflexion, lors de son séjour à *Approach Road*. Les divers éléments sont fondus les uns parmi les autres, à la façon d'un décor rêvé, prêt à accueillir le jeune homme lors de ses séjours londoniens, entrecoupés de voyages à travers l'Europe. Si l'impression générale à l'évocation de l'appartement reste flottante voire évanescence, la place de ce lieu au sein de la pratique de Chaimowicz est telle que les lieux nous ont donné à voir et à percevoir sous des formes multiples. Très tôt, l'artiste réfléchit à la façon

33. Marc-Camille Chaimowicz, *Dream, An Anecdote, Dreamt in the Winter and Remembered in the Spring of 1977*, Londres, Nigel Greenwood Inc Books, 1977, non paginé, reproduit dans *The World of Interiors, Marc-Camille Chaimowicz*, catalogue d'exposition, Zurich, Migros Museum, 2006, p. 68 Les citations extraites de ce livre seront repérées par la pagination du catalogue. «shelter from the external world ».

34. p.67 « A home to flirt with, a place to play at domesticity».

35. Marc-Camille Chaimowicz, «When In London...», *The World of Interiors, Marc-Camille Chaimowicz*, catalogue d'exposition, Zurich, Migros Museum, 2006, p. 178.

36. Kirsty Bell, *The Artist's House, From Workplace to Artwork*, Berlin , Sternberg Press, 2013, p. 186 «"His working method was not object or even process oriented, but rather centered on experience, where the experience in question could be reading a book, dressing in front of a mirror, writing a letter, or looking out of the window."»

la plus adéquate de rendre compte de la multitude d'expériences vécues en ce lieu. Celles-ci sont changeantes, riches et diverses, et l'on découvre peu à peu que les lieux au sein desquelles elles surviennent importent finalement peu. *Approach Road* est un référent symbolique et que ces expériences se jouent en son sein ou surgissent à son évocation, il faut surtout que l'artiste réussisse à composer cet ensemble de façon suffisamment précise et englobante pour qu'il nous semble que ses œuvres émergent toutes.

La destruction méthodique du lieu, narrée dans *Dream An Anecdote*³⁷, est également pour l'artiste l'occasion de présenter de façon précise les objets, meubles, aménagements et œuvres mis en place avec soin. La publication de *Dream An Anecdote*, 1977 prend la forme d'un texte où l'artiste raconte un rêve au sein duquel il assiste au saccage des lieux. Quelques photographies d'ensemble et de détail de l'environnement créent des respirations entre le style nerveux du récit. On y perçoit par l'ordre serein et la destruction minutieuse l'un et l'autre alternés la complexité de la construction de Chaimowicz, qui ne se réfère en rien aux codes alors considérés comme ceux appartenant à l'art contemporain. Il y narre la souillure des murs délicatement gris, l'ouverture impudique des rideaux verts pâles, et la mise à sac de la collection de disques, en prenant soin de choisir les mots au plus juste afin de transmettre la violence de l'intrusion. Chacune des conséquences des gestes des intrus y est narrée, chacun des éléments représentés sur les photographies y trouve un écho et la violation de son environnement personnel s'en trouve chargé d'une puissance détachée presque du lieu réel auquel se rapporte le récit, resté, lui, intact. L'action de ces inconnus « transforme cet espace privé en une coquille vide, en une véritable ruine³⁸ » suite à leur passage et l'on découvre que plus que le sac des objets et œuvres, c'est la pénétration non autorisée au sein de cet espace en l'absence du jeune homme qui est lourde de conséquences. Cet espace est un lieu clos sur lui-même – dont les rideaux sont fermés en toute occasion afin d'atténuer la trop vive lumière – et c'est en tant qu'espace métaphorique ou autotopographique qu'il possède une valeur réelle à l'esprit de Chaimowicz. Ce qui importe pour l'artiste, c'est le fait de savoir que cette construction est avant tout mentale et que cet espace, quitté en 1979 et reconstruit directement après au sein de son nouvel intérieur est dual, à la fois situé en Angleterre et partout ailleurs, contenu en *Approach Road* et dans un espace rêvé³⁹. L'ambiguïté relative à *Approach Road* laisse à Chaimowicz une liberté totale vis-à-vis de ce lieu et lui permet d'être détaché du monde environnant et de se concentrer à l'extrême sur de

37. *Dream, an anecdote, Dreamt in the Winter and Remembered in the Spring of 1977 op.cit.*

38. *Dream, an anecdote op.cit.* non paginé, reproduit dans *The World of Interiors, Marc-Camille Chaimowicz, catalogue d'exposition, op.cit.* p.78 "Turning this private world into a shell, into nothing but a ruin."

39. *Idem.* p. 82.

rituels quotidiens comme peut le faire Des Esseintes dans l'organisation méthodique et contemplative de ses journées. « Sans être tout à fait ni public ni privé, l'espace existait dans une sorte de flou, quelque part entre le monde des idées de l'art et la vie intérieure de l'artiste, et cette « maison », à la fois réelle et métaphorique, était en même temps le catalyseur et la résultante de son art ⁴⁰. » L'artiste y dépasse le simple « musée narcissique⁴¹ », et réussit à créer un répertoire de forme et un creuset de sensations qui se développeront à travers son œuvre les années suivantes. Acte inaugural, la constitution d'*Approach Road* et sa cristallisation en un espace rêvé dépasse le simple aménagement intérieur, ou élaboration d'un environnement artistique, il s'agit pour l'artiste d'un engagement et d'une façon d'envisager ce que pourra être sa pratique artistique dans les années à venir. Suite à *Approach Road*, il aura la liberté de s'engager sur le terrain de la performance autant que sur celui des arts appliqués avec pour liberté essentielle et force initiale l'indistinction entre les formes vers lesquelles il choisissait de s'orienter.

La constitution d'un environnement dédié spécifiquement à se détacher du trivial et du commun a souvent partie liée avec le désir d'être confronté à des sensations intenses, appartenant à des expériences vécues inédites. Fugaces, morcelées et éphémères, ces *erlebnis* résultent de la préparation *a priori* d'un contexte propice à la stimulation sensorielle et intellectuelle. L'un et l'autre sont interdépendants, que ce soit au sein de l'intérieur chargé du dandy du XIX^e siècle ou des environnements résultant des préceptes proxémiques du marketing expérientiel ou d'œuvres d'artistes contemporains modifiant un intérieur afin d'en faire une autotopographie. Ces espaces hétérotopiques ont pour propriété principale la singularité de leur organisation et l'effet immédiat qu'ils suscitent et entretiennent avec un cadre d'expérience spécifique. L'intérieur du dandy, en opposition radicale et de principe avec l'intérieur domestique bourgeois et les normes sociales qu'il induit, a montré la voie à la création d'hypotyposes destinées à marquer et choquer les sens. La mise en scène audacieuse de ces esthètes a pour but de s'extraire du commun. Oseurs également sont les marketeurs metteurs en scène, prompts à imaginer des environnements aux architectures visuelles et symboliques complexes dans le seul but de vendre plus et mieux.

40. Mac-Camille Chaimowicz, "When In London...", *The World of Interiors*, op.cit. p.178 « Being neither quite public nor private, however, the space existed in limbo, somewhere between the world of ideas of art and the interior life of the artist, and this « home », both real and metaphorical was therefore simultaneously the catalyst of his art and its resultant form ».

41. Jennifer A Gonzalez, « Autotopographies », op.cit. « museum of the self » p. 134.

2. Espaces Intermédiaires : hôtels et seuils

Dandys comme représentants cherchent à rejouer l'intensité symbolique des « rites de passage » « cérémonies qui se rattachent à la mort, à la naissance, au mariage, à la puberté⁴² » tout en les subvertissant. Leur attrait pour ces tournants cérémoniels s'explique par le fait qu'il s'agit de moments sensoriellement intenses, où les comportements et les décors sont situés hors des règles habituelles des interactions sociales. Ces périodes intermédiaires peuvent être définies comme des *seuils*, la particularité étant l'attention extrême portée aux éléments constitutifs de ces zones, qu'elles prennent la forme d'oasis ou de *Paradis artificiels*. Dans l'un et l'autre cas, cette recherche s'explique par une volonté d'extraction du contexte environnant propre à l'émergence de la société industrielle ou moderne autant que du quotidien et de sa monotonie. Pour Benjamin, « ces transitions sont devenues de moins en moins perceptibles et il est devenu de plus en plus rare d'en faire l'expérience vécue [dans la vie moderne] . L'endormissement est peut-être la seule qui soit restée⁴³ [...] ». L'accent mis sur ces phases explique pour part l'attrait des *personæ* sub-citées pour les espaces intermédiaires qui permettent la répétition de celles-ci. La chambre d'hôtel offre de façon symbolique un cadre particulièrement propice à l'émergence de seuils ; elle accueille l'union des jeunes mariés autant qu'elle constitue une oasis hors du monde. Cadre d'expériences sensorielles intenses, l'hôtel va constituer une des figures centrales du marketing expérientiel suite à l'émergence de complexes tels ceux présents à Las Vegas qui associent lieux de résidence et de divertissement (casino, spectacles, musée et animations). Les efforts effectués depuis le dernier quart du XIX^e siècle par les tenants du *retailtainment* pour faire vivre une expérience unique aux consommateurs des hôtels du Strip de Las Vegas peuvent-être résumés dans l'aménagement spécifique des suites à destination des jeunes mariés en lune de miel. Leur organisation est pensée «dans le but d'encourager la transformation de l'acte sexuel d'un acte privé à un acte théâtral», véritable «chorégraphie⁴⁴» suggérée par les

42. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le livre des passages, op.cit*, p. 512.

43. *idem* p. 512.

44. Michael J. Ostwald, "Ignored or Repressed: reconstructing the missing interior in Learning from Las Vegas", *Interior Spaces in Other Places*, Symposium de l'IDEA [Interior Design/Interior Architecture Educators Association] Queensland University of Technology, Brisbane, 3-5 February 2010 en ligne, <http://idea-edu.com/wp-content/uploads/2013/01/2010-Symposium-Papers-Interior-Spaces-in-Other-Places.pdf>, consulté le 4/09/2014, non paginé. Il apparaît pourtant que "Venturi et Scott Brown cherchent à réprimer les qualités potentiellement (ou réellement) phénoménologiques et expérientielles de ces chambres" dans la description qu'ils ont pu en faire dans *L'Enseignement de Las Vegas*, se contentant d'une description factuelle. Leur description s'écarte de la narration des sensations pour se concentrer sur des considérations architecturales extérieures aux bâtiments.» «It is as if Venturi and Scott Brown were seeking to repress the potential (or actual) phenomenological and experiential qualities of the room».

équipements tels que la cheminée, la baignoire ou le lit lui-même. L'attitude y devient scénarisée et les recommandations quant aux règles d'interactions sont expressément dictées par la pièce elle-même et son contexte d'émergence. Il s'agit en effet d' «évite[r] à tout prix l'aspect chambre à coucher⁴⁵».

L'hôtel et l'a-domesticité de l'intérieur

Il ne faut pas négliger la distinction entre intérieur et intérieur domestique ; plus encore que l'espace domestique, les espaces intérieurs intermédiaires - habités mais non constitutifs d'un foyer - ont la particularité d'offrir des marqueurs archétypaux. À ce titre, l'espace de repos seul suffit à les définir comme lieux habitables et le lit est le dénominateur commun entre prison, hôpital, hôtel et internat. La spécificité de ces espaces est qu'ils sont définis par l'activité qui y est menée (punir, soigner, voyager/s'unir /travailler et étudier) tandis que l'espace intérieur domestique trouve précisément son origine dans la distinction entre activité journalière et familiale. Plus encore, ils ont la particularité de proposer un espace normalisé influant sur l'attitude des usagers et les modèles qu'ils offrent sont antithétiques des modèles mis en place par la bourgeoisie.

Lobby, de Richard Hamilton, réalisé entre 1985 et 1987 trouve son origine dans la fascination qu'exerçait la carte postale du hall d'accueil de l'*Europa Hotel* à Berlin sur l'artiste alors qu'il l'avait acquise plusieurs années auparavant. Plusieurs dessins, collages et aquarelles ont précédé la composition finale de la peinture *Lobby*, avant que le tableau ne donne lieu à son tour à une installation reprenant pour partie la construction architecturale de la pièce. *Lobby*, 1988 fut présenté pour la première fois à Édimbourg à la Fruitmarket Gallery et mettait en relation la toile peinte de grande dimension et un espace adjacent aménagé de sorte que l'impression visuelle provoquée par la perspective du tableau soit prolongée par delà ses limites matérielles. En effet, une moquette identique à celle dépeinte (d'un vert sombre à pois jaune), un pilier recouvert intégralement de miroirs ainsi qu'une volée de marches blanches laquées ne menant nulle part accentuaient l'aspect froid et impersonnel du hall d'hôtel en en proposant l'expérience directe au spectateur. Au sein des premières esquisses réalisées dix ans plus tôt⁴⁶ les divers éléments étaient identiques ou presque mais un couple enlacé et souriant venait contrebalancer la vacuité apparente du hall là où il ne subsiste en 1988 qu'un petit meuble rouge surmonté d'une lampe à l'extrême gauche de la toile. L'angle de vue particulièrement savant offre au regard un aperçu sur le

45. Venturi, Scott Brown, Izenour, *L'enseignement de Las Vegas*, op.cit. p.90.

46. Voir *Europotel Berlin*, 1974-1975, crayons de couleur, collage et aquarelle sur papier.

bureau d'accueil surmonté d'une pendule ainsi que d'une lampe et sur le grand escalier menant aux étages. Une autre pièce est esquissée à l'arrière-plan mais les massifs piliers modernistes recouverts de miroirs troublent partiellement la vue en offrant au regard le reflet d'une série de trois petites compositions ainsi que de l'environnement direct du hall. L'attrait d'Hamilton pour les intérieurs et leur représentation vient en partie de sa découverte de photogrammes issus de films noirs de série B tel celui provenant de *Shockproof*, film de Douglas Sirk de 1948 où le cliché laisse apparaître une composition hautement complexe et des jeux de lumière parfaitement maîtrisés. La mise en scène de l'espace créé par Hamilton y est comparable étant donné que la rigueur de la composition, l'extrême accentuation de l'architecture et l'aspect lisse des surfaces tendent à mettre l'accent sur l'aspect impersonnel de ce type d'espaces. Hamilton évoque à ce propos la dimension hautement claustrophobique de l'attente et l'oppression ressentie face au huis-clos. Le paradoxe est saisissant entre l'impénétrabilité de cet espace et les reflets multiples agissant à la façon d'ouvertures plurielles. La diffraction de cet espace est redondante lorsque l'on songe au cadre élargi mis en place par l'artiste dans la galerie même où les pilastres spéculaires troublent plus encore la perception de l'espace⁴⁷.

Toutefois, c'est à une version volontairement ternie et nauséuse du hall d'hôtel que nous confronte Richard Hamilton au sein de ce *Lobby*. Avec le couple, c'est la dimension amoureuse et chaleureuse qui présidait à l'ambiance générale de cet espace d'accueil qui disparaît. L'hôtel n'est plus ni le lieu propre à accueillir les rêveries du dandy, ni celui façonné par le représentant créatif désireux de scénariser l'union amoureuse, il est au contraire un lieu renvoyé à sa fonction triviale première : un lieu de passage loin de toute idée de domesticité. Que ce soit la profondeur trompeuse de la perspective outrée ou le dispositif séduisant proposant une expérience inédite, rien ne suffit à masquer la vacuité de l'espace et des situations qui n'y ont pas lieu.

L'habituel «luxe de café» qui caractérise l'hôtel et le clinquant ostentatoire à la séduction facile qui sont souvent dénoncés par les tenants du bon goût sont absents ici. Témoins en sont les escaliers, amorces de départ qui aboutissent invariablement dans le mur, n'offrant aucune perspective de fuite. La multiplicité des cadrages marque certes la maîtrise totale de l'espace, et les fleurs réunies en bouquet majestueux au centre de la composition appuient la pompe de l'ensemble mais rien n'y fait, l'espace reste froid, neutre, inhabité. Le décorum est présent mais sonne faux et c'est la grande réussite de l'artiste que de réussir à suggérer, en évitant la caricature, l'âpreté sous-jacente de tels

47. L'artiste affirme qu'il « existe quelque chose d'immensément intrigant dans le fait de se trouver dans une pièce qui contient elle-même une image d'une autre pièce ». « Rooms », *Four Rooms*, catalogue d'exposition, Manchester, Art Council of Great Britain, 1984, non paginé « there is something immensely intriguing about being in a room which contains a picture of another room. ».

lieux.

Il est particulièrement éclairant de s'arrêter sur les autres œuvres présentées également à la Fruitmarket Gallery lors de cette exposition⁴⁸. Hamilton y présentait certes un ensemble d'intérieurs, mais dans une veine tout à fait opposée à celle de son exposition de 1979. Là, on pouvait découvrir trois espaces hautement signifiants, la cellule maculée d'excréments du *Citizen* au sein de la prison de Long Kesh, la *Treatment Room* surveillée par une Margaret Thatcher omnisciente et ce *Lobby* au sein duquel la présence humaine, pourtant souhaitée, est malaisée. Aucun de ces trois espaces ne constituait, *stricto sensu* un espace domestique, pourtant, tous trois mettaient en perspective l'importance des cadres de perception et l'emprise directe sur son environnement. *Lobby* autant que *Treatment Room* appartiennent à la « façon b) » qu'a l'artiste de traiter de l'intérieur, à savoir « réaliser des installations au sein d'expositions ; celles-ci n'imposent pas les caractéristiques fonctionnelles d'un environnement domestique – et n'inhibent pas non plus, du fait de leur nature temporaire, plus dynamique, un appel insistant à la prise de conscience [...]»⁴⁹. Par delà la création d'une *chambre à soi*⁵⁰, c'est à l'éveil qu'invite Hamilton dans la relation avec ses œuvres, supposition vérifiée par le retournement qu'il est capable d'opérer en abordant l'intérieur en tant qu'espace normalisé autant par les interactions sociales que par le contrôle étatique ou politique. La *Treatment Room* avait ainsi été créé pour *Four Rooms*, exposition itinérante, organisée par l'Art Council of Great Britain en 1984. Elle prend la forme d'une chambre d'hôpital aux murs blancs et verts, percés de fenêtres donnant un accès visuel à l'espace central au sein duquel un lit vide sur lequel une couverture chiffonnée trône fait figure d'élément mobilier principal. Un seau en plastique et un lavabo en inox parachèvent cette évocation de l'univers médical à la propreté clinique. Un moniteur surplombe la scène, au sein duquel une Margaret Thatcher omniprésente scande un sempiternel « La Grande Bretagne sur le droit chemin⁵¹ ».

L'idée au centre de cette installation était de proposer un intérieur en contradiction avec les trois autres propositions des artistes de l'exposition « destinées à avoir une

48. L'exposition *Installations* rassemblait plusieurs œuvres de l'artiste à la Fruitmarket Gallery d'Édimbourg du 19 Mars au 1 Mai 1988. L'exposition réunissait *Lobby*, 1988, *Treatment Room*, 1984 et *The Citizen*, 1981-1983. Précédemment, Hamilton avait réalisé une rétrospective de ses Intérieurs (*Interiors 1964-1979*) aux Waddington Galleries à Londres en 1979, qui fut également présentée à Paris, à la galerie Maeght en 1981.

49. Richard Hamilton, « Rooms », *Four Rooms*, catalogue d'exposition, *op.cit.* « (b) making exhibition installations ; these do not impose the functional constraints of a domestic environment – nor inhibit, because of their temporary nature, a more dynamic, insistent claim on consciousness ».

50. Richard Hamilton fait une référence explicite à Virginia Woolf en abordant le fait que la création d'une *chambre à soi* soit parmi les choses les plus révélatrices que l'on puisse faire. « The creation of a room of one's own is among the most revealing things we do » *Four Rooms*, catalogue d'exposition, *op.cit.*

51. « Britain on the right track » fut le slogan de campagne des conservateurs lors du scrutin de 1983. La phrase, devenue historique est encore parfois convoquée par certains personnages publics britanniques.

identité artistique marquée⁵². » La neutralité inhérente à ce genre de lieux - agences pour l'emploi, hôpitaux publics, salles d'attente de dentiste ou cellules de prison - est précisément recherchée par Hamilton en tant qu'espace en opposition avec l'espace intérieur archétypal dont il savait que ses collègues artistes feraient usage, quand bien même les frontières et les tenants en seraient modifiés. L'intérieur fictionnel de l'origine prend un tour glaçant et cette *Treatment Room* révèle par un effet d'opposition les caractéristiques inhérentes aux intérieurs proposés par les autres artistes, l'emprise sur son environnement direct en premier lieu. C'est ainsi que les dispositifs de surveillance sont au centre de l'œuvre – vidéosurveillance et miroirs sans tain – allant à l'encontre des idées habituellement associées au refuge que constitue l'intérieur. L'absence d'ouvertures vers l'extérieur n'en fait pas un cocon, mais au contraire une boîte de Petri à grande échelle, au sein de laquelle les comportements humains face à divers stimulus – visuels et auditifs – peuvent être observés et analysés.

Au sein de cette même exposition, la proposition de Marc-Camille Chaimowicz se voulait également en rupture avec l'intérieur tel que l'artiste avait pu l'envisager auparavant, au sein d'*Approach Road* par exemple. Renversant l'esthétique qui lui est propre, Marc-Camille Chaimowicz a cherché au sein de ces *Four Rooms* le moyen de se détacher des référents visuels qu'il met habituellement en place, « fondé[s] sur un amalgame de plusieurs chambres d'hôtels européens à bas prix, [...] de sensibilité fin de siècle⁵³ ». Il produit ici un espace aux influences modernistes fortement perceptibles et propose divers éléments à la façon de balises stylistiques et chronologiques ancrées dans le style international. Des créations d'Eileen Grey sont associées à des éléments mobiliers issus de son vocabulaire personnel unifiés par une teinte grise (*Arch*, 1975-1977, *Desk on Decline*, 1982-1984, *Zed Stool*, 1984-1987, *Chest of Drawers*, 1983, *Curved Paravents*, 1986-1987) l'ensemble est rehaussé d'un textile imprimé apposé sur toute la surface du lit et deux vitraux clins d'oeil à Liberty font office de citation lointaine des fenêtres bandeaux chères à la Chartes d'Athènes. L'atmosphère créée par la réunion de ces éléments demeure en effet impersonnelle si on la compare à d'autres intérieurs tels *Approach Road*, 1975-1979 ou *Cocteau's Room*, 2003 et l'extraction d'un environnement trop personnel est a priori réussie. Pourtant, la présence de l'artiste demeure forte au sein de cet espace destiné à mettre en scène ses productions. La mélancolie flottante et l'indistinction brumeuse qui régnait

52. Richard Hamilton, « Rooms », *Four Rooms*, catalogue d'exposition, *op.cit.* « if only for any virtue it might have in contrasting with the other three rooms of the show which we clearly destined to have a strong artistic identity » L'exposition itinérante s'est tenue du 10 février au 18 novembre 1984 et réunissait quatre propositions des artistes suivants : Howard Hodgkin, Marc-Camille Chaimowicz, Richard Hamilton et Anthony Caro, notamment présentées au sein de l'enseigne Liberty & Co.

53. “Extract from a letter to Micheal Regan”, *Four Rooms*, catalogue d'exposition, *op.cit.* “their aesthetic based on an amalgam of numerous low-priced European hotel rooms, [...] turn-of-the century in their sensibility”

à *Approach Road*, autotopographie hors du temps, se retrouve partiellement dans l'esprit de cet aménagement intérieur. Il faut pour cela s'en rapporter à la lettre à valeur de manifeste qu'écrit Chaimowicz au commissaire d'exposition, Michael Regan. Là, il évoque les villas de Pline et les descriptions minutieuses que l'auteur en adresse à ses amis au sein de sa correspondance. Chaimowicz est soufflé par la capacité de Pline à décrire et rendre vivants chacun des intérieurs créés, au point que l'on ne peut savoir si de telles constructions ont véritablement existé, alors que l'on n'en a retrouvé aucun vestige⁵⁴. Cette découverte fascine l'artiste car il y perçoit la capacité à la plasticité de la description mais également celle de l'intérieur rêvé plus que vécu. L'extraordinaire richesse de la description et sa méticulosité n'interdisent pas pour autant l'interprétation et la variété de regard. L'espace mental ainsi créé est en opposition totale avec l'aridité de la *Treatment Room* de Richard Hamilton, qui annihile toute forme de rêveries quant à l'agencement et l'occupation de l'espace intérieur. Plus encore, la pièce créée par Chaimowicz et les percements qu'il y a opérés – meurtrières, fenêtres, vitraux, écran de projection – s'augmentent d'une dimension supplémentaire lorsque l'on prend connaissance de l'influence sur lui qu'a eu à ce propos la lecture de la *Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard, dont il cite un passage sans en nommer les sources. Il reprend à son compte la réflexion que Bachelard porte aux seuils et aux ouvertures lorsqu'il expose

Comme tout devient concret dans le monde d'une âme quand un objet, quand une simple porte vient donner les images de l'hésitation, de la tentation, du désir, de la sécurité, du libre accueil, du respect ! [...] Et puis, sur quoi, vers qui s'ouvrent les portes ? S'ouvrent-elles pour le monde des hommes ou pour le monde de la solitude⁵⁵ ?

La signification profonde de l'environnement créé par Chaimowicz réside dans cette ultime interrogation, qui vient clore la lettre adressée par l'artiste. Il devient flagrant que quel que soit l'espace créé, il ne peut être considéré comme la restitution d'un espace d'interaction sociale, et qu'au contraire, il faut toujours garder présent à l'esprit le processus par lequel l'artiste avait pu créer *Approach Road*. L'espace intérieur créé par Chaimowicz l'est alors à divers titres, il est le reflet d'un parcours personnel et d'une rêverie, comparables

54. Pline, dans ses lettres, décrit deux villas : celle du pays des Laurentins et celle de Toscane. Sa villa d'hiver est située en bord de mer, dans le voisinage de Lavinium ; la seconde était située dans la vallée supérieure du Tibre, près de Trifernum. Elles représentent l'une et l'autre les deux types idéaux de villas : la maison de bord de mer et la maison construite dans les montagnes. L'un et l'autre constituent les *loca amoena* (lieux agréables) par excellence.

55. Marc-Camille Chaimowicz, "Extract from a letter to Micheal Regan", *Four Rooms*, catalogue d'exposition, op.cit. « How concrete everything becomes in the world of the spirit when an object, (a mere door,) can give images of hesitation, temptation, desire, security, welcome and respect ! [...] And then, onto what, toward what, do doors open ? Do they open for the world of men, or for the world of solitude ? », citation originelle d'après Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 3^e édition, 1961, Première édition, 1957.pp. 201.

à ceux de l'artiste lors de ses voyages ou de ses séjours au sein d'hôtels. Dans « Le Select », chapitre final de sa publication au titre évocateur *Café du Rêve*, Marc-Camille Chaimowicz affirme la séduction qu'exerce à ses yeux la transition que représente en soi le séjour à l'hôtel ; il y avance en effet que la chambre d'hôtel métropolitain est avant tout une image de passage et de transition. Nous sommes conscients des occupants futurs et passés... Notre arrivée est le témoignage de l'absence...⁵⁶ ». Cette « ubiquité » lui est plaisante dans le sens où elle permet, dans le même temps, l'anonymat. S'il cherche à se détacher de l'esthétique de ces chambres d'hôtel de l'entre-deux-guerres lors de son intervention pour *Four Rooms*, Chaimowicz ne parvient pas tout à fait à se dégager de l'omniprésence de ce qui pourrait être caractérisé par la maison de rêve (*traumhaus*) ou révoir qu'avait repérée Benjamin lors de son étude sur le XIX^e siècle⁵⁷.

Seuils et pas de porte

De ces lieux ambigus, affectionnés par Chaimowicz parce qu'ils permettent d'être rêvés et réappropriés, il ne subsiste parfois qu'une impression fugace ou l'image d'un élément œuvrant à convoquer la situation dans son ensemble – ainsi des papiers à en-têtes, substrats des correspondances hôtelières de l'artiste. La clef marquée d'un chiffre est souvent suffisante à évoquer la part de transport et de ravissement propre à la chambre d'hôtel. Pourtant, certains éléments moins iconiques, pourraient être évoqués au même titre tant ils rappellent la nature duale de la chambre d'hôtel, espace privé partagé par des inconnus. Cette surface partiellement habitable constitue un véritable *seuil* lorsque l'on considère qu'elle formalise un passage – qui plus est au cours d'un voyage – entre des états divers, que ce soit de la veille au sommeil ou du public au privé. Le seuil offre une vision nuancée de l'habitat puisqu'il définit plus volontiers une distinction entre espace intérieur et espace extérieur qu'entre espace domestique et espace public. Philippe Bonnin en propose une lecture approfondie et met en lumière l'importance des espaces de circulation du fait de ces caractéristiques partagées avec la chambre d'hôtel. Il explique ainsi que :

« Ces *opercules*, dispositifs à topologie variable — la porte, le portail, la fenêtre même, et bien d'autres sont les figures différentes de l'*opercule*, du percement dans la limite, de sa négation locale — , réalisent l'impossible : être simultanément une chose et son contraire, exister potentiellement dans les deux états — ouvert et fermé — qui caractérisent la limite ou son absence. Ce prodige quotidien se réalise en un lieu qui focalise toutes les puissances convo-

56. Marc-Camille Chaimowicz, *Café du Rêve*, Paris, Éditions du Regard, 1985, non paginé « The Metropolitan hotel room is foremost an image of passage and transition. We are conscious of past and future occupants... Our arrival is the witnessing of absence... ».

57. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages*, op.cit. pp. 405 et sqq.

quées dans la construction des espaces, toutes les valeurs investies de part et d'autre de la limite, un lieu qui régule les flux matériels et les fuites du sens selon de rigoureux droits et rituels de passage[...] : c'est le seuil⁵⁸.»

Philippe Bonnin présente la richesse du seuil dans ses relations avec les articulations limites que sont les ouvertures et percements mais souligne cependant l'importance de la distinction entre seuils et portes ou ouvertures, alors que l'amalgame est trop souvent opéré du fait d'une analyse rapide des situations. Par-delà un objet ou un espace géographique, le seuil porte une charge complexe qui pourrait être caractérisée par le vocable de «zone⁵⁹». Cet espace ambivalent émerge en effet d'un rapport de force entre des espaces antithétiques — qui peut être véritablement violent — et ne constitue pas uniquement une bande de séparation. Les techniques de marketing des représentants et commis-voyageurs incluent deux procédés de persuasion aux nom évocateurs, la *Foot-in-the-door-technique* (technique du pied dans la porte) et la *Door in the face technique* (technique de la porte au nez)⁶⁰. L'une et l'autre concernent des procédés de persuasion et de manipulation mentale prompts à influencer favorablement le consommateur, à la lecture de leurs appellations, il est aisé de concevoir le caractère intrusif et dérangeant de la visite. La pénétration de l'intrus dans l'espace domestique s'apparente souvent à une violente agression, comme l'explique Marc-Camille Chaimowicz au sein de *Dream, an Anecdote*⁶¹ ; il faut donc pour le représentant œuvrer avec d'autant plus de finesse pour réussir à investir le domicile inconnu en vue de pouvoir proposer artefacts ou services, que cette intrusion se fasse par téléphone ou de visu. Il faut en effet dépasser «la terreur que la sonnette fait despotiquement régner

58. Bonnin Philippe. «Dispositifs et rituels du seuil.une topologie sociale, détour Japonais», *Communications*, 70, 2000. pp. 65-92. p.67.

59. Voir Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le Livre des passages*, op.cit. «Il faut distinguer soigneusement le seuil de la frontière. Le seuil (*Schwelle*) est une zone.» p. 512 Voir également, Georges Teyssot *Walter Benjamin, Les Maisons oniriques*, Paris, Hermann, Philosophie, 2013 pp. 74-76 Dans leurs réflexions quant au seuil, Walter Benjamin comme Philippe Bonnin ont été sensibles à la lecture des Rites de passage d'Arnold van Gennep, ayant paru en 1909, qui fait encore figure de référence quant à ce sujet.

60. Voir Jonathan L. Freedman et Scott C. Fraser, *Compliance Without Pressure The Foot-In-The-Door Technique*, *Journal of Personality and Social Psychology* 1966, Vol. 4, No. 2, 155-202 et Arnie Cann, Steven J. Sherman, Roy Elkes, «Effects of Initial Request Size and Timing of a Second Request on Compliance: The Foot in the Door and the Door in the Face», *Journal of Personality and Social Psychology* 1975, Vol. 32, No. 5, 774-782.

61. «The woman offered me a cup of tea, she banged the teapot on the table top, she was obviously an accomplice to this violation, to this rape but I remember noticing a small tear drop in the corner of her eye...and at this point he woke up.» *Dream, an anecdote*, op.cit.

sur l'appartement [...]»⁶², et l'accoutumance et la familiarisation⁶³ sont les solutions envisagées par les démarcheurs pour parvenir à ce but.

La *Foot-in-the-door technique* pourrait être résumée par le fait qu'un premier acquiescement à une petite demande permette une seconde acceptation plus contraignante ; en revanche, la *Door-in-the-face technique* désigne un premier refus à l'encontre d'une demande véritablement contraignante entraînant une réponse favorable pour une demande moindre. Les techniques sont efficaces et font leurs preuves quant à l'inclination possible des ménagères à laisser vaquer librement un groupe d'inconnus chez elles deux heures durant après avoir seulement répondu à quelques questions sur leurs habitudes d'achat de détergents. Lorsque qu'aucune réponse n'avait été apportée lors du premier entretien, le refus était au contraire, général. Les nuances et le panel de réactions possibles entre ces deux situations sont mises en valeur dans cette expérience qui fait appel à des techniques utilisées par des régimes totalitaires⁶⁴. La violence inhérente aux seuils et à la rencontre des deux éléments qu'ils induisent est ordinairement marquée par des rituels ou objets apotropaïques. Permettant d'amoindrir les heurts du face-à-face, ils étendent la zone dévolue à l'intrusion et préparent la visite autant que l'accueil ; cette zone marginale autorisant en effet la transition graduelle. Observateur des pratiques commerciales désuètes du XIX^e siècle, Walter Benjamin établit un lien entre les inscriptions présentes sur les seuils des lieux de divertissement et les compositions mises en place au sein des halls des intérieurs bourgeois. Cet espace va de pair avec la spécialisation progressive des intérieurs au XIX^e siècle et constitue au sein des appartements urbains une isolation matérielle avec l'extérieur. L'agencement consciencieux des objets y est certes dicté par les ouvrages de décoration intérieure mais répond également à cette volonté de protection avant l'incursion d'un tiers au sein de l'espace vulnérable du foyer⁶⁵. Benjamin évoque un «sortilège des seuils» et explique que :

« Le même sortilège règne aussi, il est vrai de façon plus secrète, à l'intérieur de l'appartement bourgeois. Les chaises qui flanquent un seuil, les photos qui entourent l'huissierie de la porte sont des dieux lares déchus et la violence qu'ils doivent apaiser nous touche encore en plein cœur avec les sonnettes. Qu'on essaye, en effet, de leur résister, de ne pas obtempérer,

62. Voir Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le Livre des passages*, op.cit «Il faut distinguer soigneusement le seuil de la frontière. Le seuil (*Schwelle*) est une zone.» p.114.

63. La familiarisation est de trois ordres, celle avec la voix de l'interlocuteur, celle avec le type de questions et l'objet de la demande, celle avec la personne en elle-même, Voir Jonathan L. Freedman et Scott C. Fraser, *Compliance Without Pressure*, op.cit; p.196.

64. L'article évoque son usage par les services de propagande coréenne, Jonathan L. Freedman, Scott C. Fraser, *Compliance Without Pressure* op.cit. p.195-196.

65. Voir Ermance Dufaux, *op. cit.* p.11.

quand on est seul dans un appartement, à une sonnette insistante⁶⁶. »

Les dieux Lares évoqués par Benjamin agissent de façon métonymique et occupent de leur gloire passée l'espace symbolique du seuil. S'ils sont déçus, leurs pouvoirs n'en sont qu'amoindris et le rite de passage qu'ils accompagnent de leur présence est néanmoins proche de celui de l'Antiquité romaine. Ces divinités domestiques, propres à chaque foyer, personnifient le domicile dans son ensemble. Représentés à la façon de petites statuettes placées près du foyer ou derrière la porte d'entrée, les lares conservent les demeures et protègent les personnes qui y habitent et, conséquemment, leur liberté plus que leurs possessions ou richesses. Dans les textes antiques, les termes *lares* ou *lar* étaient fréquemment utilisés pour représenter métonymiquement le foyer dans son ensemble et souvent utilisé en substitut du vocable maison⁶⁷. Il s'agit d'investir certains objets d'une dimension apotropaïque afin de se prémunir de toute attaque néfaste en provenance de l'extérieur ; en cela l'antichambre des appartements ou maisons du XIX^e siècle renoue avec les rites ancestraux en modifiant l'apparence des objets dotés de ce pouvoir. De statuettes anthropomorphes placées dans des niches dédiées, ces éléments disposés sur le seuil prennent la forme de chaises victoriennes, porte-parapluie de cuivre repoussé ou banquettes gothiques camouflant astucieusement le bois de chauffage. C'est par la concordance entre un espace dédié et la charge magique apposée à des objets quotidiens que se joue le rituel propre à la pénétration du seuil. Le risque est désormais celui du gêneur ou du charlatan plus que du barbare et la charge stridente de la sonnette remplace les coups sourds et violents des combattants mais l'on conserve cette croyance en la préservation de l'espace domestique par la seule présence de ces éléments. Plus avant, les lares existent chez les Romains pour chaque activité, permettant de transposer la notion de domesticité quelle que soit l'activité engagée. Il existe ainsi des *lares ludenses*, convoqués au cours des jeux ou des *lares militares* adulés par les soldats. Le glissement associé évoque le fait que l'espace domestique puisse être considéré, en soi, comme protecteur et doté de capacités conjuratoires.

Décor : A Conquest

C'est à la façon de *lares militares* que sont disposés les éléments constitutifs de *Décor*

66. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le Livre des passages*, op.cit. p.232.

67. Voir Joseph Fr. Michaud, Louis Gabriel Michaud (eds.), *Biographie universelle, ancienne et moderne, Partie Mythologique, ou Histoire, par ordre alphabétique, des personnages des temps héroïques, et des divinités grecques, italiennes, égyptiennes, hindoues, japonaises, scandinaves, celtes, mexicaines, etc.*, tome 54, Paris, Louis Gabriel Michaud, 1832, pp. 569-572.

: *A Conquest* de Marcel Broodthaers, présenté pour la première fois en 1975⁶⁸. Cette œuvre en deux parties utilise des artefacts en tant qu'éléments de langage visuel au sein de compositions apparentées respectivement au XIX^e siècle et au XX^e siècle. L'agencement de ces éléments de natures diverses souligne les procédés impérialistes et les processus de colonisation de l'espace ayant eu cours lors de ces deux périodes temporelles. Le seuil y est central et l'artiste accorde une importance inédite au territoire symbolique par son emploi métonymique des objets. Introduites par des affiches portant la mention *Décor XIXth century* et *Décor XXth century* chaque salle contient un ensemble d'éléments mobiliers (chaises edwardiennes et candélabres, chaises de jardin et parasols...) et d'armes factices (canons napoléoniens et pistolet ancien, fusils d'assaut et Smith et Wesson...)⁶⁹ qui permet de constituer un discours critique autant qu'une réflexion quant au franchissement. L'objet de ces assemblages n'est pas à proprement parler de constituer une expérience, mais de formaliser un discours, un récit critique sur l'institution et les formes qu'elle peut adopter. Ces éléments s'apparentent aux *lares militares* ou *fugantes* (lares hostiles) en ce sens qu'ils sont porteurs d'un langage symbolique spécifique destinés à marquer les liens entre dispositifs de monstration moderniste et conquête impérialiste⁷⁰. Évocateurs d'un contexte martial et conquérant, ils disent également la relation à la domesticité et au territoire mental qui y est attaché. Ils peuvent être comparés aux éléments d'un discours plus général puisque leur combinaison permet l'émergence d'une proposition critique. Là, tous les éléments présents agissent à la façon de seuils qui "[...] organisent des valeurs, des catégories de pensées, une véritable cosmologie spatialisée⁷¹." Ils ne proposent pas *stricto sensu* une expérience en tant que telle mais plutôt un décor dont les divers éléments s'offrent à la lecture à la façon d'un montage intellectuel. Ainsi des affiches qui introduisent ces espaces à la façon de plaques de portes détaillant la fonction et la localisation de compagnies ou de professions libérales ; leur positionnement transforme les limites habituelles de l'espace de la galerie et créé une distinction entre espaces *intra* et *extra*. Les salles correspondant aux époques sont distinctes et les espaces sont séparés par des cloisons opaques ne permettant pas une circulation complète du regard. Plus

68. *Décor : A Conquest* fut initialement conçu pour l'ouverture de l'Institute of Contemporary Art de Londres en 1975 à l'initiative de Barry Barker.

69. Pour un inventaire détaillé des éléments présents dans chacun des deux salles, voir *Décor : A conquest by Marcel Broodthaers, XIXth Century and XXth Century, London, 1975*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie de France, New York, Mickael Werner, 2007, non paginé.

70. "This continues the set of reflections that the Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, and especially the Section des Figures, initiates. Again Broodthaers reverts to an iconographic system in order to thematize the links between art's display systems and the modern nation-state (or imperialist) system." Rachel Haidu, *The Absence of Work, Marcel Broodtahers 1964-1976*, Cambridge, MIT, 2010, p. 283.

71. Bonnin Philippe. "Dispositifs et rituels du seuil. Une topologie sociale, détour Japonais", *Communications*, 70, 2000. pp. 65-92. p.68.

encore, chacun des objets présents dans le *Décor XIX^e siècle* est placé sur un carré de pelouse artificielle renforçant la séparation symbolique d'avec l'espace de circulation du visiteur. Enfin, les versions récentes de l'œuvre⁷² incluent des portes, elles aussi factices, reposant contre les murs de l'espace d'exposition et accentuant plus encore l'évocation du passage d'un lieu à un autre. L'ensemble de ces indices tout comme leur mise en scène évoquent un *camp volant*⁷³, campement militaire provisoire et mobile destiné au repérage lors d'une conquête. Les meubles présents ne se limitent qu'à l'évocation d'un intérieur puisqu'ils se développent en compositions légères, éphémères et facilement transportables. Que soit le groupe de deux chaises edwardiennes couvertes de velours rouge ou l'ensemble constitué d'un salon de jardin surmonté d'un parasol déployé, ces juxtapositions paraissent mobiles et temporaires, en attente d'une installation pérenne et plus intrusive encore. Ces dieux lares contemporains qui surgissent au moment de la guerre du Vietnam ont une valeur colonisatrice et la plupart des éléments présents accusent la mythologie de la conquête exploitée par la société du loisir (et du spectacle). Le voisinage des armes automatiques avec le mobilier de jardin rappelle cette accointance, mais c'est principalement la présence d'éléments empruntés à l'imagerie de la conquête de l'Ouest et des films de westerns qui assoit ces sensations.

Broodthaers a en effet placé deux barils d'alcool factices ainsi qu'un photogramme issu de *Heaven with a Gun*, western du milieu des années soixante, au sein de la salle XIX^e siècle. La figure du chasseur de primes œuvrant seul dans le grand Ouest, désireux de reconstruire un futur plus brillant, est incarnée par le héros Jim Killian, aux prises avec l'hésitation d'être un homme d'arme ou un homme de dieu. Ce doute entre deux des figures coloniales parmi les plus outrées (le missionnaire ou le conquérant) accentue la référence à l'imaginaire impérialiste. Les divers éléments présents au sein de *Décor : A Conquest* proviennent d'une agence de location de matériel cinématographique ainsi que d'un grand magasin de meubles⁷⁴. La mise en scène de l'ensemble est sans équivoque et

les objets présents agissent à la façon de signifiants appelés à créer un environnement mental évocateur de la conquête. Les deux espaces sont éclairés de projecteurs, inutiles bien que branchés, qui sont avant tout destinés à souligner le caractère factice de l'ensemble. Ils sont pour la plupart dirigés vers le sol et munis de gélamines colorées qui ne mettent aucun élément en valeur en particulier. Le visiteur a la sensation

72. *Éloge du doute*, Punta Della Dogana, Venise, du 10/04/2011 jusqu'au 17/03/2013 et *Décor: A Conquest and Bricks : 1966-1975*, Michael Werner Gallery à Londres du 21/11/2013 au 18/01/2014.

73. Le terme provient du titre de l'article de Stuart Morgan, "Marc-Camille Chaimowicz, un camp volant", *Marc-Camille Chaimowicz, Peintures et objets*, éd. Le Consortium Dijon, le Quartier, Quimper, 1995, pp.21-22.

74. Bapty & Co Ltd, Stage and Film Warlike Stores et Heals.

d'investir un plateau de cinéma hors des horaires de tournage et de découvrir les procédés mis en œuvre pour un film à petit budget comprenant deux uniques décor permettant flash-back et projections en avant. À cela s'ajoute l'exotisme de pacotille signifié par la présence d'un anaconda naturalisé qui rappelle la domestication des éléments présents dans les parcs à thèmes. Cette convocation du divertissement et de la spectacularisation des conflits armés est renforcée par la présence d'un puzzle à l'effigie de la bataille de Waterloo et d'une petite composition confrontant un crabe et un homard lors d'une partie de poker jouée avec des cartes miniatures. Jeux, films et curiosités annihilent la violence des conquêtes dans une mise en scène destinée à scénariser les conflits. Broodthaers propose une lecture critique de ces expériences vécues (*erlebnis*) offertes au visiteur par la spectacularisation des conflits. L'éthique souvent défaillante des mises-en-scènes et des attitudes prises par dandys et représentants est réinvestie de façon radicale par l'artiste Broodthaers au sein de *Décor : A Conquest*. En cela il s'oppose de façon radicale aux formes bourgeoises et consensuelles de volonté impérialiste et proposant une lecture critique et distanciée des formes de la conquête, domestique autant que territoriale.

3. Renversement du commun : kitsch et consommation

Les *shows* de guerre sous la forme de grands spectacles furent parmi les attractions privilégiées dès la première Exposition Universelle de 1851 où l'on pouvait voir de véritables batailles navales ayant pour conclusion des navires qui semblaient irrémédiablement⁷⁵. Émergés chaque soir, les vaisseaux rejouaient la même bataille chaque jour, sous le regard ahuri des visiteurs. Indissociables des Expositions Internationales, les attractions et divertissements font figure de *parergons*, mais également de reflets des biens de consommation exposés et de l'Exposition elle-même⁷⁶. Ils dépassent souvent l'entendement et volent parfois la vedette à la cause initiale de la visite, puisqu'il s'agit [là aussi] d'assaillir le plus possible de canaux sensoriels simultanément ou de façon juxtaposée⁷⁷ dans une perspective synesthésique. Le gigantisme des volumes, la coruscation des objets et surfaces, la

75. Voir Celeste Olalquiaga, *Royaume de l'Artifice*, op.cit. p. 34.

76. François Robichon, « L'Attraction parergon des expositions universelles », *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989*, catalogue d'exposition, Paris, Musée des Arts Décoratifs, Herscher, 1983 pp. 313-329 « parergon, du grec para : à côté et en plus et ergon : Œuvre ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire que l'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Ce qui constitue le parergon n'est pas simplement son extériorité de surplus, c'est le lien structurel interne qui le rive au manque à l'intérieur de l'ergon ». p.315 On peut également établir un pont avec les *paraphernalia* qui peuplent les intérieurs du XIXe siècle.

77. Wahl Eberhard, Moles Abraham. *Kitsch et objet*, *Communications*, 13, 1969. pp. 105-129., p. 119.

complexité des étals et l'inédit de l'ensemble forment un tout irrésistible pour le visiteur qui se livre à l'expérience de la visite du Crystal Palace et les témoignages font tous état d'une stupeur et d'un choc face à tant de grandeur.

Dans ce palais entièrement vitré, prouesse architecturale née de l'esprit de Joseph Paxton, trône une fontaine de cristal de plus de quatre tonnes, imaginée par Abraham Follett Osler de Birmingham, à la croisée du transept au centre exact de l'édifice. Elle constitue elle-même une attraction tant sa technique de fabrication est révolutionnaire et permet l'élaboration de formes jamais encore imaginées. Osler met au point une technique permettant la fabrication de pièces massives à armature de fer, guéridons de cristal ciselé surmontés d'un plateau de miroir ou fauteuils aux montants cristallins garnis de luxueux velours rouge. Joyau industriel et curiosité esthétique, cette fontaine est également une ode à ce matériau alors révolutionnaire. L'exposition tout entière est touchée par l'importance de la « classe xxiv », qui réunit verre, cristal et vitraux. Ses applications nombreuses tant dans la décoration que pour des usages scientifiques ou industriels haussent ce dernier à l'état de phénomène, preuves en sont les trois mille mètres carrés de surfaces vitrées nécessaires à l'édification du bâti. L'écrin dépasse pour beaucoup le contenu et en ce milieu du xix^e siècle, le rapport à la consommation et à l'achat s'en verra transformé de façon radicale⁷⁸. Depuis l'apparition des passages parisiens, l'architecture de verre est liée au commerce, à la double action de regarder et mettre en scène. Les attitudes d'achat s'en trouvent profondément modifiées et l'observation, - attentive ou nonchalante - fait désormais partie intégrante de la consommation. Fait inédit, on peut entrer dans une boutique sans intention directe d'achat, dans le seul but de s'informer, de « s'aveugler » à la vision de la marchandise ou « d'avoir mal aux yeux⁷⁹ » tant leurs couleurs en sont vives. La lumière y est partout et le regard devient roi ; plus encore, la perspective du bâtiment est renforcée depuis les étages où les galeries autorisent une vue plongeante sur les quelques dix-huit kilomètres de stands. À peine l'idée de vitrine était elle mise en place au sein du Crystal Palace, dans un espace où tout était réuni, à peine pouvait-on entrer Au Bon Marché faire ses achats de toute sorte « pour participer à un événement, à une aventure » dans

78. « [...] de tous côtés à été exprimée cette opinion que l'œuvre la plus remarquable de l'exposition était peut-être le palais lui-même qui renferme toutes ces merveilles, et c'est avec bonheur que nous saisissons cette occasion d'offrir à M. Paxton le témoignage de notre admiration personnelle pour sa conception. » Georges Bontemps, *Examen critique des verres, vitraux, cristaux composant la classe XXIV de l'Exposition Universelle de 1851*, Paris, Mathias, Londres, J. Weale, 1851, p. 125 cité p. 22 dans *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989*, catalogue d'exposition, op.cit. 1983.

79. Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, [1882] Paris, Gallimard, Folio classique, 1980 « Mais pourquoi cherchez-vous à ménager l'oeil ? [...] N'ayez donc pas peur, aveuglez-le... [...] Tous en convenaient, le patron était le premier étalagiste de Paris, un étalagiste révolutionnaire à la vérité, qui avait fondé l'école du brutal et du colossal dans la science de l'étalage. [...] En sortant du magasin [...] les clientes devaient avoir mal aux yeux. » p. 80.

ce « lieu sensuel brillant de mille feux⁸⁰ ». Le Crystal Palace est un écrin surdimensionné pour artefacts, pensé à la façon d'une attraction au sein de laquelle les parois reflètent l'activité humaine en ce milieu de siècle. Le verre en effet préserve et donne à voir autant qu'il structure le bâti et devient, grâce aux progrès techniques le meilleur allié. Ce sont ces deux caractéristiques principales – retournement du réel par le spéculaire et vivacité de la sensation par la coruscation⁸¹ – qui sont retenues ici pour affirmer l'attrait du dandy et du représentant pour une certaine forme de kitsch.

Retournement et kitsch onirique

Le saisissement dû à un troublant effet visuel est invoqué par Jean-Pierre Criqui à propos des théâtres catoptriques auxquels il se réfère dans son analyse de l'œuvre de Pascal Convert *Appartement de l'artiste, Retournement*, 1990⁸². Assimilée à la connaissance par vision indirecte ou science du miroir, la catoptrique est également un mécanisme optique permettant la vision indirecte d'un reflet lumineux. De fait,

cette profusion de miroirs a un effet très extraordinaire : le lieu semble divisé en mille belles salles (*Apartments*, dit le texte anglais) et paraît cinquante fois plus grand qu'il n'est. Les vues de l'extérieur sont ainsi transférées sur les murs à l'intérieur et les côtés de la pièce sont élégamment ornés de paysages [...] avec cet avantage [...] que chaque tableau, quand on change de place, varie d'apparence et vous présente quelque chose de nouveau⁸³.

La dimension chatoyante offerte à la vue est comparable dans l'œuvre de Convert du fait de l'utilisation de marmorite noire, « miroir noir » ayant la particularité première de proposer un reflet intense des éléments environnants⁸⁴. Dans ce retournement, l'artiste a choisi de placer à l'extérieur les surfaces vitrées qu'il avait recouvertes au sein du petit salon de son ancien appartement. De la vitrification première, il a conservé les formes et la position de chacune des boiseries ; le dispositif, en revanche, est inversé, puisque la forme pleine est impénétrable et se propose à la façon d'un contre-moule contrasté

80. Micheal B. Miller, *Au Bon Marché, 1869-1920, Le Consommateur apprivoisé*, [*The Bon Marché, Bourgeois Culture and the department store 1869-1920*, 1981 trad. Jacques Chabert], Paris, Armand Colin, 1987 pp.156-157 Le Bon Marché fut en effet créé en 1852, un an après l'ouverture de l'Exposition Internationale au Crystal Palace.

81. La coruscation est un terme littéraire qui évoque l'éclat vif, lumineux et passager d'un élément. Huysmans l'utilise à propos des pierreries qui parent *Salomé dansant devant Hérode*, 1875 de Gustave Moreau. Voir Joris Karl Huysmans, *À Rebours*, Paris, Gallimard, Folio, 1977, Chapitre V p.153.

82. L'œuvre fut présentée pour la première fois dans les jardins de la Villa Médicis en 1990, elle est actuellement présentée au domaine de la Garenne-Lemot et appartient aux collections du FRAC Pays de la Loire ;

83. Ici, Jean Pierre Criqui cite Gilpin, *A Dialogue upon the Gardens of the Right Honorable the lord Viscount Cobham, at Stow in Buckinghamshire*, Jean Pierre Criqui, "L'Appartement, la fabrique", *Pascal Convert: appartement de l'artiste*, Catalogue d'exposition, Rome: Villa Médicis; Clisson: La Garenne Lemot, 1990.

84. La marmorite noire est un verre opaque de couleur noire dont l'utilité principale fut l'ornementation des façades ainsi que la confection de plaques mémorielles mortuaires.

de la pièce originelle. Élevé dans l'espace extérieur, ce cube aux parois blanches recouvertes de pièces de marmorite alternées propose un reflet changeant du paysage environnant.

La préservation sous verre des moulures de l'*Appartement* de l'artiste de Pascal Convert est également une mise en exposition. Protégés, les murs pouvaient être regardés pour eux-mêmes ; convertis en dispositif visuel, ils sont scénarisés et montrés pour ce qu'ils sont : les limites formelles de l'habiter ainsi que la projection de soi. Le renversement opéré par l'artiste pour mettre en valeur la découpe spécifique de ces mêmes moulures joue avec le caractère frustrant de la vitrine à travers laquelle on ne peut voir. Passée au blanc de Meudon ou munie de vitres sans tain, la vitrine opaque ou masquée est attirante mais impénétrable. L'espace créé ne peut être appréhendé que par ses effets visuels externes, et la fascination qu'il peut exercer n'est due ni à la pénétration, ni à la découverte en profondeur de ce qu'il contient. Le paradoxe jaillit de ce seul retournement puisque les moulures offertes à la vue au sein de la *Vitrification* ne laissaient pas présager d'un *derrière* à l'inverse de l'effet engagé ici. La proposition de Convert s'écarte du jeu optique et offre autre chose qu'une séduction fugace, elle propose au contraire un mélange d'impression sensorielle et de dispositif spatial construit.

L'inversion de l'*intra* et de l'*extra* est un moyen de troubler les codes habituels de l'espace domestique et public. Toutes les voies d'accès à l'intérieur (portes et fenêtres), sont traitées de la même façon que les moulures ou le miroir habituellement infranchissables. L'indistinction entre ces surfaces diverses et la privation du seuil constituent une barrière visuelle, mentale et symbolique qui convertit l'espace de vente ou d'exposition en espace intérieur rêvé. Vue et vitre sont dissociées, alors qu'elles vont habituellement de pair et l'ensemble a valeur de monument à l'occupation passée d'un habitat. Effigie mortuaire d'un lieu anciennement vécu, le volume à l'échelle un cristallise le souvenir d'un salon pour en proposer une représentation immuable. Cette cristallisation doublée d'un caractère impénétrable avait déjà été explorée par l'artiste lors d'une exposition à la galerie Jean-François Dumont à Bordeaux en 1989. Là, il avait substitué à l'ensemble des portes et *opercules* d'une pièce des plaques vitrées ne présentant aucune ouverture possible. Par ce simple procédé, Convert signifiait l'impossible passage des seuils et renvoyait inévitablement le visiteur à son reflet. La protection d'un état et la conservation se rendait alors lisible. Conjointement, il accentuait la dimension transitoire des passages de la galerie en sertissant l'un des seuils d'un ensemble de *Carreaux* de verre mat à l'imitation d'un motif du XIXe siècle destiné à l'impression textile. Contrairement aux lourdes portières chargées de passementeries des intérieurs du XIXe siècle, la transition est signifiée ici par une

atténuation - apparente - de l'ornement, qui passe d'un motif chargé à un artefact architectural, incrusté dans le mur et intégré à l'architecture de l'intérieur. À la façon du *cimorné*⁸⁵ en usage après la Grande Guerre, les seuils sont soulignés en tant que réceptacles symboliques de l'habité. Plus encore, l'emprisonnement de motifs végétaux au sein de la pâte de verre, comme pour l'*Empreinte* de 1990, établit un lien avec cet objet onirique qui connut un succès notable au milieu du XIXe siècle que fut le presse papier. Par l'empreinte, l'artiste cherche à capturer le souvenir physique du lieu vécu, comme il l'a fait lors de la *Vitrification* de son appartement. Le *Retournement* de l'appartement pourrait être considéré comme une cristallisation de la même nature que l'*Empreinte*, les *Carreaux* ou les presse-papiers, ancêtres des boules de neige victoriennes. « Sphère de rêve », le presse-papiers est un « univers onirique et mnésique⁸⁶ », tout comme peut l'être l'univers proposé par le *Retournement* de l'appartement de l'artiste. Par-delà le miroitement et la réflexion, par-delà l'apparence extérieure du dispositif, c'est par le cadre symbolique auquel il renvoie que l'espace créé par Convert est évocateur d'une forme onirique de kitsch. En effet, « le côté par lequel la chose s'offre au rêve, c'est le kitsch⁸⁷ », et c'est précisément par la vitrification du souvenir que l'œuvre de Convert s'offre au rêve. Cependant, la dimension surannée de la remémoration proche de la rêverie oisive du dandy n'est pas archétypale, et si Des Esseintes se voit remué par « un essaim de réminiscences » à la vue d'un presse-papier, il s'agit en vérité d'un élégant « astrolabe de cuivre⁸⁸ » et non d'une rose emprisonnée dans le verre. L'évocation de Huysmans dit cependant bien la portée mémorielle d'un tel élément dans la société du XIXe siècle, qu'il prenne l'apparence d'une sphère de verre ou d'un tout autre objet. Le kitsch se manifeste pleinement du fait de l'émergence du consumérisme et le Crystal Palace comme le Bon Marché et leurs débauches de marchandises – dont les presse-papiers ne sont qu'un exemple parmi beaucoup – sont à même d'offrir un terreau propice à de multiples exemples d'objets et de situations de l'ordre du kitsch.

85. Le Cimorné, contraction de ciment orné, est une technique de maçonnerie principalement wallonne consistant à utiliser les résidus de marmorite pour en orner les habitations, principalement dans le but de souligner les portes et fenêtres.

86. Celeste Olalquiaga, *Royaume de l'Artifice*, op.cit., p. 60 voir également pp.55-66.

87. Walter Benjamin, « Kitsch Onirique », *Oeuvres II*, op.cit. p. 8.

88. Jorj Karl Huysmans, *À Rebours*, op.cit., pp.297-298 « Ce presse-papier remua, en lui, tout un essaim de réminiscences. Déterminée et mue par l'aspect de ce joyau, sa pensée partit de Fontenay, pour Paris, chez le bric-à-brac qui l'avait vendu, puis rétrograda jusqu'au Musée des Thermes et, mentalement, il revit l'astrolabe d'ivoire, alors que ses yeux continuaient à considérer, mais sans plus le voir, l'astrolabe de cuivre, sur sa table. » .

Principe d'inadéquation.

Le principe de foire préside à l'Exposition Internationale, et si les artefacts qui y sont montrés mettent en avant le savoir-faire et le talents des artisans, ils disent également les avancées de l'industrialisation et surtout la foi inébranlable de la société d'alors dans l'achat et la détention de biens matériels. Éphémère, gorgée de biens et sur-stimulante, l'expérience est inédite. Cependant, Abraham Moles situe l'apogée de la première phase du kitsch entre la fin du XIX^e siècle et le début de la Grande Guerre⁸⁹, et caractérise ce phénomène comme étant celui de la fin d'un siècle. Le Crystal Palace, plus précoce, ne fait qu'*annoncer* ce qui est à venir, et pourtant, « avec cette exposition dans la Rome moderne, la bourgeoisie mondiale édifie son Panthéon, où elle montre, fièrement satisfaite d'elle-même, les dieux qu'elle s'est créée...⁹⁰. » L'édifice de Paxton est un temple dédié à la consommation, au divertissement et à la *cumulation*, mais constitue surtout le reflet orné de l'époque qui l'a vu naître. La conduite à tenir est limpide pour tous et personne - ou peu s'en faut - ne songe véritablement à remettre en cause les plaisirs et les fortunes offerts par la consommation à outrance. La relation entre acheteur et représentant est celle de la séduction et de la mise en scène et ce « conventionnalisme, [cette] acceptation de faire plaisir au client⁹¹ » président à la conduite du représentant. Son attitude n'est pas éloignée du cabotinage du bonimenteur, qui « s'efforce par les moyens les plus faciles (et les plus démagogiques) de circonvenir son public⁹². » La vivacité des sensations est recherchée afin de satisfaire au désir d'expérience vécue du consommateur, et les effets sont multiples et surajoutés les uns aux autres. Pourtant l'offre est généralement en inadéquation avec le programme annoncé. En effet, le *principe d'inadéquation* caractéristique des productions kitsch permet de saisir de quelle façon un objet « bien » conçu peut être « mal » venu car son propos demeure « distordu⁹³ ». Ce principe permet par exemple de saisir les raisons pour lesquelles la « reconstitution complète des docks

89. Eberhard Wahl, Abraham Moles, « Kitsch et objet », *Communications*, art.cit. p.107.

90. Karl Marx et Friedrich Engels « La bourgeoisie célèbre sa plus grande fête », cité par Werner Plum dans « les expositions universelles au XIX^e siècle, spectacles du changement socio-culturel » Bonn, 1977, p.18 Friedrich-Ebert-Stiftung Par-delà le ton et les considérations partisans, les historiens de la naissance des grands magasins ne disent pas autre chose. Voir Micheal B. Miller, *Au Bon Marché, 1869-1920*, op.cit. « Le grand magasin représentait par excellence le monde bourgeois [...] un monde où l'on affichait son opulence en faisant étalage de tout ce que la civilisation bourgeoise était capable de produire ; un monde, en somme, où les bourgeois eux-mêmes se donnaient en spectacle. » p. 7.

91. Eberhard Wahl, Abraham Moles, « Kitsch et objet », art.cit. p.105.

92. Gérard-Denis Farcy, Cabotin, *Dictionnaire critique de l'acteur, Théâtre et Cinéma*, Rennes, PUR, Le Spectaculaire, 2012 p. 41.

93. Eberhard Wahl, Abraham Moles, « Kitsch et objet », art.cit. p. 118, les trois autres principes sont ceux de cumulation, de synesthésie et de médiocrité.

de Liverpool avec leurs seize cent bateaux munis de tous leurs gréements⁹⁴» peut être jugée kitsch car juxtaposée à un ensemble d'autres attractions qui lui retirent par principe son caractère potentiellement informatif. Ce retournement du réel où chaque élément est envisagé en tant qu'attraction offre un reflet déformé de la réalité puisque « le kitsch vise toujours un peu à côté⁹⁵ ». Que le contexte soit contaminant ou que l'échelle soit réduite, les raisons qui mènent à la distorsion n'importent que peu et c'est l'écart et la tension qui finissent par primer sur la volonté initiale. C'est dans le sens d'une réflexion autour de cette distorsion que les œuvres de Guillaume Bijl agissent à la façon de révélateurs mais également de commentaires sur les habitudes culturelles et la société de consommation de la fin du xx^e siècle. Au sein de ses *Transformation-Installations*, l'artiste place volontairement un simulacre de réel au sein d'un contexte artistique, distinct a priori de la réalité. Selon lui, c'est de la tension créée par ce déplacement que point le seuil entre espace social et individuel. Cette série d'œuvres utilise des mécanismes comparables à ceux employés par certains parcs d'attraction qui se proposent de recréer de l'*authentique* au sein d'un environnement scénographié, artificiel et scénarisé. L'artiste se propose de construire à l'identique des agencements et compositions banals ou séduisants ; duplicatas de situations plausibles autant que répliques de compositions trouvées. De ce fait, il ne propose pas une expérience du réel ou la fulgurance d'une plongée dans un univers spécifique, mais offre plutôt une réflexion quant à l'écart qui existe entre le désir du visiteur et ce qui lui est effectivement offert. Les *Transformations-Installations* dépassent le retournement de la farce mais conservent le caractère hautement permissif de l'inconstance et de l'éphémère. Elles agissent à la façon d'aiguillons audacieux en mesure d'ébranler la pensée courante. Cette distorsion entre la demande et l'objet proposé s'offre en commentaire ironique des situations habituelles de monstration des œuvres et propose non seulement une inadéquation mais, plus loin, une divergence complète entre les attentes et le produit. Ainsi de la *Transformation-Installation* présentée en 1984 lors de la Kunstmessel, foire d'art contemporain à Bâle. Guillaume Bijl y avait installé un stand de lustres, lampes et appliques, en tous points comparable à l'enseigne d'un luminariste. En état de marche, les globes d'opales comme les triangles de métal formaient une composition diaprée, propre à celles des enseignes du milieu des années quatre-vingt. Chaque élément, qu'il soit accroché ou posé sur un socle pouvait potentiellement être acquis et emporté par les visiteurs d'Art Basel, de la même façon qu'ils auraient pu être acheteurs d'un bibelot lors d'une foire commerciale. Tout y est tout à fait fictionnel, même s'il arrive que l'artiste mette en place des tableaux vivants au sein de ces *Transformation-Installation* afin de

94. Celeste Olalquiaga, *Royaume de l'Artifice*, op.cit., p. 33.

95. Eberhard Wahl, Abraham Moles, « Kitsch et objet », art.cit.,p. 118.

les faire vivre. Pourtant, tout y était authentique et véritable, l'étagement des socles s'en référait aux étalages les plus convenus, la moquette au sol à l'ambiance feutrée des enseignes de décoration sans invention. *Lustrerie Media*, dont le nom sonne comme une enseigne attractive, prenait sa place entre tableaux et sculptures, accrochages conventionnels et œuvres d'avant-garde et offrait l'image du commerce de détail dans sa simplicité la plus banale. L'exactitude et la minutie du rendu faisait en sorte que la confusion était totale. L'assemblage devenait un trompe-l'œil sans invention, et rien ne justifiait a priori que l'on consacraît une attention si grande à de simples luminaires dessinés par des anonymes, quand bien même leur présence lumineuse serait hypnotisante.

La sidération et le rejet ont présidés à la réaction des autres participants et galeristes qui possédaient une conscience aiguë du caractère impur - et donc kitsch - de l'ensemble mis en scène par celui qui avait osé. Trahison à l'encontre du milieu artistique, cette installation faisait en sorte de présenter le trivial, le commun et le banal au sein d'un contexte hautement symbolique, où l'acquisition est élevée en acte intellectuel. Par ce retournement de l'offre proposée à l'achat, Bijl nivelle les productions humaines, que celles-ci soit artistiques ou ouvertement commerciales. Peu s'y sont trompés en ce sens que « le kitsch, [...] n'est rien d'autre que l'art transformé momentanément, mais totalement, à cent pour cent, en objet de consommation⁹⁶. » Pourtant, les réactions outrées ne l'étaient pas à l'encontre de l'œuvre en elle-même, de ses caractéristiques ou de l'idée qui présidait à sa présence, mais envers la décision de l'artiste de choisir précisément cette foire d'art en tant que contexte de monstration *ad hoc*. L'inadéquation entre les usages policés qui président à la transaction d'une œuvre d'art entre connaisseurs et la présence criarde de ces luminaires est manipulée par l'artiste au sein d'une mythologie pamphlétaire cherchant à saper les administrations habituelles de l'art et de la création. Cinq ans auparavant en effet, il énonce de façon prophétique au sein de son *Projet de liquidation de l'art* que « VU le côté non économique du commerce de l'art, où la fraude fiscale est monnaie courante [...] TOUS LES MUSEES ET LES CENTRES CULTURELS DOIVENT FERMER pour être transformés le plus rapidement possible, en des espaces convenant à des buts plus pratiques⁹⁷. » *Lustrerie Media* est une parfaite application du programme de faillite fictive, et constitue un manifeste plus dense qu'il ne peut y sembler au premier égard. Bijl use d'un kitsch altéré pour mettre en pratique son projet initial, et s'il se dégage partiellement de sa radicalité, la forme employée fige les archétypes de la société

96. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le Livre des passages*, op.cit. p. 413.

97. *Kunstliquidatieproject* (Projet de liquidation de l'art, 1979).

contemporaine en un commentaire ironique. La *Flanders Extra Fair*, 2008⁹⁸ propose une rétrospective holiste et totalitaire de ces propos programmatiques où chaque œuvre constitue le stand d'une foire géante dédiée à son travail. Coiffeurs Afro, vendeurs de tissus chamarrés, ou escaliateurs s'y rencontrent et voient avec des expositions rétrospectives, dans une digestion fictionnalisée et abstraite de l'héritage des grandes Expositions Internationales et Foires. *Lustrerie Media* y trouve une place parmi d'autre et l'artiste offre un commentaire supplémentaire en ne cherchant à pas à thématiser les rapprochements entre deux stands, à la différences des allées bien organisées des grands événements éphémères. Avec cette proposition radicale, « épopée visuelle du temps présent⁹⁹ », Guillaume Bijl renoue pourtant avec les moteurs de l'Exposition de 1851 en offrant au regard un retournement symbolique du réel par le spéculaire et un accroissement de la vivacité de la sensation par la coruscation.

zootrope et principe de médiocrité

Le consensus à l'origine de l'attitude conciliante du représentant s'explique par le fait que le consommateur désire trouver de façon exacte ce à quoi il s'attend, et que les surprises éventuelles sont à proscrire si elles ne se limitent pas à une démultiplication des effets sensoriels désirés. Il importe qu'espaces et situations soient lisibles et que leur complexité soit aisée à appréhender. On doit être en mesure de saisir *uno obtutu* ce qui nous est proposé, tant en termes matériels que fictionnels. L'histoire écrite par le représentant doit pouvoir s'offrir de façon répétée au consommateur autant de fois qu'il le désire et ce, sans altération de l'intensité de l'expérience. Des Esseintes, en quête perpétuelle de nouvelles expériences sensorielles, n'en aimait pas moins s'en référer aux mêmes gravures de *Persécutions religieuses* de Jan Luyken afin de contempler des heures durant la représentation de l'horreur et de parvenir à un état d'hébétude horrifiée. Le cabinet cramoisi aux « planches où hurlait le spectacle des souffrances humaines¹⁰⁰ » était de façon paradoxale un repère rassurant dans le sens où il s'offrait toujours identique et même. La familiarisation et l'identification nécessaires à la réussite commerciale justifient les gimmicks esthétiques employés au sein des environnements archétypaux mis en place par les tenants du marketing expérientiel. Le cadre et le décor doivent être identifiables en tant qu'ils sont coupés du monde quotidien, car ils offrent la

98. L'exposition était présentée du 5 avril au 6 juillet 2008 à la S.M.A.K de Gand voir également, *Installations & Compositions*, catalogue d'exposition, S.M.A.K. in samenwerking met het Verlag der Buchhandlung, Walther König, Keulen, Duitsland 2008.

99. Dans le Décor, Entretien / Guillaume Bijl- Guillaume Leingre, Paris, *Particules* N° 29 — Juillet / Septembre 2010, pp.6-7 p.6.

100. Joris Karl Huysmans, À *Rebours*, op.cit. Chapitre V p.155-157.

possibilité d'une mise en scène réglée ; par cela, la détermination précise d'un espace marque le seuil entre espace public et espace intérieur symbolique. Cette extraction, peut, le cas échéant, passer par une mise sur socle, et le fait de gravir une marche, comme celui de passer sous l'arche d'un porte, instaure une conscience du seuil. Ces deux aspects déterminent l'expérience du manège, qui s'offre à la fois comme un espace hors du monde et un cadre offrant un décor connu et immuable.

Les Quatre saisons, 2010 de Pierre Ardouvin, podium rotatif pour quatre canapés, ne disent pas autre chose que le confort du même et du connu. Hissés sur un socle en rotation, quatre canapés représentent chacun une saison (une toile verte fleurie symbolise le printemps par exemple) et sont disposés en étoile et surmontés de fanions formant autant de rayons garnis de petits morceaux de plastique triangulaires. Leur disposition et leur organisation semble en décalage avec l'âge apparent des éléments mobiliers ainsi que leur état ; l'effort investi pour les mettre en valeur ne semble pas justifié par leur apparence pitoyable. Ces quatre saisons s'accompagnent d'un enregistrement médiocre d'un niveau sonore très faible de l'air de Vivaldi du même nom à la manière des ambiances sonores diffusées dans les ascenseurs ou les grandes surfaces. Le retour du même et l'aspect cyclique invitent à la fascination exercée par le manège, attraction qui ne commence ni ne s'achève et que l'on prend toujours en marche. Pourtant, la griserie de l'attraction et l'excitation de l'expérience est mise à mal par le rythme très lent de la rotation, qui, à la façon d'un « manège pour vieux¹⁰¹ » provoque l'ivresse de façon poussive. Le dispositif concilie certes les velléités de présentation et de scénarisation de l'objet et l'attraction offerte au consommateur mais de façon réceptive et médiocre. Pierre Ardouvin, en effet, préfère le commentaire à l'archétype puisque « ça n'est pas tant le cliché, [que] la vision d'un quotidien inversé[.]. Le lieu idéal - ou le parc d'attraction - offre exactement ce qu'on peut en attendre, on peut y aller les yeux fermés, puisque l'eau y sera filtrée, les animaux y seront dociles et les services prévus nous seront offerts. On y évite la crainte due au doute... [Là], il s'agirait finalement de *cette vision là* projetée au sein d'une image de ce qu'est la vie, celle que l'on construit, propose, projette, etc...¹⁰² ». La proposition d'Ardouvin semble familière en ce sens qu'elle fusionne divers dispositifs connus en une proposition inédite. L'imaginaire des revendeurs de voitures et leurs drapeaux métallisés, celui des foires-expositions au sein desquelles les camelots mettent en scène une situation de valorisation du produit pour mieux le vendre et les plateaux de jeux télévisuels ou les

101. Pierre Ardouvin, entretien du 24/09/2011.

102. Pierre Ardouvin, *idem*. « Il existe pourtant une dimension un peu plus complexe et plus psychologique à cette confrontation. En fin de compte, il ne s'agit pas d'un simple retournement, puisque je parle aussi de moi. Même si mon travail possède une dimension collective - puisque les gens se l'approprient - cela reste, au départ, très personnel ».

podiums de supermarchés¹⁰³ sont réunis en une expérience synesthésique au rabais. Le principe de médiocrité qui « rend facile aux consommateurs l'acte d'absorption¹⁰⁴ » est pointé par Ardouvin au sein de ce dispositif et c'est l'usage généralisé du kitsch en tant que stratégie commerciale qui est mis en avant plus qu'une réflexion quant à l'intérieur domestique. Il est impossible de véritablement s'extraire du familier embarqué à bord de ces *Quatre saisons*, la moquette marbrée de basse qualité apposée au sol comme la teneur médiocre des canapés ne permet pas de faire du dispositif une marche vers le ravissement.

L'alternance des saisons crée une narration séquencée et propose une scénarisation de l'attraction. L'ordre en est immuable et l'issue prévisible, mais la présence des canapés dépasse la simple monstration d'artefacts. On songe à la mise en place d'un zootrope¹⁰⁵ ineffectif, dont les fentes mal confectionnées ne permettraient pas de lire le déroulement narratif avec fluidité mais provoquerait une alternance saccadée d'images avec des fondus défailants. En temps normal, l'effet bref, intense et répété, décuple et multiplie la fulgurance de la coruscation et justifie le plaisir sans fin de la contemplation du dispositif, pourtant connu et répétitif. Là, le visiotrope ralenti provoque l'ennui, et fait songer à un manège de basse qualité où l'effet stroboscopique censé générer la stimulation ne fonctionne pas. Les objets inanimés manquent de présence et ne parviennent pas à stimuler l'imaginaire et le fond narratif lui-même est réduit à son essence la plus simple. Ni jonglerie ni danse mais les mêmes meubles invariablement avachis. Enfin, l'accompagnement musical est censé être emphatique et participer à la synesthésie mais renforce au contraire cette ambiance désolée tant le succès commercial du titre évoque l'attente téléphonique plus que le *gesamkunstwerk*.

Piédestalisation et Spéculaire

Le socle comme facteur premier de valorisation est également au centre d'une peinture murale d'Haim Steinbach, *Put your 1828 Récamier On a Pedestal*, 1990. Sur un mur entièrement blanc, l'artiste a placé au centre cette étonnante et ambivalente injonction (Mettez votre Récamier de 1828 sur un piédestal). Le slogan, issu d'une campagne publicitaire pour la firme états-unienne de tapis Karastan, date également

103. Pierre Ardouvin, entretien du 24/09/2011 « Les fanions des garages d'occasion... c'est un mélange entre ça et les fêtes de villages où on les place dans la rue pour donner un « air de fête »... [...] Le dispositif vient vraiment [du jeu télévisuel], du salon commercial ou du supermarché, là où le dispositif est lui-même mis en vitrine. ».

104. Wahl Eberhard, Moles Abraham. Kitsch et objet., art.cit. p.119, voir également, Pierre Ardouvin, *le Bal des nazes*, 2002 (d'après un titre de Michel Polnareff, *le Bal des Laze*).

105. Créé en 1834, le zootrope est un appareil d'optique récréatif, composé pour partie principale d'un cercle percé de fentes à travers lesquelles on parvient à voir s'animer des figures dont les gestes sont représentés séquencés.

de 1990. La marque a alors développé un ensemble d'annonces publicitaires au sein de la presse sur une double page, en déclinant l'idée qu'un tapis était le support de la décoration intérieure. Outre le *Récamier* la campagne évoquait de la même façon un *Chippendale*, jouant sur la confusion possible entre les figures historiques et leurs réalisations et les pièces de mobilier auxquelles elles avaient laissé leurs noms¹⁰⁶. De façon sous-entendue, Karastan use avec ironie de la relation entre objet à promouvoir et objet réellement promu, en inversant l'accent mis sur le socle plus que sur l'objet socié. Plus loin, la phrase feint de n'en rien faire alors qu'il est flagrant à la vue de la photographie que le tapis seul est digne d'un intérêt véritable. Karastan utilise le prestige de personnages historiques pour jouir par transfert de l'aura d'un prétendu raffinement à l'europpéenne. La référence est masquée mais la firme illustre les propos d'Edgar Allan Poe selon lesquels « le tapis est l'âme de l'appartement, de lui sont déduites non seulement les teintes mais également les formes de tous les objets¹⁰⁷. » Alors que l'injonction était limpide lorsqu'elle était accompagnée du cliché promotionnel, elle devient d'un élitisme déplacé lorsqu'elle en est détachée. De proposition ou conseil d'aménagement intérieur circonstancié, la phrase, extraite de son contexte et amputée d'une moitié illustrative, oscille entre le *statement* farfelu et l'avis aux connaisseurs. On y devine une remarque de sculpteur historiciste préoccupé de la composition d'un ensemble, là où il n'y a en fait qu'un travail de marketing en vue de pourvoir un encart publicitaire. Steinbach appose de façon fréquente des slogans publicitaires sur les murs des espaces d'expositions au sein desquels il présente son travail. Ces réalisations qui se travestissent en *statements*¹⁰⁸ trouvent leur source dans le quotidien direct de l'artiste et sont souvent transposées telles quelles de l'affiche publicitaire au mur de la galerie. La typographie utilisée et le ton employé restent identiques et seules les dimensions sont soumises au choix de l'artiste selon le contexte de monstration. Ces œuvres offrent un contrepoint et un complément aux installations sculpturales de l'artiste. Lors de la présentation de *Put your 1828 Récamier On a Pedestal*, Haim Steinbach avait choisi de présenter cette proposition au regard d'une injonction triviale, appartenant cette fois au domaine de l'affichette régissant les usages dans les lieux publics. *Please Lift Toilet Seat Before Urinating*, 1990 entrait en dialogue direct avec le phrasé raffiné de la campagne publicitaire datant de la même année. Outre la

106. Un récamier est une banquette et doit sa dénomination à la personne de Juliette Récamier, Femme du monde et salonnière d'esprit ayant vécu au tournant des XVIII et XIX ; Thomas Chippendale, ébéniste anglais est quant à lui à l'origine d'un des styles de mobilier anglo-saxon les plus remarquables du XVIIIe siècle. Par métonymie, on désigne les productions de style de son nom.

107. Edgar Allan Poe, « The Philosophy of Furniture », *œuvres complètes*, J.A. Harrisson (ed.), New York, 1902, vol.14, pp, 101-109.

108. Les phrases sont en effet toujours inscrites en noir sur le mur blanc de la galerie (ou en blanc sur un pan de mur noir), en prenant l'apparence de la plus grande sobriété graphique.

trivialité évidente des propos (Veuillez relever la lunette des toilettes avant d'uriner), c'est également leur banalité et leur grande lisibilité qui créent une tension au sein de l'accrochage voulu par l'artiste. La demande, poliment formulée, peut potentiellement être retrouvée partout, et son message possède une dimension paradoxalement atemporelle. Le caractère exceptionnel et unique du destinataire sollicité sur le mur de droite est ici nié ; à gauche, l'action, tout comme le message, est exécutable par un individu lambda et son caractère banal situe la proposition dans un imaginaire rédimé, réduit au plus strict minimum. Le prestige lié au fait d'être destinataire de la première proposition est contaminé par le caractère vulgaire propre aux sanitaires et à leur dimension concrète. De ce fait l'historicisme invoquant Récamier paraît également trivial et l'environnement onirique créé par la marque autour d'une époque rêvée en mesure d'être recréé à l'identique au sein de son intérieur disparaît au moment de la découverte de la seconde proposition. Cette fois encore, c'est la juxtaposition qui engendre le kitsch. Il était contenu en germe dans le rêve d'intérieur d'époque mais affleurerait à peine ; la simple mention des sanitaires et de leur garniture suffit à faire d'un distingué piédestal une faïence grossière. Le socle flatteur destiné à asseoir le statut social du détenteur potentiel de tapis est ramené à un objet de consommation faubourien. L'injonction à l'achat avait été occultée par la tournure de phrase de la publicité Karastan et sa proposition de réenchantement du quotidien, elle apparaît désormais impérieuse et les mécanismes mis en place ne laissent à présent qu'une impression mesquine et vile. C'est à la déconstruction d'un langage archétypal et au retournement d'un message commercial que s'attache Haim Steinbach par l'usage du kitsch. L'intérieur rêvé devient une maison soumise aux contraintes matérielles et le luxe de l'évocation ne masquera pas pour autant la trivialité des usages. Le renversement et la déformation sont dus à des confrontations permanentes entre les deux imaginaires attachés aux énoncés divergents. À la façon d'un miroir placé à l'angle exact d'une pièce, les phrasés comme leurs contenus symboliques se reflètent les uns les autres et renversent les termes habituels du conseil destiné à la bonne interaction sociale. C'est là la force du propos, qui convoque le langage seul et parvient à établir par le kitsch un argumentaire nuancé et critique sous l'apparence de la facétie et de l'humour licencieux.

La visite des Goncourt au sein de la maison du couturier Worth à Puteau permet de saisir de quelle façon l'environnement domestique peut être agencé de façon à générer de véritables expériences sensorielles. Ils commentent ainsi qu' :

«On a pas idée de l'insenséisme bibelotier de cette maison. Partout aux murs des assiettes de tous les temps, de tous les pays. Mme Worth dit qu'il y en a 25 000, et partout, jusqu'au dos

des chaises, des larmes de cristal. C'est le délire du tesson de porcelaine et du bouchon de carafe. Le possesseur de ce logis, ressemblant à l'intérieur d'un kaléidoscope, revient, le soir là-dedans, incapable de manger, incapable de jouir de son étonnant et coruscant immeuble, migrainé par les odeurs et les senteurs des grandes dames, qu'il a habillées toute la journée¹⁰⁹. »

La description dissocie intérieur domestique (à Puteaux) et intérieur public (l'atelier parisien du couturier) en soulignant la différenciation avant tout sensorielle entre les deux lieux, l'un étant miroitant tandis que l'autre est enivrant. Toutefois, cette distinction à le mérite de préciser de quelle façon environnement commercial et domestique peuvent provoquer l'un et l'autre des sensations d'une intensité comparable, l'un provoquant l'éblouissement tandis que l'autre suscite la migraine et l'accent mis sur ces effets à la lecture de cette description, ce sont les efforts mis en œuvre pour faire de l'espace intérieur une véritable oasis permettant la rupture avec le monde extérieur. Pour la figure du dandy comme celle du représentant, c'est ici que réside l'élément qui préside à la constitution d'un espace intérieur. Celui-ci se doit en effet de garantir à son usager une rupture radicale d'avec le banal et le trivial du quotidien. Que ce soient les complexes hôteliers à Las Vegas¹¹⁰, dont l'architecture dans son ensemble est pensée à la façon d'une oasis au milieu du monde ou leurs ancêtres comme les Grands Magasins ou le Crystal Palace, ces espaces intérieurs engendrent pour l'utilisateur-consommateur une expérience sensorielle intense. Il en est de même pour les propositions organisées par le dandy pour sa propre personne, comme le domicile de Des Esseintes, ou l'environnement clos imaginé par les artistes ; tous deux ont pour but de générer une hypotypose à même de scinder en deux mondes distincts leur environnement quotidien. Cet oasis peut avoir valeur de refuge, mais il participe surtout d'une volonté de stimulation perpétuelle, d'une boulimie d'expériences sensorielles vécues (*erlebnis*) au détriment d'une conscience véritable de l'histoire. Celle-ci apparaît parfois à la façon d'une ornementation ou d'une attraction supplémentaire, quand elle n'est pas convoquée dans le seul but d'ajouter du prestige à un simple objet manufacturé. Le Crystal Palace présentait par exemple des reconstitutions oniriques de palais assyriens, romains ou japonais, tels que les contemporains du milieu du XIX^e siècle se plaisaient à se les représenter. Monumentaux mais artificiels, la scientificité ne présidait pas à leur élaboration, et les décorateurs et architecte en charge de créer la mise en abîme de

109. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire, Tome II*, 1866-1886, Paris, Bouquins, 9 septembre 1884, p. 854.

110. « [...] l'intérieur contraste avec l'extérieur. La séquence intérieure, de la porte d'entrée jusqu'au fond du bâtiment, se déroule des salles de jeux vers le restaurant, des lieux de spectacle et de shopping pour aboutir à l'hôtel. [...] L'espace intérieur et le patio, exagérément détachés de l'environnement, ont la qualité d'une oasis. » Venturi, Scott Brown, Izenour, *L'enseignement de Las Vegas, op.cit.* p.49.

ces palais dans le Palais n'avaient aucun scrupule à ajouter, assembler ou imaginer des détails pittoresques afin de rendre l'effet final saisissant.

C'est en ce sens que l'oasis peut avoir valeur de mirage, retournement en inversion d'une réalité qui n'est ni glorifiante ni excitante. Ce mirage peut atteindre une accentuation à l'extrême de caractéristiques jugées agréables comme les stimulations sensorielles multiples ou la fictionnalisation. Ce mirage s'apparente souvent à des productions qualifiables de kitsch, que les principes qui président à sa détermination en tant que tel soient onirique, de cumulation, de perception synesthésique, de médiocrité, ou d'inadéquation¹¹¹. Lorsque les artistes frayent avec le kitsch, il ne s'agit pas uniquement de dénoncer la marchandisation généralisée ou de porter un regard condescendant sur des productions de masse ni de se fourvoyant dans un « Kitsch de l'élite culturelle » générant des « produits qui n'ont de la véritable culture que l'aspect extérieur, le maquillage, le jargon¹¹² ». La rêverie prend l'apparence de l'intérieur des Goncourt, orné avec méticulosité, à la limite du musée intérieur, et dont les clichés photographiques qu'ils ont commandés à Fernand Lochard entre 1883 et 1886 révèlent autant de l'agencement que de leur désir profond de maîtrise sur toute chose. Edmond avait publié en 1881 *La Maison d'un Artiste*, véritable inventaire romancé de leur lieu de vie à tous deux, où l'on cheminait pièce après pièce et découvrait l'abondance de leurs possessions autant que la préciosité de ses descriptions. La salle à manger, qui offre une vue photographique à la construction complexe aux effets multiples, se voit gratifiée d'une description sur quinze pages passant en revue décors, panneaux et garnitures diverses puis objets d'arts et bibelots un par un. L'intérêt de cette pièce réside dans la description circonstanciée qu'en fait Edmond de Goncourt ; en effet, on en franchit le seuil en passant par « une porte du vestibule [qui] ouvre à droite dans la salle à manger : une vraie boîte comme [il] les aime, et où ne se voient ni murs ni plafond sous les tapisseries¹¹³. » La séparation d'avec le monde et d'avec le reste de la maison même est limpide, la pièce est une boîte close formant une unité. Le reste de la description accentue cette impression d'oasis luxuriante, à ceci près que le décor est propre aux vergers et champs de la campagne française où les accents de Watteau apportent ce qu'il faut d'exotisme. Ainsi :

« Une suite de panneaux qui décorait autrefois un pavillon de musique dans un jardin, s'est trouvée, une suite qui recouvre, sans qu'il y manque un pouce, les quatre parois avec leurs angles coupés. Ces tapisseries, exécutées sur les dessins de Leprince et de Huet, mettent

111. Wahl Eberhard, Moles Abraham. «Kitsch et objet», *art.cit.* p.119.

112. Gillo Dorfles, « Le Kitsch », *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, [1968, trad. Paul Alexandre], Paris, Editions Complexes, 1978 p. 45.

113. Edmond de Goncourt, *La Maison d'un Artiste*, Paris, G.Charpentier, 1881, pp.14.

contre les murailles un paysage de fantaisie, où se mêle le rustique théâtral de Boucher aux perspectives de terrasses à balustres de Lajoue, aux lointains d'île enchantée de Watteau. Et le paysage de convention est peuplé par une création adorablement mensongère : des gardeuses de moutons enrubannées, des Tireis poudrés a blanc, des fileuses de campagne aux *engageantes* de dentelle, des chasseresses vêtues de l'habit rouge de Vanloo dans sa partie de chasse, et de petits paysans faunins chevauchant des chèvres l tout de monde détaché d'un fond blanc de ce fond précieux qui est l'enveloppement, l'atmosphère tendre des jolies tapisseries du XVIII^e siècle, et dans l'harmonie crémeuse duquel, sous les jeux du jour, le rose, le bleu, le jaune soufre sont à tout moment sillonnés de l'illumination brillantée de la soie transperçant la laine. Riants tableaux qu'encadrent, courant sur un vert, couleur de vieille mousse, des arabesques enguirlandées de chutes de fleurs et de lambrequins amarante¹¹⁴. »

« Boite » ou « île », « théâtral[e] » et « mensongèr[e] », la salle à manger est propice au dépaysement, à la rêverie et au voyage intérieur. Chaque qualité y est soulignée, chaque détail remarquable relevé. La distinction alors entre mise en scène-de-soi et espace de monstration pur est ténue et les règles qui président à la monstration de l'intérieur au sein de l'institution se confondent parfois avec celles établies par les rapports sociaux, la politesse ou les convenances, qu'elles soient sociales, politiques ou culturelles.

114. Edmond de Goncourt, *La Maison d'un Artiste*, Paris, G.Charpentier, 1881, pp.14-15.

Collectionneur et muséologue

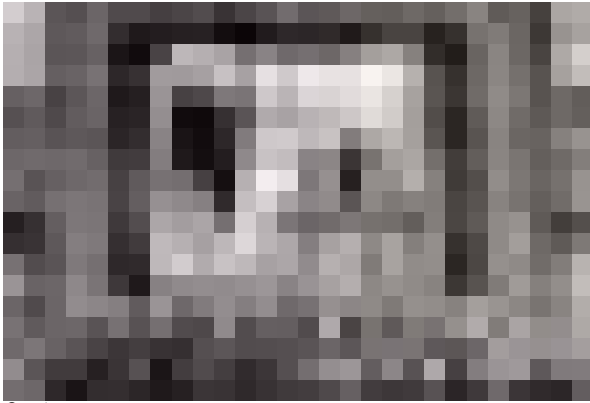


fig.1

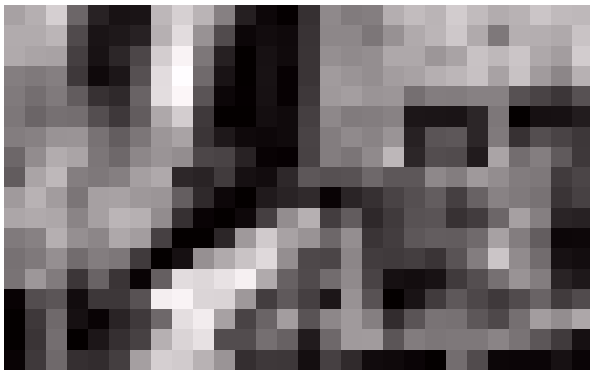


fig.2



fig.3



fig.4

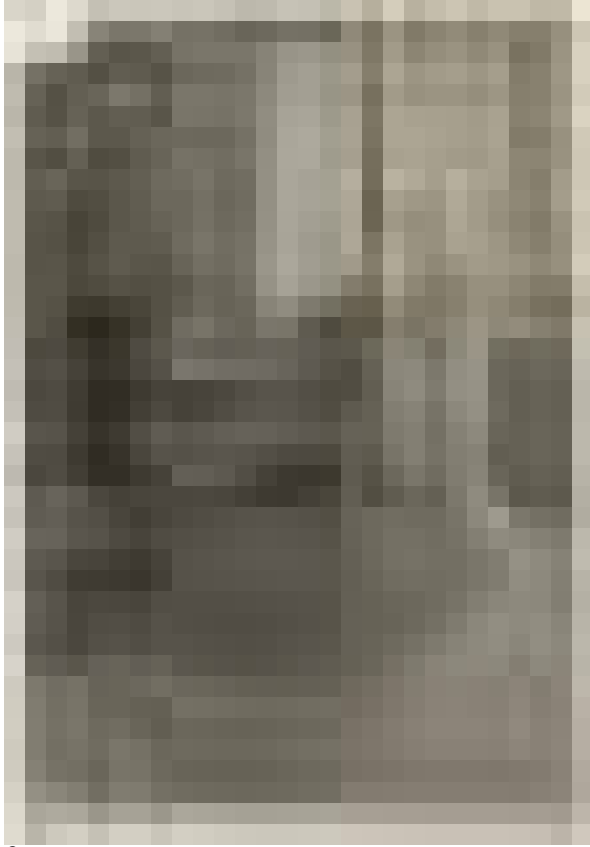


fig.5

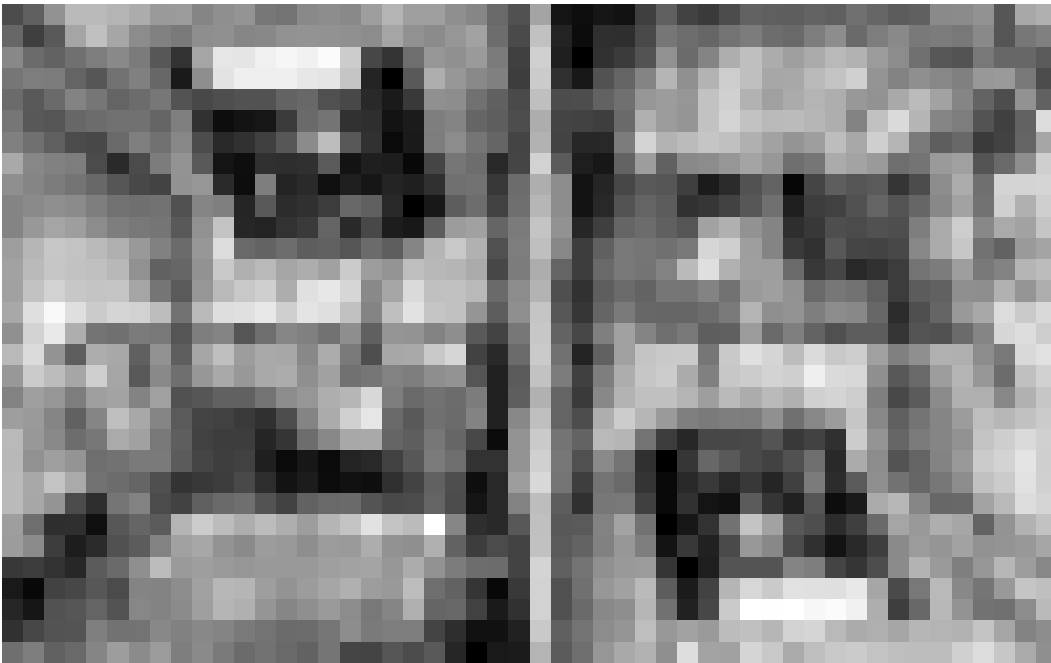


fig.6

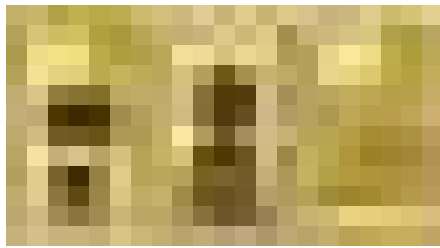


fig.7

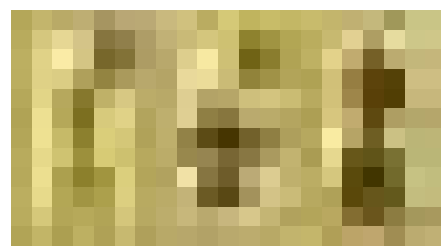


fig.8



fig.9

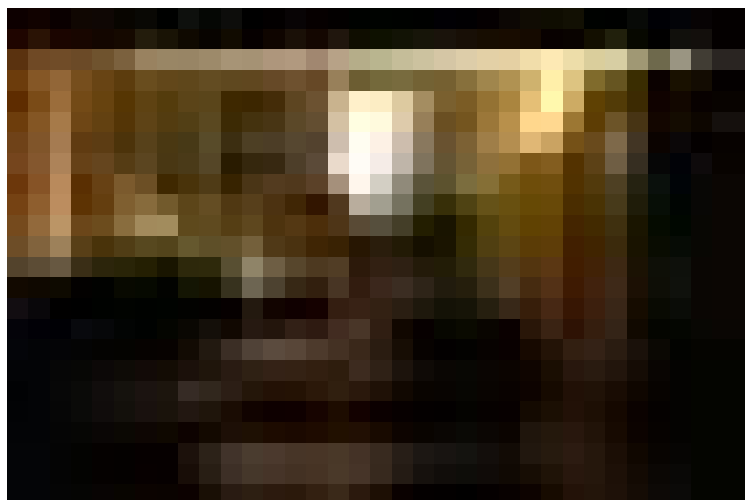


fig.10

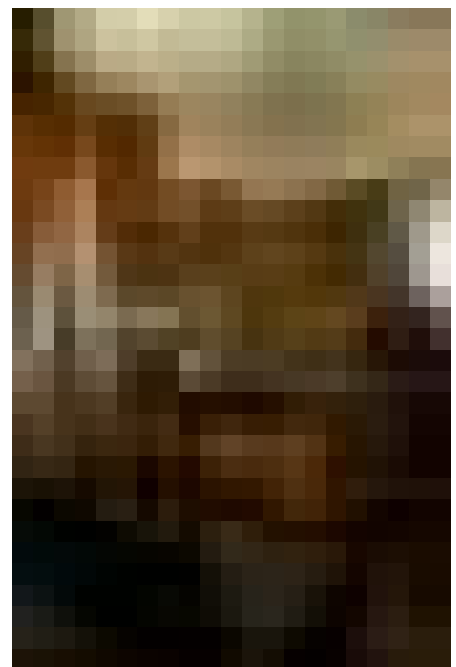


fig.11



fig.12



fig.13



fig.14



fig.15

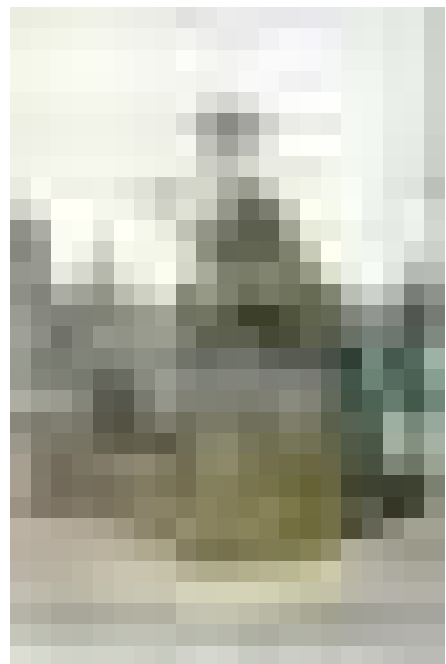


fig.16



fig.17



fig.19

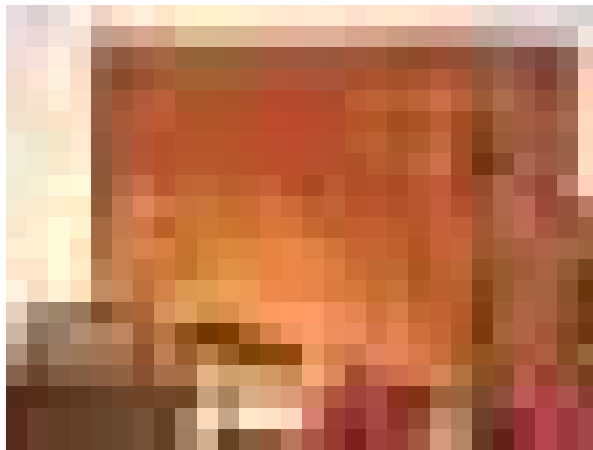


fig.18

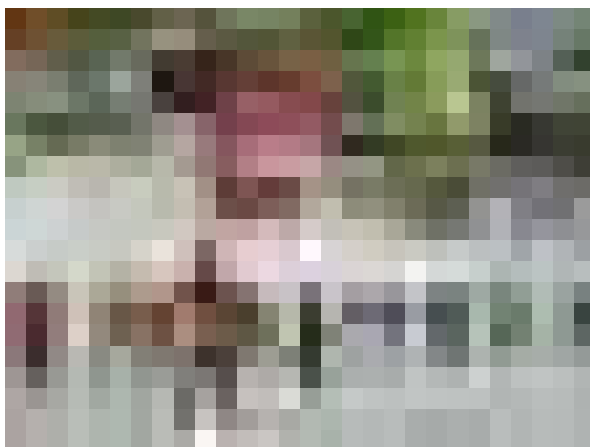


fig.20



fig.21



fig.22

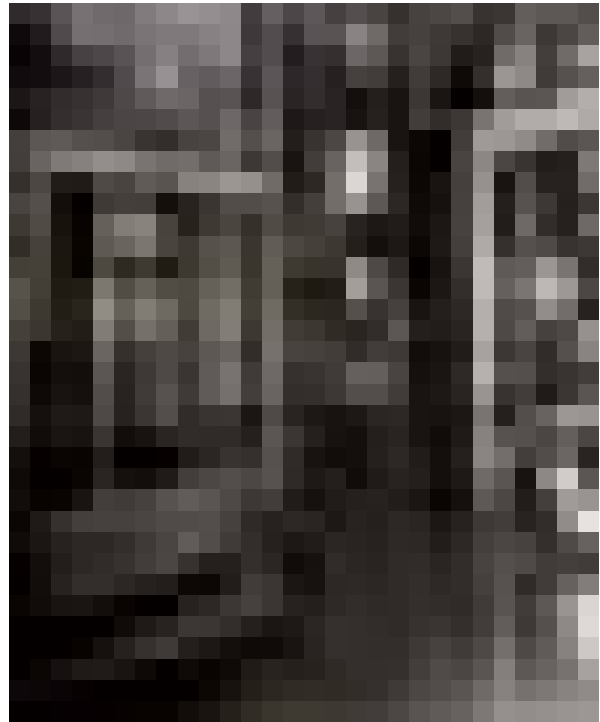


fig.23



fig.24

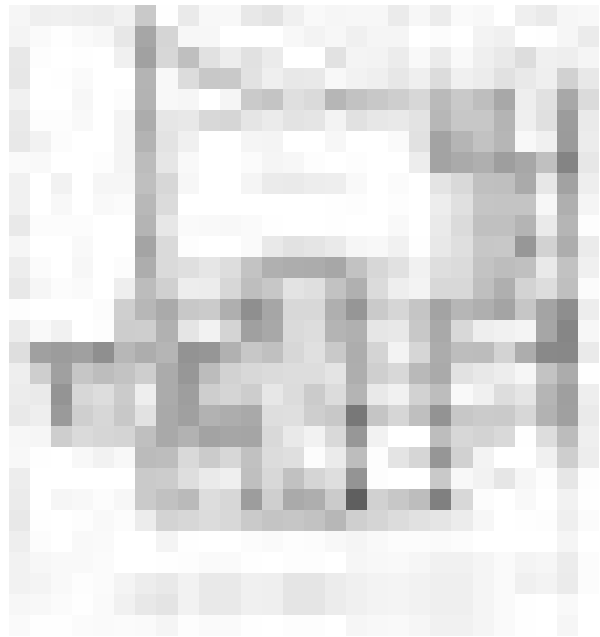


fig.25



fig.26



fig.27

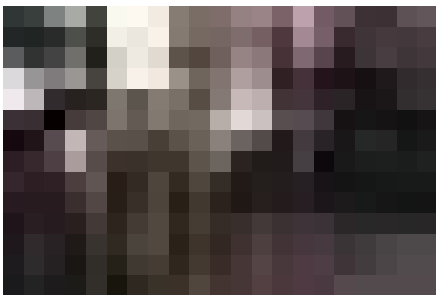


fig.28

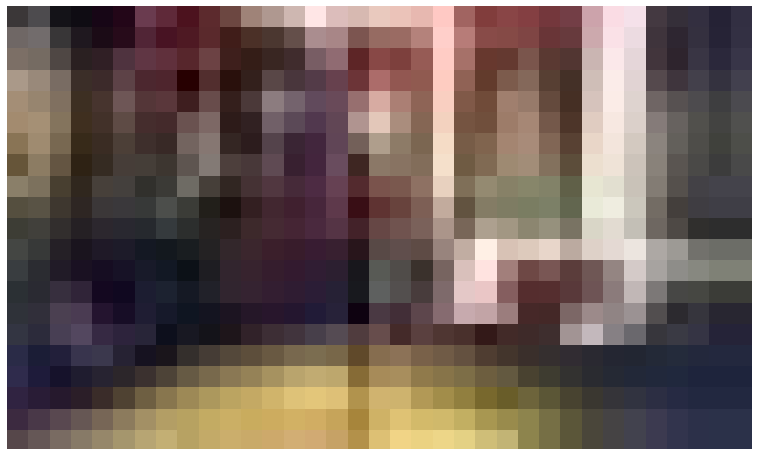


fig.29

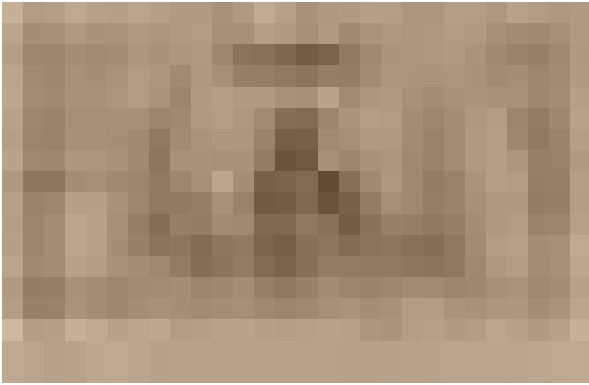


fig.30



fig.31

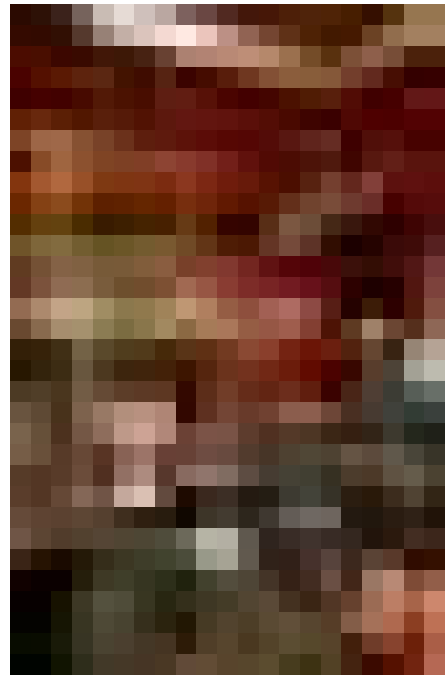


fig.32



fig.33



fig.34



fig.35



fig.36



fig.37



fig.38



fig.39



fig.41



fig.40

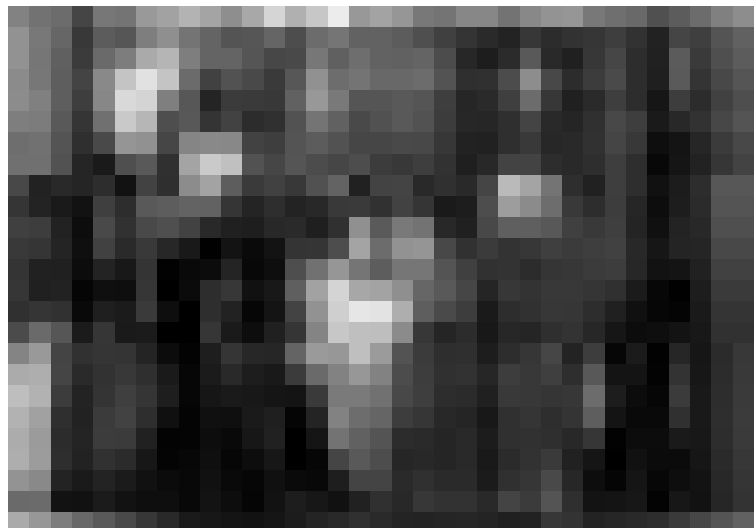


fig.42



fig.43



fig.44

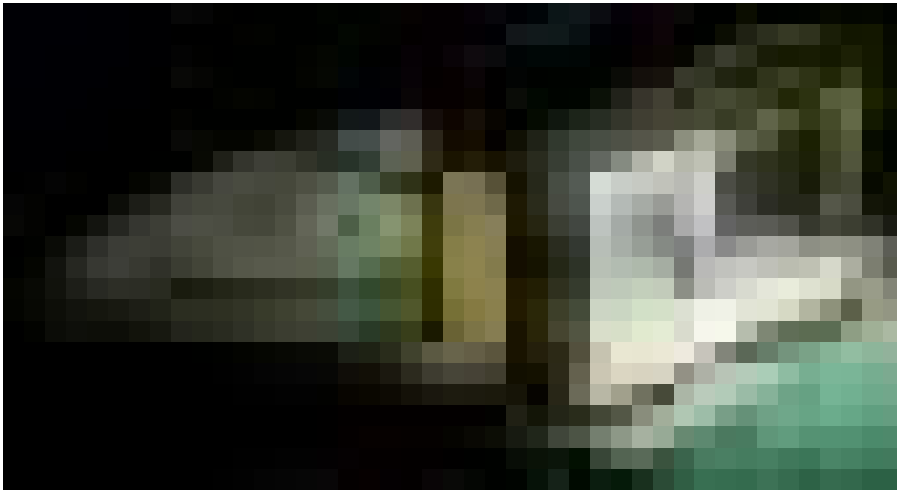


fig.45



fig.46

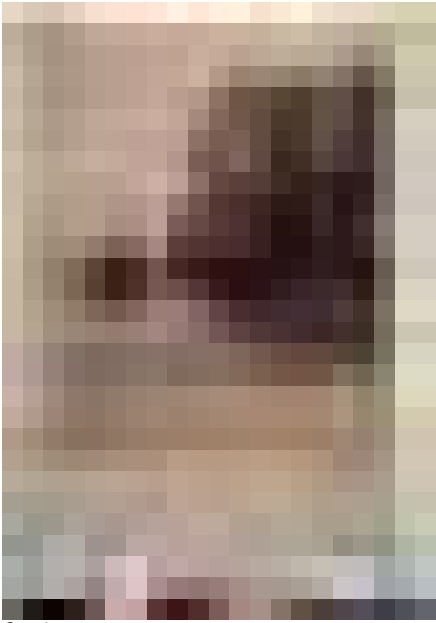


fig.47



fig.48



fig.49

1. Ce que voient les spectateurs dans un théâtre, *Les folles inventions du XIXe siècle*, 1883, p.222
2. La scène telle qu'elle jouée en fait, *Les folles inventions du XIXe siècle*, 1883, p.222
3. Anonyme, *Divan situé à l'intérieur du cabinet utilisé pour les séances de l'institut général psychologique*, épreuve gélatino-argentique, 17.8 x 13 cm, New York, Metropolitan Museum
4. Lynne Cohen, *Sans titre*, série Cover, 2007

5. Sarah Bernhardt, rôle titre de *Spiritisme*, comédie de Victorien Sardou, coupure de presse, Paris BNF
6. La balançoire de la démence, *Les folles inventions du XIXe siècle*, 1894, p.218

7. Tarots de Belline
8. Tarots de Belline
9. Section sorts et divination, galerie culturelle, Paris, MNATP
10. Section sorts et divination. Un cabinet de voyant parisien en 1977, Unité Écologique, MNATP
11. Section sorts et divination. Un cabinet de voyant parisien en 1977, Unité Écologique, MNATP

12. Paul-Félix Guérie, *L'Impératrice Eugénie visite les cholériques à l'Hôtel-Dieu d'Amiens*, huile sur toile, 59 x 42 cm, 1866
13. Eugène Atget, *Rue de l'abbaye : Saint-Germain des Prés*, photographie positive sur papier albuminé d'après négatif sur verre au gélatinobromure ; 17,5 x 22,1 cm, 1898
14. Frank Koolen, photographie tirée de *Tourist trophy*, série en cours depuis 2007
15. Louis Oury, *Affiches Brondert*, 1900, Musée des Arts Décoratifs
16. Martin Engelbrecht, *Une Dominotière*, gravure, 1735-40

17. Unité écologique, Eléments du studio de répétition d'un groupe de rock hardcore «Against you» d'Annecy, MNATP, 2000
18. Unité écologique, Eléments du studio de répétition d'un groupe de rock hardcore «Against you» d'Annecy, MNATP, 2000
19. Ed Hall, *Banners (détail)*, 2009
20. Ed Hall, *Banners*, 1984-2008 ; D. Rowe & J. Pidd, *Burry Man*, 2006. *D'une Révolution à l'autre*, vue de l'exposition, Palais de Tokyo,
21. Doc Rowe et Jill Pidd, *Tête du Burry Man*, Queensferry du sud, Ecosse, Whitby, 2006

22. A, Gary, Rue Berryer. Hôtel Beaujon (Salomon de Rothschild). Salle de curiosités (côté de la grande vitrine), 1878, photographie positive sur papier albuminé montée sur carton
23. La Salle Rose. *L'Angélus de Daumier*, catalogue d'exposition, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1975, tome 2 non paginé
24. La Salle Rose, *L'Angélus de Daumier*, catalogue d'exposition, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1975, tome 2 non paginé
25. Victor Champier, « L'habitation moderne. Hôtel de Madame Salomon de Rothschild », *Revue des Arts Décoratifs*, 1891-1892, T. XII, p.70

26. Fred Wilson, galerie contemporaine, *Rooms With a View*, Longwood Arts Project, 1987
27. Fred Wilson, musée ethnographique, *Rooms With a View*, Longwood Arts Project, 1987
28. Fred Wilson, salon, *Rooms With a View*, Longwood Arts Project, 1987
29. Fred Wilson salon, *Rooms With a View*, Longwood Arts Project, 1987

30. *Le Marchand d'Orvietan*, collection Maciet « Watteau », collection Maciet « Graveurs ornemanistes des XVIe au XVIIIe siècles », bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris
31. John Armleder, *John Armleder : Jacques Garcia*, Centre Culturel Suisse, 2008
32. John Armleder, *John Armleder : Jacques Garcia*, Centre Culturel Suisse, 2008
33. Parlor, Colonel Robert J. Milligan House. Saratoga Springs, New York, 1854-56, Brooklyn Museum
34. John Armleder, *John Armleder, Jacques Garcia*, Centre Culturel Suisse, 2008

35. MNES, Avant projet pour l'exposition *Liens de familles*, Paris MNATP, avant 1991
36. MNES, Avant projet pour l'exposition *Liens de familles*, Paris MNATP
37. Giovanni Montenari, *Del Teatro Olimpico di Andrea Palladio in Vicenza*, Discorso, 1749
38. Giovanni Montenari, *Del Teatro Olimpico di Andrea Palladio in Vicenza*, Discorso, 1749

39. MNES, *Liens de familles*, Acte 2 scène 4, l'enjeu patrimonial dans la haute bourgeoisie, Paris MNATP, 1991
40. MNES, *Liens de familles*, Acte 1 scène 3, l'apprentissage des bonnes manières dans une famille bourgeoise, Paris MNATP, 1991

41. *Modified dinner a la russe, set out for eight*, John Henry Walsh, *A Manual of Domestic Economy*, 1874
42. MNES, maquette pour l'exposition *Liens de familles*, Acte 1 scène 3, l'apprentissage des bonnes manières dans une famille bourgeoise, Paris MNATP, 1991
-
43. Dan Graham, Dessin pour *Cinéma=Théâtre*, installation cinématographique Maquette, projecteur, film super 8, boîte en plexiglas, bois, miroirs et feutrine verte, 60 x 120 cm, 1966-88
44. Rodney Graham, *Circus gradivus Théâtre maritime avec escaliers*, Installation, Bois, métal, mousse, peinture, 20 x 98 cm, 1988
45. Dan Graham, *Cinéma=Théâtre*, installation cinématographique Maquette, projecteur, film super 8, boîte en plexiglas, bois, miroirs et feutrine verte, 60 x 120 cm 1966-88
46. Marin Kasimir, *Vue de jardin – Cascade – Vue de cour*, installation, Bois, peinture, miroir, 80 x 200 x 200 cm, 1988
-
47. Eugène Atget, *Le Pavillon de Hanovre à son emplacement originel sur le Boulevard des Italiens*. Orfèvrerie Christofle, 1907-1908, Paris, BNF
48. Jardin *Théâtre Bestiarium*, vue d'ensemble, Roubaix, Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains du 26 janvier au 23 mars 2008
49. Romeyn de Hooghe, *Le Parc à Enghien*, A Collection of 86 plans and views of The Hague, Amsterdam, 1718, Londres, British Library

Enfin, un dernier duo de *personae* occupe nombre de romans, pièces de théâtres et productions du XIX^e siècle ; le collectionneur et le muséologue¹ dessinent l'un et l'autre la possibilité d'un rapport à la propriété, à l'accumulation et à la conservation distincts de la seule aura de prestige ou de profit que confèrent les biens matériels. Le développement conjoint de ces figures est notable à partir du milieu du XIX^e siècle alors que s'épanouissent collections privées et musées publics. C'est grâce à la multiplication des institutions officielles que les collectionneurs plébiscitent à leur tour la forme du musée pour présenter, exposer et montrer leurs possessions. En effet, la « diversification de leur contenu, à la fois thématique, spatiale, temporelle et sociale² » influe sur l'attrait, le désir et la liberté de constituer des collections véritablement personnelles et atypiques, et par-delà, la création d'espaces au sein desquels on peut les révéler. Les *what-nots* des salons bourgeois sont loin alors de rivaliser avec ce qui constitue des ensembles cohérents, réfléchis et construits à la façon d'argumentaires. S'il existe bien une « incompatibilité des principes qui les régissent³ », les deux formes de monstration sont inséparables et muséologues comme collectionneurs interagissent et s'influencent les uns les autres dans un constant ballet. Ces deux formes impriment une puissante marque sur l'imaginaire du XIX^e siècle et offrent un contrepoint heureux aux procédés commerciaux de monstration, même si le développement exponentiel du commerce des antiquités créé une passerelle entre ces mondes a priori distincts⁴. Collectionneurs comme muséologues ont à cœur de montrer au mieux les pièces patiemment rassemblées, « comme s'il[s] ne poursuivai[ent] qu'un seul but : amasser des objets pour les exposer au regard⁵. » Deux maîtres mots que l'on peut encore transposer aux pratiques contemporaines les dirigent alors l'un et l'autre : la

1. Le choix du muséologue, figure relativement récente, est justifié par le fait que, contrairement au conservateur, son occupation principale soit divisée en des pôles variés allant de la conservation à la communication des collections au public. Il lui appartient de réfléchir à la façon dont le musée peut réussir à montrer au mieux les collections au public. C'est sous cet aspect que le terme a été privilégié à celui de conservateur.

2. Krzysztof Pomian, *Des Saintes reliques à l'art moderne, Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 2003, p.301.

3. Krzysztof Pomian, *Des Saintes reliques à l'art moderne, op.cit.* p.305.

4. Quant au commerce d'antiquités au XIX^e siècle, voir Manuel Charpy : *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, mémoire de doctorat en Histoire contemporaine, Université François-Rabelais de Tours, 2010, en particulier le Chapitre 5 Authentiques antiquités: usages domestiques du passé et invention d'une marchandise pp. 495 et sqq.

5. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise : XVI-XVIII siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1987, p.16.

délectation et l'élévation de l'esprit⁶. Au sein du musée, le plaisir esthétique est lié à l'apprentissage, que ce soit par les classes illustrées du musée du chiffonnier Topino dans *La Mascarade de la vie parisienne*, de Champfleury en 1859 ou les mises-en-scènes documentées de l'exposition Liens des familles pensées par Martine Segalen au MNATP en 1991. Les formes les plus diverses et les thématiques les plus variées sont portées par les musées à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, mais tous conservent ces principes directeurs, quels que soient leurs enjeux. Lorsque la monstration seule est constitutive de l'exposition et qu'elle est séparée de la dimension éducative, il s'agit d'attraction et d'*entertainment* plus que d'exposition véritable⁷. Inversement, lorsque la seule élévation de l'esprit est sollicitée, l'érudition prend le pas à son tour sur l'exposition.

1. Montrer l'invisible

A. Faire apparaître les apparitions : le musée-mirage et l'occulte

Magnétisme et recouvrement

Il existe un paradoxe majeur auquel le XIX^e siècle a tenté de répondre par les moyens les plus divers : comment rendre compte de ce qui ne peut être représenté ? Comment montrer ce que l'on ne peut se figurer et rendre visible ce qui ne peut l'être ? L'attrait pour l'occulte ainsi que les esprits des défunts revêt alors les apparences d'un plébiscite jamais encore atteint par le passé⁸. Les magnétiseurs et autres mages bénéficient d'une estime sans précédent, et si leurs pratiques sujettes à caution sont régulièrement condamnées par des procès⁹, leurs figures demeurent entourées d'une

6. Quant aux raisons qui justifient l'acte de collection, Pomian avance que « [...] certaines pièces de collection sont les sources d'un plaisir esthétique [...], d'autres [...] permettent d'acquérir des connaissances historiques ou scientifiques [...] enfin, on remarque que le fait d'en posséder confère un prestige, car elles témoignent du goût de celui qui les a acquis, ou de ses hautes curiosités intellectuelles, ou encore de sa richesse ou de sa générosité [...] » ; Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, *op.cit.* pp.19-20.

7. Voir Patricia Falguières, « Lire Schlosser aujourd'hui ? Postface », Julius Van Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive, Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, [1908, trad. Lucie Marignac], Paris, Macula, La littérature artistique, 2012, pp.266-272, en particulier pp. 270 et sqq.

8. Voir *Celeste Olalquiaga, Royaume de l'artifice*, *op.cit.* p.235.

9. Pierre Apraxine, Sophie Schmidt, « La photographie et l'occulte », catalogue d'exposition *Le Troisième œil, La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, Maison Européenne de la Photographie, 2004 p.15, Voir également Rosalind Krauss, « Sur les traces de Nadar », *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, trad. Marc Bloch , Jean Kempf, Paris, Macula, 1990, pp.18-36.

respectabilité non négligeable. Les apparitions et fantasmagories se développeront à la façon d'attractions et trouveront des applications réussies dans les arts de la scène¹⁰. Là, la plupart des mécanismes utilisés sont empruntés aux inventions héritées des siècles passés, telle la lanterne magique, qui, reprise et complexifiée, gagne en crédibilité. Pourtant, c'est véritablement lorsque la photographie permettra de prendre trace des apparitions du monde que se développeront avec le plus de verve les inventions les plus audacieuses. Dès lors, on ne craint plus de montrer et donner à voir en public spectres et revenants, et le détail des trucs employés dit bien l'attrait pour ce type d'expériences et de représentations. Révéler l'occulte et tâcher d'en comprendre les mécanismes d'apparition comptent parmi les activités les plus plébiscitées à partir du développement de la photographie spirite autour de 1860.

Afin de faire apparaître les défunts, on utilise des fauteuils escamotables garnis de masques, des rideaux occultants et autres trucs, mais ce sont les procédés optiques qui offrent au regard le plus de trouble. Par l'utilisation d'une toile peinte à mailles très fines, on peut occulter un arrière plan qui laissera apparaître, le moment opportun, une figure jusque là masquée. Il suffira pour ce faire d'éclairer progressivement la face arrière de la toile. De même, des miroirs sans tain offrent de parfaits spectres holographiques et certains développement de la lanterne magique, des métempsychoses des plus convaincantes. En effet, bien souvent, « la lumière [est] cette passerelle entre le monde des impressions sensibles et le monde de l'esprit. C'était sous la forme d'image lumineuse que les défunts choisiss[ent] de faire leur apparition comme spectre dans les séances de spiritisme au XIX^e siècle. Aussi, après 1839, n'y [a]-t-il qu'un pas minuscule à franchir dans la démarche logique pour concevoir l'enregistrement de ces apparitions par des moyens photographiques¹¹. » Dès lors les *spectres fondants*¹² laissent apparaître successivement deux éléments qui se substituent l'un l'autre, et offrent à qui veut le croire la vision réincarnée d'un proche. Les parents deviennent *métempsychosistes* et associent volontiers le souvenir de leurs proches à des êtres qui ne leurs ressemblent pourtant pas, ce qui permet d'expliquer le succès des séances, construites avant tout sur le décorum ainsi que les manières et effets fluidiques des mages, voyants et autres magnétiseurs. Tout comme le miroir sans tain, ou la fine résille métallique, c'est sur la mise en place d'une façade destinée à impressionner la personne venue en consultation que repose le succès commercial et symbolique de

10. Voir le catalogue *L'Envers du décor à la Comédie Française et à l'Opéra de Paris au XIX^e siècle*, Moulins, Centre National du Costume de Scène, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2012, Voir également la pièce de Victorien Sardou, *Spiritisme*, présentée pour la première fois sur la scène du théâtre de la Renaissance le 8 février 1897, avec Sarah Bernhardt en rôle titre.

11. Rosalind Krauss, « Sur les traces de Nadar, » *art.cit.* p. 25.

12. Voir *L'envers du décor à la Comédie Française et à l'Opéra de Paris au XIX^e siècle*, *cat.cit.* p.100.

la séance. Cette façade passe par l'utilisation d'un vocabulaire complexe et déroutant, un espace mis en scène, une apparence habitée et une théâtralisation à l'excès des expressions. Le dédain du magnétiseur Redjoula face à l'argent qui lui est confié dans *La Mascarade de la vie parisienne* de Champfleury, roman de 1859 est précisément ce qui intimide et marque Couturier, apprêteur venu consulter "le magnétiseur du Prince de Padoue, le plus célèbre fluidiste moderne"¹³. Le père éploré, « quand il vit ce personnage imposant, et qu'il aperçut un grand bureau couvert de piles d'or de billets de banque et de pièces de cent sous, recula instinctivement. [...] Il se trouvait bien téméraire d'oser venir consulter un personnage si considérable[.]¹⁴ ». C'est tout cet argent exposé, cette confiance montrée, qui achève de convaincre Couturier que le mage est puissant et qu'il est à même de l'aider à retrouver sa fille. L'échange fluide entre Redjoula et Claire, la fille de Couturier, se fera par le truchement de la somnambule Céline Japhet. Détenteur d'un véritable "miroir magique qui annonce les arcanes de la vie future"¹⁵, le Docteur Redjoula use de tous les stratagèmes afin de rendre visible sa fille à l'homme éploré. Pas d'apparition, mais le pouvoir de l'imagination seul et la faiblesse de la volonté face à une machinerie minutieusement préparée et un décor des plus convaincants. C'est là que réside l'intérêt principal de la scène, lorsque le brave homme, de condition modeste, découvre l'appartement situé au vingt-quatre, rue du Rocher et pénètre seul dans le "vaste salon éclairé mystérieusement". Là, il "n'os[e] avancer, et surtout s'asseoir dans ce riche fauteuil capitonné, recouvert de soie ponceau", car tout ici l'impressionne, que ce soient les "grands coffres en vieux cuirs qui orn[ent] l'appartement [ou] les mille objets brillants placés sur des étagères et la cheminée."¹⁶

L'environnement est préparé et scénographié, en vue de la rencontre, le décorum dans son entier vise à préparer le chiffonnier à voir sa fille, alors même que les visions de la somnambule ont été suggérées par les remarques du père lui-même. Le *patient* est introduit au sein du domicile du docteur magnétiseur, et s'instaure une complexe relation de confiance et de manipulation. L'espace domestique est ici le lieu d'un échange singulier puisque le visiteur est saisi par l'impression que sa visite est un acte hors du commun. Il vient ici pour savoir et voir ce qui lui est inconnu et occulté. Ce que donne à voir le duo malfaisant, ce qu'il est en mesure de présenter au visiteur, ce n'est rien de moins qu'une galerie de portraits, nés d'un art magnétique nécessitant des compétences étayées par un épais ouvrage, *Arcanes de la vie future dévoilés*,

13. Champfleury, *La Mascarade de la vie parisienne*, Paris, Dubuisson, 1859 p.47.

14. Champfleury, *La Mascarade de la vie parisienne*, op.cit. pp.106-107.

15. *Idem* p.47.

16. *Idem* p.110.

garantissant le sérieux de leur proposition. Ces capacités hors du commun sont soutenues par une maestria sans pareille - qui s'avère en fait être un ensemble de moyens de pression psychologique. Chaque visiteur apporte avec lui une relique de l'être cher, mèche de cheveux ou pelote d'épingle, destinée à faire surgir l'image de l'absent¹⁷, et promet d'étudier avec ferveur la parole du maître. Le cabinet du magnétiseur est un musée privé, une collection de possibles donnés à voir au seul œil expert qui saura en reconnaître la valeur. La découverte des pièces de la collection privée est donc intime et demande un certain recueillement tant les agissements du magnétiseur proposent une re-sacralisation de l'acte de monstration de la collection. Par l'objet, on fait apparaître l'au-delà, et on renoue avec une liturgie absente de la vie quotidienne.

Le Troisième œil¹⁸, occultisme et monstration

Les relations entre collection et occultisme sont particulièrement fécondes dès lors que l'attrait pour les photographies spirites dépasse la simple volonté d'y trouver une preuve ou validation matérielle. Le rapprochement formel entre une photographie prise au sein des aménagements de l'Institut Général Psychologique en 1906 et la photographie de Lynne Cohen prise d'un espace muséal indéterminé en 2007¹⁹ est un bon indicateur des permanences et survivances de ces relations. L'une et l'autre disent un intérieur aménagé, mis en scène et meublé mais non identifié comme étant habité. Toutes deux tirent leur force esthétique de la composition offrant un contraste marqué entre un espace de repos visuel et l'accent mis sur le sujet principal de la composition : le divan. Chacune contient une opposition entre des zones de grande neutralité et des espaces chargés de subtils motifs graphiques – plis des tentures ou lignes du pavement au sol. L'une possède une vocation documentaire, puisqu'elle est chargée de présenter le matériel mis à disposition des médiums lors de séances sous contrôle, l'autre y est souvent apparenté, alors même que le contexte de production réfute cette appellation, son auteur se refusant à divulguer la moindre information concernant le lieux photographié. Pourtant, ce divan, positionné de façon centrale au sein des espaces respectifs lie ces clichés de façon symbolique par delà les choix esthétiques. Partant, « Lynne Cohen évoque son intérêt pour certaines stratégies

17. Voir l'avant propos de Krzysztof Pomian à propos du sacrifice dans *Des Saintes reliques à l'art moderne, Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle, op.cit.* p.8.

18. Il s'agit là du titre d'une exposition se proposant de retracer le lien entre la photographie et l'occulte, voir le catalogue, *Le Troisième œil, La photographie et l'occulte, cat.cit.*

19. Anonyme, *Divan situé à l'intérieur du cabinet utilisé pour les séances de l'institut général psychologique, avril-juillet 1906* ; Lynne Cohen, *Sans titre, série Cover, 2007.*

formelles de la photographie du XIX^e siècle et explique qu'elle s'efforce d'exploiter le caractère dépouillé, anonyme et non artistique de la photographie de cette époque pour produire des images faussement neutres²⁰. » La neutralité feinte est en effet au centre de cette prise de vue photographique aux couleurs éteintes et à l'espace *a priori* pauvre d'informations. En effet, les deux photographies s'éloignent de l'instantané du fait de l'impression de temps long qui en découle. Pris à la chambre, les deux clichés disent un temps intermédiaire, hors de l'action ou de l'événement. C'est précisément le dispositif de monstration qui est donné à voir, et non l'objet temporaire, fugace ou éphémère qui peut y surgir ou y être présenté. La captation a lieu dans un état d'entre deux, peu après le désordre de l'action ou peu avant l'excitation d'une autre, dans une temporalité trop tardive pour être en mesure d'assister à l'apparition, mais trop précoce pour participer au vernissage.

Ces photographies laissent pourtant en évidence les outils par lesquels l'avènement aura lieu. Les filins des cimaises ou les lanières posées sur le divan, disent la volonté d'attacher le montrable, de le circonscrire et de maîtriser la façon dont il sera dévoilé. Autour ou sur le divan, ces attaches œuvrent à la façon de fils de nylons déchus d'une muséographie en pleine mutation, ils choient au sol ou pendent depuis la corniche. Ces suspensions du visible n'ont pourtant pas suffi à retenir les objets ou apparitions et l'œil ne peut que se concentrer sur les traces de ces présences passées. La moquette murale grise de la photographie de Lynne Cohen laisse entrevoir les manipulations et les gestes au travail pour préparer l'espace et les œuvres, celle de L'Institut Général Psychologique sont absorbées par la lumière crue de la brûlure photographique. Les poils du tapis tout comme leurs motifs sont devenus invisibles, arasés par la trop vive lumière, et la texture des tentures noires est indéfinissable. Ces cocons textiles créent l'un et l'autre un cadre environnant le divan, à la façon d'un espace préparé à l'avènement d'une expérience sensorielle forte, circonscrivant le lieu de l'apparition. Cette préparation à la révélation est constitutive de l'architecture dans l'un et l'autre cas puisqu'à chaque fois les surfaces murales d'origine ont été recouvertes de cimaises ou de tentures masquant l'apparence sous-jacente et neutralisant les informations visuelles et symboliques du bâti d'origine. Derrière les cloisons mobiles, on devine des boiseries cachées de l'Institut Général Psychologique et l'architecture monumentale du bâtiment du XIX^e siècle de l'hypothétique musée. Dans les deux cas, les tentures grises ne sont pas arrimées au sol et forment une surépaisseur isolante, enserrant plus encore le meuble au sein d'un espace intérieur construit.

Des jeux contradictoires lient les deux photographies par des oppositions formelles

20. Jian-Xing Too, « Lynne Cohen : Intérieurs anonymes », *Cover*, catalogue d'exposition, Cherbourg, Le point du Jour, 2009, pp. 115-127, p.125.

fondées sur le dialogue entre pleins et vides . Les fenêtres du cliché de Lynne Cohen sont nues et laissent voir un ciel vide d'une troublante neutralité, à l'inverse, les rideaux de la photographie ancienne ouvrent sur un espace clos et insufflent une dimension spectaculaire à un meuble qu'ils théâtralisent. Celui-ci est drapé d'une couche supplémentaire de textile, housse laissant supposer diverses épaisseurs riches de sens. Au contraire, l'autre assise ne laisse paraître que son ossature, vide de rembourrage et dévoilant au regard un mince badigeon de couleur grisâtre. Après un examen attentif, le récamier, objet a priori désigné de la photographie, se révèle n'être qu'un accessoire. Le divan est avant tout un prétexte justifiant la fixation sur papier d'un espace intérieur construit en vue d'une monstration.

Les photographies prises des dispositifs et machines de contrôle de l'Institut Général Psychologique ont pour but d'attester de la transparence des installations, et de fixer les cadres de l'expérience scientifique que constitue chaque séance. Le protocole est régi par ces mises en places pré-déterminées et les résultats, quels qu'ils puissent être, ne peuvent être acceptés qu'au regard de la probité des dispositifs²¹. La haute valeur symbolique du divan, offert à la medium Eusapia Palladino en support des séances, n'a d'égale que celle d'une table étrangement surélevée vouée toute entière à la lévitation et visible sur un second cliché au cadrage identique. L'un et l'autre font partie du vocabulaire formel spirite et suggèrent la teneur des séances au même titre qu'un compte-rendu évocateur. Le cliché de Lynne Cohen, en revanche, propose un cadre mouvant et complexe, fuyant l'interprétation univoque. On ne sait en effet quelles sont les raisons de la présence du meuble, et son abandon au sein d'un espace déserté lui confère une importance accessoire, comme si le nœud de l'exposition à laquelle il avait pris part s'était cristallisé autour d'une thématique inconnue qui se serait servi du divan comme promontoire passager. Rhabillé, retapissé, recontextualisé, cette méridienne ornée aurait été l'accessoire d'un discours à l'argumentaire mobilier au sein d'un musée historique. La fictionnalisation de ce lit-banquette est inévitable tant l'espace qui l'entoure est de nature obscure, alors même que les codes de la présentation muséale sont ouvertement lisibles – rampes d'éclairage, cimaises haut placées, panneaux mobiles, équipement électriques ultra-sécurisés et enfin sobriété des coloris et des aménagements.

Nécessaires muséographique et spirite se confondent dans ces deux photographies dès lors que transparait le désir de signifier et exposer. Il se révèle une confusion entre les codes extérieurs régissant l'organisation d'un musée et ceux à l'œuvre dans le cabinet d'un spirite – apparenté au musée privée du collectionneur. C'est

21. Denis Canguilhem, « Les phénomènes sous contrôle », *Le Troisième œil, La photographie et l'occulte*, cat.cit. pp. 249-253.

paradoxalement au sein du lieu où l'on tolérerait une installation approximative que règne la rigueur et la scientificité la plus grande. L'Institut Général Psychologique, qui faisait participer des figures reconnues de la recherche scientifique lors de ses séances²², brille par le protocole irréprochable de ses tentatives de monstration de l'invisible. L'espace muséal figé par Lynne Cohen, en revanche, semble avoir été organisé par un esprit fantaisiste et peu scrupuleux abandonnant un meuble de prix au sein d'un espace ouvert, à la façon des pratiques des collectionneurs privés peu au fait des règles élémentaires de conservation et de monstration des œuvres. Le trouble dit bien la vaine scission entre les formes de présentation propres au musée, à la collection privée ou au spectacle.

La Troisième oreille²³, Sorts et divination.

La volonté de mener à bien une réflexion autour de la survivance des pratiques ancestrales de divination et des croyances en l'occultisme a donné lieu à la collecte et la monstration de l'une des dernières « unité écologique » du Musée National des Arts et Traditions Populaires²⁴. Le terme désigne des ensembles qui reproduisent des intérieurs complets, transposés au sein du musée. Il s'agit d'une

« création de Georges-Henri Rivière, inspirée par les fouilles de l'archéologue André Leroi-Gourhan qui démarraient [à partir de 1964] à Pincevent et qui consistaient à faire des prélèvements aussi exhaustifs que possible sur un site. Appliquant la même technique, le conservateur fit collecter sur le terrain des ensembles domestiques ou artisanaux complets qui cessaient d'être en usage et furent restitués ou reconstruits en une présentation formant un système signifiant [...]»²⁵.

Là, il ne s'agit plus de présenter des intérieurs vernaculaires ou ruraux, mais le cabinet d'un célèbre voyant sis dans le seizième arrondissement parisien tel qu'il fut collecté en 1977. À l'initiative de Jean Cuisenier, le nouveau conservateur du MNATP à partir de 1968, la pièce est transposée dans son intégralité au sein du musée. Dès lors, mobiliers et effets personnels, aménagement intérieur et documents administratifs sont montrés à

22. On sait par exemple que Pierre et Marie Curie ou Henri Bergson ont participé aux séances, de même que d'autres physiciens, astronomes, neuropsychiatres ou physiologistes. Denis Canguilhem, « Les phénomènes sous contrôle », *art.cit.* p. 249.

23. *La Troisième oreille, À l'écoute de l'au-delà* est le titre d'un ouvrage à succès de Marcel Belline, dont l'édition première est présente en évidence sur le bureau du voyant. Il y fait état de ses contacts avec son fils précocement disparu. Marcel Belline, *La Troisième oreille, À l'écoute de l'au-delà* Robert Lafont, 1972. « Un cabinet de voyant parisien en 1977 » est une Unité écologique présentée au MNATP dans la section Sorts et divination depuis son acquisition en 1977 jusqu'à sa fermeture au public.

24. Il existait sept unités écologiques au sein de la galerie culturelle jusqu'à la fermeture du Musée, en 2005, voir l'exposition « Lumières sur le MNATP », qui s'est tenue du 18 mai au 5 sept 2005.

25. Martine Segalen *Vie d'un Musée, 1937-2005*, Paris, Stock, un ordre d'idées, 2005, p.198.

tous au sein d'un système complet qui se propose d'illustrer le mouvement de l'histoire par sa mise en relation avec les objets-témoins de la galerie culturelle adjacente, bâton de sourcier, boule de cristal, tarots marseillais ou bulletins d'horoscope représentatifs de l'imaginaire commun.

Chez Belline dont c'est ici le lieu d'exercice comme chez Redjouglas, le magnétiseur du XIX^e siècle, l'espace de consultation est un intérieur qui s'apparente à un espace domestique, puisque la cheminée, le choix du mobilier et des éléments de décor, la présence d'un tapis oriental et enfin les doubles-rideaux garnis de cantonnière le rendent chaleureux. À la différence du magnétiseur, l'espace n'est pas mis en scène dans le but d'intimider le visiteur, ou de lui faire forte impression. La pièce ressemble plutôt au bureau ou cabinet d'un conseiller ou d'un spécialiste, de sorte que les clichés sur cette activité et l'attirail théâtral qui y associé sont écartés rapidement.

Certains symboles sont omniprésents et constituent les discrets indices de l'activité spécifique du cabinet ; paumes ouvertes en laiton ou constituées d'éclats de miroirs, tarots exposés en vitrine ou enserrés dans une boîte estampillée *Oracle Belline*, hiboux naturalisés ou oiseaux au poitrail barré d'un œil ouvert à la pupille dilatée... Ces objets-amulettes visent à instaurer une relation de confiance avec la personne venue consulter, autant qu'ils sont les outils de travail du praticien. Ils offrent également une preuve *a priori* de la légitimité du voyant et de ses compétences. Dénuée d'indices, la pièce apparaîtrait suspecte et l'activité spirite ne pourrait être crédible. Ces petits objets accumulés, disposés en bon ordre entre les azalées et les photographies familiales œuvrent à la façon d'une collection renforçant le prestige du détenteur. Ils sont autant de supports plaisants à la croyance et participent d'un imaginaire *a-spectaculaire* de la divination.

Le parti pris radical et la rupture d'avec les musées et les attractions scénarisées du tournant du XIX^e siècle consistent principalement en ce que le « mode d'exposition [...] fai[t] appel à l'intellect plus qu'à l'émotion²⁶ ». Dès lors, l'idée d'*erlebnis* est balayée au loin et l'on s'attache à la conception du musée comme lieu de délectation et d'apprentissage. Si on retrouve l'atmosphère sombre propice à l'abstraction du monde extérieur et à la concentration, rien n'est fait ici pour exciter la sensibilité des visiteurs et, à l'opposé des hologrammes spirites, le musée de société tel qu'il fut pensé à partir des années soixante a pour principe l'absence des figures, qu'elles soient humaines ou animales. L'unité s'offre au regard comme un extrait du réel, mais dans son exactitude et pourvue des particularités d'aménagement mises en place par l'occupant. Piles de livres branlantes et boîte de mouchoirs kleenex pour hommes sont présentés et référencés au même titre que les effets personnels hautement symboliques comme

26. Martine Segalen, *Vie d'un Musée*, op.cit. p.200.

le tarot dont Belline faisait usage lors des séances de divination. Petit théâtre sans mouvement, l'ensemble écologique s'offre comme un objet de contemplation et de stimulation, offert au visiteur avec les commentaires et les indications adéquates. En effet, un jeu de lumières directionnelles, « comme dans une mise en scène²⁷ » indiquent grâce à des spots lumineux les objets à regarder avec attention, pendant que des notices mêlant textes écrits par les chercheurs du musée et extraits d'entretiens avec Belline constituent la bande sonore diffusée lors de la visite²⁸. Cette présentation sera parfois accusée de froideur ou d'aridité, cependant, elle est la clé d'un certain renouveau muséographique et d'un retour réel aux objets. Afin de rendre la situation lisible, tous les éléments superflus sont évincés, et le regard embrasse l'espace comme l'objet de façon frontale. Il ne s'agit pas d'une réappropriation ou d'une mise en situation, puisque les éléments en vitrine sont présentés sur un arrière-plan noir. Néanmoins, dans le cadre des ensembles écologiques, comme le cabinet de voyance, l'idée d'ensemble prime toujours. Ce que l'on cherche alors à y montrer, ce sont précisément ces mêmes objets au sein de leur contexte d'émergence et d'usage et leur relative universalité. Le fait que le miroir surmontant le manteau de la cheminée soit opacifié est un bon indice des choix opérés par Jean Cuisenier et l'équipe du MNATP. L'environnement est clos sur lui-même et offre au visiteur la vision détachée d'une séance à distance. Plus exigeante encore que l'exotisme offert par le pittoresque ou la nostalgie transmise par l'historique, l'ethnologie du proche propose un regard vers les milieux urbains, d'autant plus astreignant que la familiarité du sujet avec le visiteur est grande²⁹. C'est par le détail attentif des objets et une lecture exigeante que se révèlent les indices de l'expérience ésotérique.

B. Faire la montre, le musée-enseigne³⁰

27. *Idem*, p.199.

28. Voir Nina Gorgus, *Le Magicien des vitrines, op.cit.*, p.186.

29. Adolf Loos commente à ce propos : « Les maisons paysannes paraissent exotiques à ces messieurs, ce qu'ils traduisent par le terme de pittoresque. Pittoresques, les vêtements des paysans, leurs meubles et ustensiles et leurs maisons ne le sont que pour nous. Les paysans eux-mêmes ne se trouvent nullement pittoresques, pas plus que leurs maisons ne le sont à leurs yeux. Ils n'ont jamais non plus construit pittoresque. » Adolf Loos, « Heimatkunst » 1914, *Ornement et crime, et autres textes*, [*Ornament und Verbrechen*, 1908, trad. S.Cornille et Ph. Ivenel], Paris, Payot Rivages poche, Petite bibliothèque, 2003, p. 163. À ce propos, voir la discussion avec Odile Nouvel et Manuel Charpy en annexe.

30. Le terme provient d'un article de Luce Abélès, voir : Luce Abélès, « Du Cousin Pons à L'Aiguille creuse : les musées privés romanesques au XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 95, 1, janvier 1995, pp.27-35, l'auteur y distingue deux types de musées-privés au sein de la littérature du XIXe siècle, « le musée clos sur lui-même ou « musée-sanctuaire », et le musée qui ne prend sens qu'à être exhibé ou « musée-enseigne ». » p.28.

Le musée, s'il se confond avec l'intérieur domestique, a pour seconde caractéristique constituante d'être destiné à élever l'âme et stimuler l'intellect de celui qui le visite. À partir du milieu du XIX^e siècle, le développement des musées passe avant tout par l'idée que "la constitution du savoir par la collecte, l'identification, la description et la classification de ses objets s'impose comme forme universelle de la connaissance³¹." Collection, savoir et musée sont liés en un trio fécond, puisque "la collection est un phénomène originaire de l'étude³²." Dès lors on peut envisager la fréquentation de collections – privées ou publiques – comme une scolastique, en ce qu'elle stimule une réflexion déductive. Le collectionneur forge peu à peu des connaissances fonction de son intérêt originel, il devient savant. L'exemple de Champfleury lui-même est tout à fait marquant ; passé de collectionneur autodidacte à la direction de la Manufacture Nationale de Sèvres, il atteint le sommet par son goût dévorant pour les faïences et porcelaines. La monstration est dès lors envisagée sous un abord bien différent et s'apparente plus à la galerie d'étude pensée par Georges Henri Rivière au MNATP qu'au musée-attraction ayant vocation à distraire ses visiteurs.

Le musée des affiches

En retour, la collection-domicile patiemment constitué par le chiffonnier Topino dans *La Mascarade de la vie parisienne*³³, peut être vue comme un modèle de collection personnelle pensée en tant que pourvoyeuse de connaissance. Dès les premières lignes de la description du musée pittoresque, Champfleury présente l'homme sans instruction en "savant" "qui [l']était devenu par les affiches³⁴". En effet, le chiffonnier se fait un plaisir de décoller précautionneusement les affiches publicitaires apposées sur les murs de Paris afin de les agencer en un musée chatoyant au sein de sa modeste demeure. Curiosité, capacité d'adaptation, connaissances diverses et développement du vocabulaire y vont de pair avec une analyse pragmatique des mouvements de la société. L'augmentation exponentielle des réclames pour les manchons et paletots de

31. Quant à la relation entre savoirs et musées, voir Patricia Falguières, « La Société des objets, Préface », Julius Van Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive*, op.cit. , pp.8-60-, pp.19 et sqq.

32. Walter Benjamin, « Le Collectionneur », *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, op.cit. p. 228.

33. Champfleury, *La Mascarade de la vie parisienne*, op.cit.

34. *Idem* p.41.

fourrure annonce un hiver rigoureux pour l'observateur attentif qu'il est et l'abondance des affiches vantant des remèdes médicaux prédit une épidémie. Topino est au fait de toute l'actualité théâtrale à la seule vue des affiches dépeignant les plus grandes scènes des pièces jouées aux quatre coins de Paris, il connaît également parfaitement sa géographie grâce aux affiches touristiques. L'homme simple transforme la grande pièce nue qu'il loue en un agréable logis de quatre pièces dont les cloisons sont uniquement constituées d'affiches superposées les unes par dessus les autres au gré des trouvailles. Les murs de papier sont à la fois le support de sa collection en perpétuelle expansion et sa mémoire. L'homme y archive en profondeur l'ensemble des objets - et, par là, des connaissances - passés par les expositions temporaires de son musée. Les combinaisons sont infinies et les accrochages sans cesse renouvelés, au rythme des trouvailles qui sont les siennes. Tous les sujets y sont traités et, à la façon d'un musée de société, les unions matrimoniales, les faits de guerre comme les rites funéraires trouvent leur place parmi les innovations scientifiques ou les derniers vêtements à la mode. Topino amasse les connaissances autant qu'il développe un esprit de fin observateur des usages sociaux et des conditions de vie de ses semblables, que ceux-ci appartiennent à la classe ouvrière ou qu'ils fréquentent les beaux quartiers. Par delà, Topino organise sa collection, réservant un coin sombre, loin du regard des enfants, aux sujets les plus douloureux, sans les expurger de sa sélection. Les partis pris muséographiques qu'il effectue sont patiemment dictés par la qualité et la teneur des gravures coloriées à la surface des tableaux de mauvais papier. Cette sélection est également fonction du goût et des attentes des visiteurs de son musée-école, qu'il aime à satisfaire. Les enfants s'amassent en nombre dans ce musée-maison-école où ils ont plaisir à découvrir et se faire expliquer le contenu des imprimés. L'activité pourtant ne remplace pas la formation pédagogique dispensée par l'école et le musée Topino présente des lacunes sévères lorsque le cicerone n'est pas en mesure de déchiffrer le sens de certaines productions graphiques. À titre d'exemple, le fluidiste Redjoula lui donne du fil à retordre et ni lui ni bien sûr, les enfants émerveillés et intrigués par l'affiche colorée ne parviennent à déchiffrer le sens du vocabulaire et des dessins présents sur le support de papier. Topino envisage ce rôle pédagogique comme un plaisir autant qu'un tribut payé à la société. Sa prise en charge du musée implique en effet l'éducation des enfants ainsi que l'ouverture continue de son intérieur. Cette seconde particularité permet de saisir de quelle façon l'idée d'un musée-intérieur est ancrée de façon profonde au sein des imaginaires, et ce dès l'avènement des galeries publiques du XIX^e siècle. L'activité du chiffonnier fait de lui un maître de la classification, et dans son commerce chaque objet, chaque matière même, est regroupé avec ses semblables et distingué par ses qualités intrinsèques. À ce titre, "tout

ces produits étaient rangés avec un art infini et faisaient plaisir à voir comme un tas de fumier tressé de l'Oberland³⁵." Les matières les plus viles, les objets les plus communs retrouvaient grâce à ses soins une surprenante noblesse. L'art de la classification et de la conservation s'adjoignent alors à celui de la collecte chez cet homme qui continue à offrir son intérieur comme un lieu de visite. Cette classification a lieu dans une arrière-cour attenante, mais les étoffes les plus précieuses, triées, lavées et préparées, sont quant à elles, rangées soigneusement dans une pièce spécifique, à l'intérieur même du logement du chiffonnier. Réserves, salles d'exposition et lieu de vie, les pièces créées par Topino sont dotées de fonctions changeantes et combinatoires à la fois mais se proposent comme des commentaires matériels de la société de la fin du XIX^e siècle. L'"entrecroisement du musée et de l'intérieur"³⁶ se vérifie chez Topino lorsque la fille de son ami Couturier, Claire, disparaît de façon soudaine. L'ami désolé réside alors au sein du musée-enseigne, et les deux hommes, couchés dans des chambres séparées par les épaisses cloisons de papier, communiquent en dépit de l'accumulat d'affiches. La construction de la collection se fait à la façon de la construction d'un nid, et Couturier est invité à s'allonger sur un matelas qui n'est autre qu'un monceau de chiffons récupérés par son ami et à s'envelopper d'un couvre-pieds fait d'un patchwork de petits morceaux de tissus assemblés³⁷. Il en va de même avec les affiches qui, couches après couches, densifient l'intérieur de Topino et le rendent de plus en plus confortable³⁸. Dès lors, le musée-enseigne est subversif à divers titres. En premier lieu, il est en contradiction avec la division spatiale et la spécialisation qui opèrent au XIX^e siècle. Le logis est composé – et c'est un luxe – de quatre pièces bien éclairées par "trois fenêtres donnant bon jour"³⁹, mais toutes sont indifféremment accessibles afin de pouvoir y admirer les affiches de la collection, et, sans véritable *région antérieure*, l'intimité du logis est inexistante. Il est évident que la condition modeste du locataire fait de son intérieur un espace aux normes bien différentes de celles en règle dans la bourgeoisie. Pourtant, le logis demeure hors normes, et ne correspond à aucun de ceux de ses voisins ou collègues. Il suffit pour cela d'opérer une comparaison avec la maison rouge où résident Couturier et sa fille, qui accueille elle aussi les indices et effets de leur pratique professionnelle, sans pour autant revêtir ce caractère public. Inversement,

35. *Idem*, p.46

36. Walter Benjamin, « Maison de rêve, musée, pavillon thermal », *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, op.cit., p. 426

37. Champfleury, *La Mascarade de la vie parisienne*, op.cit., p.46

38. Walter Benjamin, « Le Collectionneur », *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, op.cit., p. 227 "Ne pas oublier dans l'analyse de ce comportement que la collection acquiert une fonction biologique évidente avec la construction du nid chez les oiseaux."

39. Champfleury, *La Mascarade de la vie parisienne*, op.cit., p. 46.

Topino stocke le résultat de ses tournées nocturnes au sein des galeries d'exposition, et le juxtapose avec les pièces maîtresses de ses collections. Le respect de l'intégrité des œuvres n'est lui non plus pas respecté. Enfin, Topino subverti les deux espaces – à la fois l'intérieur et le musée – en opérant un mélange des deux, et en proposant une rencontre permanente entre deux des institutions sanctuarisées du XIX^e siècle. Les particularités principales de cette mise en relation constante sont qu'elle est à la fois continue et combinatoire. La présentation est continue et ne connaît pas d'intermittence ; pas de clôture hebdomadaire, pas d'inventaire ni de congés estivaux où l'édifice serait fermé au public. Plus avant, elle est également combinatoire, ce qui signifie que le musée et l'intérieur ne sont pas présent en alternance mais l'un et l'autre à la fois. Par delà l'entrecroisement, il s'agit d'une fusion entre ces deux lieux de monstration. Le logis regroupe l'un et l'autre, il est pétri des caractéristiques muséographiques et domestiques. Cet élément est notable, car le récit d'un musée habité va souvent de pair avec une occupation nocturne, rêvée ou réelle, mais ponctuelle. Il en serait allé ainsi de celle d'un cabinet de figures de cire sis Passage de l'Opéra durant la seconde moitié du XIX^e siècle, rapportée par Jules Clarétie puis Walter Benjamin à sa suite. L'anecdote qu'ils narrent est étonnante autant que révélatrice, et offre un contrepoint à la permanence du musée-Topino. Au sein d'un musée qui se plaît à mêler "médecine et actualités " par des figures de cire, on autorise un "noctambule acharné", "dessinateur de talent"⁴⁰ alors sans domicile à faire sien le lit d'un cholérique factice soigné par l'impératrice Eugénie, artificielle elle aussi. Les personnages appartiennent à des tableaux mis en scène⁴¹ au sein de ce musée où les figures servent un dessein autant "ethnographique que nosographique". « Et, ainsi, pendant un mois et plus, tout heureux de l'originalité du logis, le dessinateur, chassé de son hôtel, coucha dans le lit du cholérique et, chaque matin, [...] lui s'éveillait doucement sous l'œil clément et doux de la sœur de charité et sous le regard souriant de l'impératrice, qui penchait vers lui ses cheveux blonds...⁴² ». La trouvaille est charmante et l'ingéniosité de l'artiste remarquable, le bonheur de l'aventure étant autant dû au fait de jouer le rôle d'un malade au sein d'une scène de musée que de se voir couvé du regard de l'impératrice chaque matin. La conscience de la transgression n'est possible précisément que parce que l'état domestique du musée est temporaire et ce, à deux titres. Transitoire parce que l'artiste quitte le lit du malade chaque matin et ôte du musée toute trace de sa présence, mais passager également parce que ce même artiste n'utilise ce logis de

40. Jules Clarétie, *La Vie à Paris en 1882*, Paris, Victor Havard, 1883, p. 302.

41. Benjamin n'y fait pas référence lorsqu'il reprend l'anecdote, mais Clarétie insiste sur le fait que 1882 est également l'année de l'ouverture du Musée Grévin à Paris, Jules Clarétie, *La Vie à Paris en 1882*, op.cit.p. 273 et sqq puis p.301 et sqq.

42. *Idem*, pp.302-303.

fortune que de façon provisoire, faute de mieux. En conséquence, l'occupation y prend un tour onirique ou ludique.

Le musée-bavard de Topino est aussi un musée des simples, destiné à émerveiller ceux qui ne peuvent se rendre au musée véritable. L'affiche n'a pas encore, à l'époque, vocation à être collectionnée de façon sérieuse par des institutions muséales, et l'espace de sa présentation demeure celui, public, de la rue. L'affiche est ici présentée comme l'attribut de l'urbain et de la modernité, mais aussi le symbole de la classe populaire.

Chiffonnier, *D'une révolution à l'autre*

Cependant, on peut également considérer le musée-enseigne comme un musée du document lorsqu'il donne à voir des productions rassemblées à la façon d'une collecte scientifique. Ce qui importe n'est alors pas tant la teneur matérielle des collections, ni les partis pris muséographiques quant à leur monstration que la portée symbolique de ces derniers. Musée, domicile, collection privée ou installation contemporaine peuvent s'entrecroiser et prendre des aspects apparemment similaires sans modifier réellement le statut des objets montrés au public. Le trouble autant que l'enthousiasme qu'a provoqué la carte blanche laissée à Jeremy Deller au Palais de Tokyo en 2008 sont significatifs des difficultés qu'il peut y avoir à considérer un espace se proposant d'entrecroiser les institutions. *D'une Révolution à l'autre* se proposait de tracer des connexions entre révolution industrielle et culturelle en abordant les productions de la culture ouvrière, militante, prolétaire⁴³, syndicale et populaire. "Spécimens témoins et "œuvres" mémorielles⁴⁴", les éléments présentés proviennent d'origines diverses et l'aspect souligné par la mise en exposition est avant tout l'activité de collecte. L'artiste mêle sa pratique personnelle de la collecte à celles d'autres institutions ou personnes, attendu que les ressources rassemblées sont à même d'enrichir la réflexion portée sur ces réalisations comme des actes de résistance ou réaction vis-à-vis de la culture et la

43. L'exposition *D'une Révolution à l'autre*, rassemblait la *Folk Archive* (1999-2005), créée par Jeremy Deller et Alan Kane, un ensemble de bannières réalisées par Ed Hall entre 1986 et 2008, un fonds documentaire amassé par Henri Leproux autour du Golf Drouot à partir de 1962, l'unité écologique collectée par le MUCEM du local de répétition du groupe *Against You* (1997), *Son Z*, un ensemble documentaire constitué par Jeremy Deller et Matt Price interrogeant l'usage du theremin et la musique expérimentale russe entre 1918 et 1939, un ensemble documentaire réalisé en collaboration entre Jeremy Deller et Matt Price autour d'une concordance entre révolution industrielle et révolution musicale (1760-2008) et enfin un ensemble de portraits réalisés par William Scott. L'exposition fut présentée du 25 septembre 2008 au 4 janvier 2009 et accompagnée de nombreuses conférences.

44. Florence Pizzorni, « Le Contemporain du MNATP au MUCEM, une articulation entre recherche et patrimonialisation », *Que Reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bayonne, Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, Bordeaux, Le Festin, 2012, pp.32-44, p.32.

politique dominante. Ces éléments forment un ensemble signifiant formé de multiples, d'objets de rien, d'éléments faciles à remplacer autant que de productions personnelles ou documentaires. La « valeur d'ébranlement que rec[èlent] des productions très ordinaires de la société⁴⁵ » est de ce fait la raison principale qui justifie l'existence de la *Folk Archive*, créée 1999 par Jeremy Deller et Alan Kane. Les raisons qui motivent la collecte d'objets, de formes et d'images des manifestations populaires des survivances du folklore au sein du Royaume-Uni sont les mêmes que celles ayant insufflé une nouvelle campagne de collecte au sein du MNATP dans les années quatre-vingt dix. Il s'agit de redonner la parole à ceux qui ne l'ont pas⁴⁶ après une période où l'usage quotidien de plus en plus d'objets manufacturés avait écarté l'idée de possibles campagnes de collecte. En effet, dans l'imaginaire collectif et institutionnel, le folklore et les arts populaires étaient encore fortement liés à la production manuelle ainsi qu'à l'unicité⁴⁷. Dès les années quatre-vingt dix, les musées de société incluent "les cultures urbaines, la pauvreté et les exclusions" comme guide directeur des campagnes de collecte, dépassant le régionalisme attaché aux représentations rurales et locales, et incluant des populations jusqu'alors non représentées comme les SDF, les détenus ou les roms, pour lesquels la relation matérielle à la production de mémoire n'est pas pertinente. Au sein des *Folk Archives*, les éléments présentés peuvent prendre la forme de farces et attrapes, d'œufs peints pour ressembler à des figures de clowns, de créations locales propres à des rites de passages (changements de saison, carnaval...), de vidéos rendant compte de concours de grimaces (*World Gurning Championships*) ou de courses de barriques enflammées (*Tar Barrel Rolling*), de costumes d'hommes sauvages (*Burry Man*), ou encore de dessins de détenus représentant leurs cellules⁴⁸. Une place à part y est réservée aux productions d'Ed Hall, qui confectionne depuis les années quatre-vingt des banderoles destinées à soutenir les luttes de militants syndicaux, de familles de victimes de la répression policière ou de corporations lors de grèves et mouvements sociaux. Hall réalise ces banderoles à la main, associant représentations picturales et textes brodés en lettres vives appliquées. Le travail réalisé

45. *Idem*, p. 41.

46. *Idem*, p.32.

47. Voir Florence Pizzorni, « Le Contemporain du MNATP au MUCEM, une articulation entre recherche et patrimonialisation », *art.cit.* La présentation des *Folk Archives* au sein du dossier pédagogique de l'exposition s'apparente parfois à une profession de foi qui aurait pu être écrite par un des membres de l'équipe du MNATP. Voir Benjamin Bardinnet et Maxime Goguet, *D'une Révolution à l'autre*, dossier pédagogique, 2008 « Voilà pourquoi, durant plus de dix ans, Jeremy Deller s'est intéressé en priorité aux perdants et aux vaincus de l'histoire, aux objets mineurs sans réelle valeur marchande, aux destins individuels, singuliers dans leur quotidienneté, et aux trajectoires collectives de groupes sociaux marginaux » p. 8.

48. Voir Jeremy Deller et Alan Kane, *Folk Archive: Contemporary Popular Art from the UK*, Londres, Book Works, Opus Projects, 2005. Acquisée par le British Council en 2007, La Folk Archive peut être visité sur le musée en ligne : <http://www.britishcouncil.org/folkarchive/folk.html>.

en presque trente ans de pratique dresse l'image d'une société d'exclus en lutte contre un pouvoir politique, économique ou social au gré des événements. Assemblées de façon thématique au sein de l'espace d'exposition, ces bannières forment un musée proche de celui confectionné par Topino et narrent une histoire populaire, politique et urbaine du Royaume-Uni. En effet, les pratiques de Topino, et plus généralement, celles décrites par Champfleury, des marchandes à la toilettes, des fripières, des prêteurs et des chiffonniers sont des sources méthodologiques riches de sens pour qui veut envisager la collecte par-delà la seule propriété ou reconnaissance sociale. Tout comme le musée de Topino, La Folk Archive trouve ses sources dans des représentations habituellement écartées du cadre institutionnel. *La Mascarade de la vie parisienne* offre plusieurs exemples éclairants de la façon dont la pratique de collecte des chiffonniers peut être un support utile à l'analyse des pratiques de collecte des collectionneurs et ethnologues attachés aux institutions muséales. L'unité écologique de la salle de répétition du groupe *Against You*, collectée en 2000 par Marc Touché, sociologue-conservateur au MUCEM, documente un pan de l'histoire de la musique amplifiée, du rock'n'roll et de ses liens avec le milieu du skateboard. Elle est présentée au sein du Palais de Tokyo au même titre que les autres éléments et documents de l'exposition, avec la particularité qu'elle cherche à participer d'une socio-histoire des musiques amplifiées par l'objet et son immersion au sein de son environnement direct. Collectée dans les sous-sols d'une école maternelle, restée intacte depuis la dissolution du groupe en 1997, la salle de répétition est un témoignage des pratiques musicales et sociales d'une jeunesse engagée dans la culture alternative. Le travail de collecte du chercheur qui considère consciencieusement la moindre cannette abandonnée, la moindre boîte d'œufs vide posée au sol ou la moindre décoration au mur⁴⁹ est comparable à celui des chiffonniers du XIX^e siècle, qui savent considérer le rebut avec clairvoyance en vue d'une utilisation optimale⁵⁰. Le désordre apparent des lieux, l'état précaire du mobilier, la présence d'ordures ou de vieux vêtements jonchant le sol ne sont pas sans liens avec la collecte surprenante de l'intégralité des effets d'un étudiant du Quartier latin narré par Champfleury dans *La Mascarade de la vie parisienne*. Là, le mobilier d'un meublé de l'hôtel César est consciencieusement jeté, effet après effet, par la fenêtre du logis situé au premier étage suite à l'injonction de quelques étudiants éméchés. De la pendule et son globe aux garnitures de cheminée, de la commode à

49. Chaque objet possède en effet un numéro d'inventaire ainsi qu'une description d'une grande précision réalisée dans les règles de l'art, voir par exemple une bouteille de bière de la marque Leffe, référencée sous le numéro d'inventaire 2000.6.8.7 description : « Bouteille de verre coloré en vert cylindrique avec un col tronconique et un goulot cylindrique à deux lèvres. Le fond de la bouteille est légèrement incurvé vers l'intérieur. Le haut du col est décoré d'une étiquette dorée brillante présentant le nom de la marque... ».

50. Voir « Collecte de chiffons », *Walter Benjamin, Archives*, catalogue d'exposition, *op.cit.*, p.256 et sqq.

plateau de marbre aux bouteilles vides, l'ensemble du mobilier est vidé de la chambre, et bientôt il n'y reste rien. Les objets sont collectés consciencieusement par les chiffonniers à la façon d'une unité écologique maltraitée. L'espace intérieur est extrait afin d'être présenté à nouveau au sein d'un environnement inédit. Il acquiert là une valeur nouvelle, marchande pour les chiffonniers, d'enseignement pour le sociologue. Les uns comme les autres ont une approche des éléments en adéquation avec les principes directeurs des archives telles qu'elles sont pensées aujourd'hui, suivant les "quatre C". La collecte, la conservation, la classification et enfin la communication semblent être les maîtres mots de l'activité du chiffonnier Topino autant que de celle du sociologue Marc Touché ou de l'artiste Jeremy Deller au sein du projet *Folk Archive*. Le titre du projet prend ici tout son sens puisque l'artiste a délibérément choisi de préférer le terme d'archive à celui de musée, répondant quant à lui aux idéaux des "trois U" (Unicité (rareté) /Universalité/Utopie (dimension du rêve)), en radicale opposition avec les missions et les projets du musée de société dans sa collecte du contemporain⁵¹. Plus que tout autre, ce sont les relations publiques et les rites d'interaction qui font désormais office de « fondement théorique » des collectes muséographiques⁵².

Les espaces présentés lors *D'une révolution à l'autre*, ceux des unités écologiques du MNATP, ou ceux figurés par la photographie ont pour point commun de donner à voir ce qui n'est jamais soumis au regard. Pratiques spirites ou musée des simples, les espaces et les environnements décrits proposent d'autres modalités de représentation que celles offertes par la mise en scène de soi par la bourgeoisie du XIX^e siècle. La collecte et la présentation de l'urbain dépassent l'exotisme et le pittoresque qui justifiait souvent la préservation des productions populaires régionales et provinciales et offrent à penser autrement les liens qui unissent les populations et leurs cadres de vie. La recherche d'une matérialisation de l'au-delà n'est pas sans lien avec une volonté de maîtrise de son environnement direct, souvent instable.

Utiliser le chiffonnier et sa pratique de la collecte en tant que paradigme pour penser l'organisation d'objets et leur monstration ne peut être détaché du rapport qu'entretient Walter Benjamin lui-même avec cette figure et les procédés qu'elle emploie. En effet,

51. Voir Florence Pizzorni, « Le Contemporain du MNATP au MUCEM, une articulation entre recherche et patrimonialisation », *art.cit.* p.42 La conservatrice expose qu'à l'unique, c'est l'usuel ou le commun qui est privilégié, qu'à l'universalité, c'est la pertinence de l'immersion de l'objet dans un environnement localisé, géographiquement, socialement et culturellement qui est préféré, et enfin qu'à l'utopie, c'est la justesse scientifique qui prime.

52. Florence Pizzorni, « Le Contemporain du MNATP au MUCEM, une articulation entre recherche et patrimonialisation », *art.cit.* p.39, l'auteur cite *La Présentation de soi* d'Erving Goffman à titre d'exemple.

Le travail d'archives du chiffonnier s'apparente au sien propre : le *Passagenarbeit* veut collecter les déchets de l'histoire. De même que l'homme pauvre, tout chargé, triant avec intelligence les ordures de la journée passée dans la capitale, l'historien matérialiste met à part les objets dédaignés et les restes de l'histoire. [...] Les matériaux de rebut entrent alors en rapport de manière significative, les fragments sont utilisés afin d'acquérir une nouvelle vue de l'histoire. Benjamin a conçu le travail sur le XIX^e siècle comme une mise à profit des guenilles⁵³. Ainsi, cette pratique est comparable à celle de Topino, qui sait se faire payer le soin employé à trier habilement les chiffons et qui tire le plus grand bénéfice de son activité annexe de sélection et conservation des affiches. Elle est également porteuse pour qui veut se dégager des modèles théoriques du cabinet de curiosités ou de la chambre des merveilles en tant qu'il sont attachés à la fois à la taxonomie et à l'élite. La classification opérée par le chiffonnier émerge des trouvailles et n'est pas produite *a priori* puisqu'elle n'est pas valorisée pour elle-même. Sans être un retournement véritable, proposer le regard et la méthode du chiffonnier détache de façon paradoxale les productions humaines des valeurs monétaires qui peuvent leur être adjointes en ce que le résultat de l'évaluation dépend bien plus des qualités du collecteur que des objets eux-même. C'est ainsi que « Topino était un artiste en matière de chiffons : aussi vendait-il ses produits un tiers plus cher que ses confrères, grâce aux soins qu'il en prenait et à la conscience de son triage⁵⁴. »

2. Faire connaître le monde : le musée-étal et la *period room*

Contrairement à l'unité écologique qui doit être déchiffrée, détaillée et analysée, la vocation de la *period room* est ouvertement didactique et le propos qu'elle développe induit la construction d'un argumentaire sous-tendant des choix. Il ne s'agit pas de présenter les résultats de la collecte intégrale d'un environnement, mais au contraire de sélectionner de façon pointue des éléments architecturaux et mobiliers susceptibles de rendre compte de façon éclairante de la tendance générale des intérieurs à un moment donné. L'assemblage ou la juxtaposition ont valeur de démonstration et le décalage entre intérieur réel et intérieur tel qu'il peut y être présenté est grand⁵⁵. Il s'agit d'une

53. Michael Swartz, « Collecte de chiffons », *Walter Benjamin, Archives*, catalogue d'exposition, op.cit. p.258.

54. Champfleury, *La Mascarade de la vie parisienne*, op.cit., p.46.

55. À ce propos, voir les remarques de Manuel Charpy et Odile Nouvel au sein de leur conversation en annexe.

représentation construite d'un intérieur, et l'analogie avec le plateau théâtral ou les décors qui l'habillent est fréquente. La plupart du temps, les *period rooms* naquirent de la possession d'importants panneaux décoratifs que l'on cherchait à présenter dans un contexte favorable, ou, plus rarement, de trésors d'ébénisterie dont on cherchait à rehausser le prestige en juxtaposant un arrière-plan flatteur. On y retrouve la volonté de maîtrise de toute chose propre à l'aménagement bourgeois, mais il faut y ajouter la volonté d'une rigueur scientifique liée au statut muséographique de la mise en scène. Régulièrement accusée de proposer une reconstitution séduisante, la *period room* demande pourtant une approche exigeante à celui qui s'y confronte.

Le principe directeur correspond à la spécialisation de l'intérieur domestique propre au XIX^e siècle ; par une représentation dirigée, les lieux de vie sont classifiés, leurs usages spécifiques mis en avant, et leurs fonctions rendues lisibles. La caractérisation rend plus concrets les espaces présentés ainsi que les éléments mobiliers qu'ils contiennent. L'origine est à trouver dans l'aménagement intérieur puisque "c'est [du Second Empire] que date la spécialisation logique par espèce et par genre qui dure encore dans la plupart de nos appartements et qui réserve le chêne et le noyer massif pour la salle à manger et le cabinet de travail, les bois dorés et les laques pour le salon, la marqueterie et le plaqué pour la chambre à coucher⁵⁶." Pour des raisons de promotion nationale, cette spécialisation était déjà en germe cinquante ans plus tôt lors de la création du musée des monuments français en 1795. L'idée sous-jacente à la création de ce musée était de réunir divers fragments, vestiges et éléments de décor en des ensembles permettant d'évoquer tout à fait un siècle et son style. La classification obéissait à une catégorisation, présentant les œuvres par date de réalisation et cherchait à "donner à chacune des salles le caractère, la physionomie exacte du siècle qu'elle doit représenter", cela grâce au emploi de "détails" provenant de monuments détruits, voire dépeçés à l'initiative de Lenoir lui-même. Plus généralement, qu'il s'agisse de l'agencement des figures ou de la construction de véritables "fabriques" intérieures, l'essentiel est que la composition offre bien "les traits caractéristiques de la décoration du siècle qu'elle représente⁵⁷".

Il est aisé d'y voir l'une des origines de la *period room* qui participe d'une taxonomie des espaces en lien direct avec le développement des systèmes de classification scientifique et la professionnalisation des instances muséales publiques au XIX^e siècle. L'emphase porte généralement sur la création mobilière et les réalisations d'artisans de

56. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, op.cit. pp. 236-237.

57. Dominique Poulot, «Le Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir », *Le Musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne*, op.cit. pp. 36-43 p. 39 Voir également Dan Graham, « Le Jardin comme théâtre comme musée », *Jardin-Théâtre Bestiarium*, catalogue d'exposition, Poitiers, Le Confort Moderne, pp53.63 p.55.

renom, et, de fait, peu sur l'usage. L'ensemble que constitue la *period room* est l'image d'une pièce à un moment donné, l'évocation d'un passé flambant neuf, à la façon des clichés du fonds Notman & Son qui présentent, soutiennent et enregistrent le travail des tapissiers et décorateurs tout de suite après leur intervention dans les riches demeures montréalaises. La *period room*, ne garde alors souvent pour référent que les exemples les plus probants, ce qui a pour voie de conséquence directe la relégation des éléments moins démonstratifs ou convaincants à de rares présentations publiques.

A. Period Room et Period Setting

Salles, l'Angélus de Daumier

Pour *L'Angélus de Daumier*, 1975⁵⁸, Marcel Broodthaers propose un parcours parmi divers décors déjà constitués à la façon d'une rétrospective ironique. Rassemblés au sein de l'hôtel Salomon de Rothschild où se situe alors le Centre National d'Art Contemporain, les décors, présentés dans neuf salles distinctes, sont désignés par des couleurs ou des fonctions, censées s'en rapporter aux caractéristiques visuelles de ces propositions.

Ces dénominations ont été choisies afin qu'elles concordent également avec l'histoire des lieux ; c'est en tout cas ce que tente de nous faire croire Marcel Broodthaers, qui utilise cette catégorisation dans le but de créer un trouble supplémentaire à la découverte des espaces. L'artiste joue avec le langage et les appellations à commencer par le titre de l'exposition, qui se propose comme une falsification d'une histoire de l'art du XIX^e siècle. Daumier le caricaturiste bourgeois s'y confond avec Millet et son iconique piété normande dans une réécriture des rapports entre les deux artistes et entre la vie parisienne et la ruralité fantasmée du XIX^e siècle. Les noms de salles semblent s'adapter à l'usage du XIX^e siècle qui avait pour habitude de désigner de façon précise chaque pièce ainsi que son usage déterminé, à la façon d'un plan détaillé. La caractérisation est telle qu'à titre d'exemple, il est impossible de confondre le cabinet de travail renaissance avec le cabinet de toilette japonais et les inventaires après décès évoquent parfois la couleur des tentures murales et des étoffes garnissant les sièges au sein des riches demeures. Ainsi la demeure des Rothschild abritait-elle au moment de sa construction

58. Marcel Broodthaers, *L'Angélus de Daumier*, Hôtel Salomon de Rothschild, Centre National d'Art Contemporain, du 2 octobre au 10 novembre 1975. Cette exposition rassemblait diverses salles, désignées par des nuances de couleur, qui s'en rapportaient à des aménagements intérieurs différents. (*Les Réserves, la Salle Noire, la Salle Rose, la Salle Outremer, la Salle Blanche, la Salle des Nuances, la Salle Verte, la Salle Rouge et la Salle Bleue.*).

trois salons (blanc, jaune et rouge, qui correspondent au grand salon, au salon ainsi qu'au boudoir) qui accueilleraient les nombreuses collections d'arts décoratifs de la Baronne Salomon de Rothschild. Par la dénomination choisie, on peut considérer que Broodthaers opère "une comparaison cynique entre les rétrospectives d'artistes et les sociétés historiques, dont la pratique fétichiste principale consiste à nommer ou thématiquer les pièces d'une maison particulière⁵⁹." Il s'agit dans son cas d'un manifeste véritable puisque nombre des salles présentées remettent en cause un rapport conservateur et bourgeois aux pratiques d'exposition et de monstration de l'art⁶⁰. Il s'agit également d'un programme, se proposant d'annoncer à l'avance au visiteur ce à quoi il va être confronté. À la façon d'un musée historique découpé en diverses salles dédiées à des époques distinctes ou des styles singuliers, Broodthaers offre des espaces thématiques, comme il avait pu le faire au sein des Sections de son *Musée d'Art Moderne, département des Aigles*⁶¹. Le fétichisme de la classification est moqué au sein de cette exposition et prend un sens d'autant plus critique que le cadre bourgeois de l'institution muséale trouve un écho sans précédent au sein du somptueux hôtel particulier des Rothschild. Le faste de la fin du XIX^e siècle, la spécialisation des espaces et le souvenir des legs nombreux de la famille auprès de diverses institutions muséales sont pointés par l'esprit critique de Broodthaers au sein de cette exposition⁶². C'est ainsi que la Salle Rose abrite le "Musée de la baronne Salomon de Rothschild ouvert pour la première fois dans le cadre d'une exposition ouverte au public⁶³". Pourtant cette Salle Rose n'a d'incarnadin que le nom, puisque ni l'apparence originelle du lieu ni ce qu'en fait Broodthaers ne justifie cette appellation. La pièce est en effet le seul espace du rez-de chaussée demeuré inchangé depuis le legs du luxueux hôtel particulier à l'État Français en 1922. *La Salle Rose* est en réalité sise dans l'ancien fumoir et cabinet de curiosités de la demeure, et les revêtements muraux, en cuir de Cordoue frappés, rappellent sans équivoque, sa *masculine* destination première. Les boiseries apposées en soubassement, les vitrines de bois sombres ainsi que le mobilier initial en faisaient

59. Rachel Haidu, *The Absence of Work, Marcel Broodthaers 1964-1976*, Cambridge, MIT, 2010, p. 233 "History [...] allows several decors to establish a cynical comparison between artists' retrospectives and historical societies, based on the fetishizing practice of naming or theming the rooms of a private mansion."

60. Voir la *Salle Verte* ou la *Salle Blanche* par exemple.

61. *Le Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* fut présenté à diverses reprises entre 1968 et 1972. À chaque présentation, les diverses *Sections (Littéraire, Folklorique, des Figures, XIXe siècle...)* furent présentées indépendamment, à la façon des multiples sections d'un Musée. Le découpage de *L'Angélu de Daumier* n'en est pas éloigné, à ceci près que ce sont ici des Décors qui sont présentés. Pour une chronologie détaillée, voir *Marcel Broodthaers*, catalogue d'exposition, Catherine David, Virginie Dabin(eds.) Paris, éditions du Jeu de Paume, 1991, pp. 190-191.

62. Situé au 11, rue Berryer, l'hôtel particulier a été construit entre 1873 et 1882 sur un projet de Léon Ohnet.

63. Marcel Broodthaers, "*Salle Rose*" *L'Angélu de Daumier*, catalogue d'exposition, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1975, deux volumes, non paginé.

un espace propice aux discussions entre hommes, destination confirmée par sa localisation non loin de l'originelle salle à manger (où était présentée la *Salle Blanche*). Si tel n'est pas le cas, il n'est pas anodin que l'espace puisse être pourtant caractérisé de musée par Broodthaers. La pièce telle qu'elle se présentait en 1975 constituait en fait un agglomérat de divers vestiges issus de plusieurs collections des Rothschild que ce soient des vitraux du Moyen Âge et de la Renaissance, de multiples objets de jade, des objets d'art décoratif, européens et orientaux, des armes et armures, des tableaux, dessins et aquarelles, tous légués en même temps que l'hôtel. On ne peut parler à juste titre de musée, puisque les collections présentées ne forment pas un ensemble véritable et, qui plus est, l'organisation ne répond pas à celle pensée initialement par la collectionneuse. À l'origine, l'espace présentait un ensemble conséquent de faïences et porcelaines au sein de vitrines spécialement aménagées. Étaient ajoutées quelques armures remarquables ainsi que des armes blanches, sabres, poignards et autres dagues ciselées dont la baronne, passionnée, faisait collection. On sait que l'occupante avait une conscience aiguë de l'aménagement intérieur et des collections présentes au sein de son intérieur puisqu'elle fit don à la "bibliothèque Carnavalet" en 1891 d'une série de quarante-trois planches photographiques détaillant chacun des espaces intérieurs et extérieurs de son hôtel particulier, soulignant la richesse des collections, le goût des arrangements et l'harmonie de l'ensemble⁶⁴.

Aborder ce reliquat comme un musée est, de la part de Broodthaers, pour le moins cynique en effet, et concorde avec la posture de filouterie qu'il affirme au sein du catalogue. À l'annonce de chacune des salles, sur chacune des pages, il fait figurer la mention « Nouveaux trucs, nouvelles combines », à la manière d'une mise en garde pour le visiteur trop enthousiaste. Faux musée et fausse *period room*, l'espace originel montré par l'artiste est celui d'un nouveau *Décor*, comme le sont les autres salles de l'exposition. L'artiste s'approprie l'espace et l'ensemble des objets présents ainsi que le décorum et la symbolique qui y est attachée. Il en présente " l'idée de l'objet restitué à une fonction réelle, c'est-à-dire que l'objet n'est pas considéré lui-même comme œuvre d'art", aspect qui " se trouve déjà dans la première version du Musée⁶⁵". Présentée pour elle-même et séparée par un cordon protecteur, la salle est impénétrable et est démuséifiée par l'acte de Broodthaers. Ce paradoxe vient du fait que l'artiste affirme

64. Les photographies, prises par A.Gary en 1878 furent donnée à la bibliothèque Carnavalet en 1891, actuellement conservées à la BHVP, elles sont enregistrées sous les cotes 2-EPT-81-0011 à 2-EPT-81-0049. Voir également Victor Champier, « L'habitation moderne. Hôtel de Madame Salomon de Rothschild », *Revue des Arts Décoratifs*, 1891-1892, T. XII, pp. 65-75 La Baronne fit également don de boiseries anciennes récupérées au sein de la maison de Balzac, qui jouxtait la propriété rue Fortunée, rachetée et démolie en 1890 afin d'agrandir le jardin de l'hôtel particulier.

65. Marcel Broodthaers, "Salle Verte" *L'Angélu de Daumier*, catalogue d'exposition, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1975, deux volumes, non paginé.

la fraude à l'origine de la présentation de cet espace et met en avant le statut trouble de cet espace au sein du Centre National d'Art Contemporain. Alors que l'on pourrait concevoir le fumoir comme une *period room* garante de l'esprit de la demeure, la pièce est en fait une mise en scène stylisée de ce qu'avait pu être la collection privée à un moment donné. Par delà la théâtralisation inhérente à ce type d'espace, les partis pris flottants quant au statut et à la valeur scientifique du dispositif sont mis en abîme par l'artiste par la simple inclusion de ce fumoir parmi les *Décors* qu'il a créé. La confrontation de la Salle Rose avec la Salle Blanche ou Verte place la lecture possible sur un versant critique. Les propos de Broodthaers quant au *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, s'appliquent avec bonheur à cette *Salle Rose* puisque "Parler de [s]on Musée revient à discuter des us et coutumes de l'analyse de la fraude. Un musée ordinaire et ses représentants se bornent à représenter un aspect de la vérité. Parler de ce musée, c'est parler des conditions de la vérité. Il est également important de savoir si oui ou non le musée fictif éclaire d'un jour nouveau les mécanismes de l'art, de la vie artistique et la société. Je pose la question avec mon musée⁶⁶". Broodthaers souligne le fait qu'au sein d'un espace où les diverses propositions ont un statut a priori distinct (reconstitutions partielles, interprétations historiques, copies exactes...) il est impossible de considérer ces espaces indépendamment les uns des autres, quelque forte puisse être la volonté de spécialisation et de séparation de ces réalisations. Le musée fictif de la Baronne Salomon de Rothschild fait mouche précisément parce qu'il prend sa source dans une rencontre entre monstration de soi par l'intérieur, collection privée, musée des arts décoratifs, institution publique, et installation contemporaine. C'est l'aspect combinatoire des combines convoquées par l'artiste qui se fait jour de cette façon.

Settings, Rooms With a View

Cette façon de pointer les spécificités d'un espace en le contrefaisant peut être mise en relation avec l'idée ayant présidé à la réalisation de l'exposition *Rooms With a View : The Struggle Between Culture, Content and Context in Art*, dix ans plus tard. En 1987, Fred Wilson investit lui aussi un espace dans son entier afin de proposer une lecture

66. Marcel Broodthaers, *Broodthaers : Writtings, Interviews, Photographs*, MIT Press, 1988, p.146-147.

multiple de l'institution muséale⁶⁷.

Dans ce cas également, le bâtiment appartenait à l'institution publique et avait eu une destination bien distincte avant l'occupation culturelle des lieux, à la différence près que le Bronx Council of the Arts ne bénéficiait pas du même arrière-plan culturel et matériel que l'hôtel Rothschild. Il s'agissait en effet d'une ancienne école, fermée pour cause de relative désertion, le quartier étant à l'époque en complet abandon. Le bâtiment investi par l'artiste fut transformé en centre artistique au sein duquel les artistes locaux pouvaient bénéficier d'ateliers à bas coût ainsi que d'un soutien professionnel et financier. Fred Wilson prit la direction du Longwood Arts Project de 1985 à 1992 et lorsqu'il investit les lieux avec *Rooms With a View*, c'était autant en temps que commissaire qu'artiste. À l'origine, Wilson avait pour ambition de présenter trois expositions distinctes en trois lieux différents, hautement symboliques. Le premier des trois était l'American Museum of Natural History, qui mêle collections anthropologiques, zoologiques ou paléontologiques, le Metropolitan Museum fut le second, choisi pour la rigueur scientifique qui l'habite, la neutralité de ses dispositifs de présentation et la richesse de ses *Period Rooms*. Enfin la Frick Collection, ancien domicile d'un industriel collectionneur dont les salles propres à l'esprit du XIX^e siècle mêlent mobilier, arts décoratifs, sculptures, boiseries, tapis orientaux et tableaux à la façon de reconstitutions partielles. La collection privée, proche de celle de l'hôtel Rothschild et de ses nombreux salons, fut sélectionnée par Wilson pour son aspect grandiose et sa propension à évoquer un environnement total. Ces trois institutions New-Yorkaises étaient pour l'artiste des commentaires inversés du lieu qu'il dirigeait à l'époque ; les trois institutions ont refusé d'accueillir la proposition de Fred Wilson, alors jeune artiste et gestionnaire débutant. Wilson avait une connaissance interne de ce type de structures pour avoir travaillé à divers titres au sein de ces institutions ou d'institutions comparables⁶⁸, le propos était de souligner la façon par laquelle il existait un tiraillement entre contexte, contenu et culture des expositions. Le reproche adressé aux institutions muséales ne portait pas tant sur les partis pris muséographiques ou la scénographie

67. L'exposition a pris place au Longwood Arts Project du 12 décembre 1987 au 6 février 1988, Les artistes présentés étaient : Barton Benes, Willi Birch, Serena Bocchino, Marina Cappeletto, Paul Capelli, Sunjoon Choh, Albert Chong, Pawel Cortes-Wodtasik, Jimmie Durham, Robert Hawkins, Noah Jemison, Alexander Kosolapov, Nina Kuo, Paul Laster, Larry List, Manuel Macarrulla, James McCoy, Tyrone Mitchell, Sana Musasama, Gloria Nixon, Lorenzo Pace, Linda Peer, Lise Prown, Jewel Ross, Robin Ryder, Elena Sisto, Eva Stettner, Ken Tisa, Alvin Toda, et Peggie Yunque. Un séminaire intitulé « The Role of the Critic in the Art World » fut organisé en parallèle de l'exposition en présence du poète et critique John Yau. Voir *Fred Wilson: A Conversation with K. Anthony Appiah*, catalogue d'exposition. Entretien avec K. Anthony Appiah, New York, PaceWildenstein, 2006, en particulier pp.7-8.

68. Wilson avait travaillé en tant que vacataire pour le service éducatif du Metropolitan Museum of Art et de l'American Museum of Natural History, il avait également été régisseur au Museum of Modern Art, au sein de galeries commerciales et de centres d'arts associatifs.

parfois archétypale adoptée, mais plutôt sur l'absence de signalement qu'il s'agissait là d'une façon parmi d'autres de présenter les objets soumis au regard, et non d'une vérité. L'univocité de l'interprétation exigée par le cadre muséal était au cœur de cette exposition, fait illustré par le titre de cette dernière. En jouant sur les mots, *Rooms With a View* opposait la pluralité des salles à l'aspect irrémédiablement univoque de la vision. Fred Wilson avait pour ambition de présenter le travail de trente jeunes artistes contemporains, issus des minorités noires, latinas, asiatiques ou amérindiennes. Wilson avait demandé à chacun d'entre eux de sélectionner deux œuvres, et l'ensemble des travaux était visible au sein de trois espaces distincts, aménagés par l'artiste avec l'aide de Curt Belshe et Lise Prown. Les visiteurs étaient invités à pénétrer au sein de ces espaces en enfilade par la première des trois salles, reprenant l'organisation d'un musée ethnographique. Les œuvres étaient présentées à la façon d'objets usuels ou rituels, et seule leur provenance et leur datation était indiquée, l'identité des artistes ou les propos sous-jacents étaient volontairement occultés par Fred Wilson afin d'accentuer la véracité de la mise en scène. Par des partis pris scénographiques, l'accent était mis sur le caractère "exotique et étranger" des œuvres contemporaines, que ce soit grâce à la teinte chaude de l'arrière-plan coloré d'un ocre sombre, ou aux cordons de séparation constitués de structures de bois peintes dans un blanc contrastant. La seconde salle reprenait la neutralité de la *White Box* propre aux galeries présentant des œuvres contemporaines. L'environnement, l'éclairage cru ainsi que l'accrochage aéré soulignaient la légitimité des artistes présentés et de leur démarche artistique, et rendaient les œuvres, "froides et calculées". Enfin, le troisième espace était aménagé à la façon d'un salon au sein d'une demeure historique, associant mobilier, objets de collection et murs grenats afin de recréer un environnement "précieux et qui faisait autorité"⁶⁹ quant aux œuvres présentées. L'accrochage en chandelle juxtaposait les œuvres de façon autoritaire et leur conférait un caractère suranné, quelle que puisse être leur apparence. Des cordons de passementerie dissuadaient les visiteurs de prendre place sur les fauteuils en bois doré tendu de satin bleu ciel ou sur les banquettes couvertes de velours rouge, et les fenêtres voilées par des tentures rouge et or laissait pénétrer un éclairage subtil. Il s'agissait de mettre en avant les catégorisations abusives et les préjugés par le biais d'un commissariat d'exposition en trompe-l'œil, offrant des *Period Settings* plus que des *Period Rooms*. Ainsi, les espaces étaient organisés avant tout de façon à "créer une ambiance, sans véritable

69. L'affiche annonçant l'exposition avait pour sous-titre « An exhibition of contemporary work in three settings : the Ethnographic Museum, the turn of the century Salon, and the White Box. » Voir Jennifer A Gonzalez, *Subject to Display*, op.cit. p.258. Fred Wilson, Leslie King-Hammond, "A conversation with Fred Wilson", Fred Wilson, Lisa Corrin (eds.), *Mining the Museum: An installation*, New York, The New Press, 1994, p. 31. « Depending on the room, the art looked and felt either cold and calculated, or authoritative and valuable, or exotic and foreign. ».

souci d'exactitude architecturale⁷⁰, le propos était lisible et les espaces laissaient entrevoir la carapace au sein de laquelle ils étaient mis en scène. Les sols de béton bruts et les murs nus transparaissaient entre les tapis orientaux et les panneaux tendus de tissus du salon de la fin du XIX^e siècle. Le terme de *setting* était mis en avant dans la communication faite autour de l'exposition, renforçant sa dimension temporaire et l'absence d'ambition scientifique du dispositif. Pourtant, en plaçant la *White Box* entre deux espaces à l'historicisme marqué, Fred Wilson pointait la dimension elle aussi archétypale d'une telle organisation spatiale. L'artiste cherchait à aiguïser l'esprit critique des visiteurs par la présentation d'œuvres au sein d'un musée ethnographique, trois ans seulement après le tollé soulevé par l'exposition "*Primitivism*" in *Twentieth-Century Art*⁷¹. La mise en relation d'œuvres des mêmes artistes présentés au sein d'environnements divergents soulignait l'instrumentalisation récurrente des œuvres au sein de l'institution muséale et mettait l'accent sur l'impossible distance qu'induisait un cadre conceptuellement chargé. L'espace sans doute le plus archétypal des trois, le riche Salon occidental fin-de-siècle, présentait au regard les œuvres à la façon d'objets d'agrément, destinés à soutenir un art de vivre et à renforcer le prestige des collectionneurs. La cheminée edwardienne garnie de vases d'opaline bleue, les palmes en pot artistiquement disséminées dans l'espace, les banquettes capitonnées recouvertes de riche satin rouge, tout concordait à souligner l'artificialité d'un tel dispositif. La mise en scène outrée permettait là aussi de souligner les relations de pouvoir et de domination en jeu au sein d'espaces prétendument authentiques puisque domestiques. Le cadre général enfin - un ancien équipement communautaire d'éducation - achevait de mettre à distance les paradigmes de la présentation de collections. Wilson offrait à la vue l'impossible neutralité scientifique d'un espace muséographique autant que les désagréments et approximations liés au fait d'établir le discours muséal comme un enseignement universel.

Singeries, John Armleder : Jacques Garcia

Marcel Broodthaers comme Fred Wilson choisissent de s'en référer aux mimiques des

70. Diane H. Pilgrim, « Inherited From the Past : The American Period Room », *The American Art Journal*, Vol.X, n°1, mai 1978, pp.4-23, "a *period room* attempts to present some sort of historical accuracy by using actual woodwork ; a *period setting* is organized to create an ambiance without great care for architectural correctness" p.13.

71. L'exposition "*Primitivism*" in *Twentieth-Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern* " fut présentée au MOMA du 25 septembre 1984 au 15 janvier 1985, le commissariat était assuré par William Rubin et le financement venait d'un mécénat spécifique de l'industrie Philip Morris Incorporated. Les critiques portèrent sur le fait que le terme de primitivisme employé l'était avec peu de distance, et que le propos curatorial principal consistait à mettre en relation art d'avant-garde occidentale et productions « tribales » du tiers-monde. Voir Hal Foster, "The primitive "Unconscious" of Modern Art", *October*, vol. 34, automne 1985, pp. 45-70..

grandes institutions historiques qui se plaisent à caractériser précisément les espaces afin de les thématiser au mieux. La collection, tout comme la *period room* sont des manifestations du pouvoir et permettent dans un cas comme dans l'autre d'asseoir une puissance et d'imposer une vision singulière ; celle de la bourgeoisie triomphante⁷². La figure bourgeoise couplée à celle de l'intérieur qui est le sien, a produit une vision dévoyée de la figure du collectionneur par le développement de la marchandisation des objets d'arts et la facilité croissante de leur circulation⁷³.

La proposition *John Armleder : Jacques Garcia, 2008* de John Armleder pour Le Centre Culturel Suisse avait été pensée de longue date par l'artiste, qui cherchait à mettre en place un vaste environnement domestique dont il se ferait commanditaire. L'espace présenté au sein du Centre Culturel se révèle à la façon d'un intérieur cossu, appartenant à un collectionneur fictif adepte des arts décoratifs asiatiques et des laques chinoises autant que des décors outrés et des couleurs franches. Plusieurs salles du grand appartement empli de meubles et objets sont rendues accessibles ; salon, salle à manger et chambre à coucher offrent le déroulé d'un espace domestique censément habité. À la découverte des lieux, la sensation d'investir un décor théâtralisé est prégnante puisque ces trois espaces éminemment scénographiés semblent avoir été composés avant tout en vue de visites. Toutes les pièces manifestent un prodigieux souci de la mise en scène, que ce soit par des symétries outrées, des drapés en cascade ou des luminaires d'agrément. Chaque élément mobilier, chaque meuble, chaque peinture, paraît avoir été placé là où il est exposé dans le seul but d'agrèer le regard, à la façon d'un projet d'aménagement intérieur déclaratif avant son application réelle. Cet intérieur contient en germe le paradoxe de n'apparaître que sous les dehors d'un projet, réalisé, certes, mais jamais habitable.

Commandité par l'artiste suisse, l'arrangement de Jacques Garcia dévoile un ensemble mobilier complexe, élaboré d'après ses envies et l'idée qu'il pouvait se faire d'un intérieur néo-bourgeois. Le salon de réception, par lequel on découvre l'environnement, est surmonté d'une pagode laquée de rouge et étagée de bois précieux. Chaque élément présent, lampe, coussin, porcelaine, fut pensé par le décorateur afin de servir l'impression générale offerte au spectateur. Au sein de cet écrin étouffant, rien n'est laissé au hasard, et, en conséquence, rien n'est véritablement vivant. Proche des reconstitutions historiques présentées dans les intérieurs de personnages fameux, cet

72. Patricia Falguières, « La Loi de la Demeure », *Passions Privées, Collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, 1995, pp.707-710 « Puisque c'est Rome qui a fixé le caractère public du rassemblement des *signa*, des *ornamenta* : qui a réservé leur circulation à la délimitation de l'espace public, et a fini par assimiler la définition de l'espace public au moyen des signes à l'exercice du pouvoir souverain, c'est-à-dire à l'Empereur » p. 708.

73. Rémy G. Saisselin, *Le bourgeois et le bibelot*, op.cit.

intérieur ne peut pourtant être réduit à sa seule description visuelle tant le propos de l'artiste réside ailleurs. La magnificence des lieux, le caractère grandiose de l'ensemble, ne sont là que pour mieux susciter l'étonnement. Mêlant meubles réalisés sur mesure, éléments de la collection personnelle de Garcia et œuvres contemporaines, il est malaisé de présenter cet espace à la façon d'un simple ensemble domestique tant rien au sein de celui-ci ne l'est. Là, œuvres et objets sont aspirés par un intérieur phagocyte et cannibale. Pourtant, l'intérieur tel que conçu par Garcia n'a rien d'un archétype, "appartement lambda pour un client lambda⁷⁴", il n'est pas pensé pour servir de modèle et être reproduit à la faveur des modes. Il se propose au contraire en tant que "vrai appartement⁷⁵" "et non pas celui d'un leurre⁷⁶". Il est complexe de distinguer cette proposition d'un trompe l'œil minutieux jouant une histoire fantasmée de l'ornement et de la décoration intérieure. La véracité est d'une grande ambiguïté dans ce contexte puisque rien ne peut laisser supposer cette affirmation : ni le cadre architectural au sein duquel le logement prend place, modifié du tout au tout, ni l'aménagement tel qu'il a été pensé, d'un équilibre maniaque, ni l'identité de l'occupant, d'une troublante imprécision. En effet, cet appartement s'en rapporte à l'artiste en tant que personnage, et se détache de l'idée d'une véritable collection personnelle. La pièce maîtresse qu'est la grande toile pailletée de John Armleder trône au dessus d'une console décorative mais sert à jouer le rôle d'une vive flambée s'échappant d'un foyer constitué de troncs recouverts de peinture dorée. Au même titre que les chaises, tapis ou coussins, les œuvres ne sont présentes au sein de l'intérieur qu'afin de constituer un équilibre et participer de l'agrément général, alors même qu'elles peuvent être empreintes d'une charge symbolique forte.

Les lieux mis en scènes par Marcel Broodthaers, Fred Wilson et John Armleder évoquent le fantasme de collections inexistantes. Les trois œuvres abordent l'institution muséale dans sa perspective la plus traditionnelle – Unicité / Universalité / Utopie – et conséquemment dans une de ses formes les plus controversées, liées au spectaculaire et au divertissement. L'éloignement des galeries d'études et du musée comme espace d'enseignement va crescendo dans les représentations qu'offrent ces artistes ; cette dimension disparaît tout à fait de l'intérieur imaginé par Jacques Garcia pour John Armleder. Le musée en tant qu'institution est physiquement absent et n'est suggéré qu'au travers d'archétypes ou d'images du musée données à voir au sein des espaces – palmes en pots ou cordons de sécurité par exemple. Dans les trois cas, l'absence de lieu muséographique réel et la carence d'historicité des

74. "John Armleder : Jacques Garcia", Entretien par Stéphanie Moisdon, Dijon, *Frog*, 2008, p.128 les propos sont ici ceux de John Armleder à Jacques Garcia rapportés par ce dernier au sein de l'entretien.

75. Jacques Garcia à Stéphanie Moisdon, "John Armleder : Jacques Garcia", *art.cit. idem*.

76. John Armleder à Stéphanie Moisdon, "John Armleder : Jacques Garcia," *art.cit.* p.132.

espaces d'expositions contemporains sont mis en avant par opposition au Salon du collectionneur bourgeois, qu'il soit d'origine, reconstitué, ou réinterprété. Toutefois, seule l'architecture intérieure du Centre Culturel Suisse sera entièrement repensée afin d'étayer l'impression d'immersion, sans doute est-ce là également une des raisons de la scission de l'intérieur "dans le genre chinoisant"⁷⁷ d'avec le modèle rigoureux et rigide des collections patrimoniales.

Faire en sorte que l'ensemble du segment représenté acquière une cohérence architecturale, que les plafonds des espaces intermédiaires et ceux des salles à proprement parler soient nivelés et garantir ainsi l'unité de l'ensemble n'est pas une pratique couramment admise au sein des institutions muséales. L'immersion dénote la séduction voire la sensualité et repousse au loin scientificité et historicité. Adopter cette tendance est également céder à la fictionnalisation d'un espace et des éléments qui y sont assemblés. Pourtant, lorsque l'architecture est au centre des reconstitutions historiques et créations d'espace, c'est le décor qui en est transformé. Les éléments ne semblent présents ni pour un temps ni "comme si"⁷⁸ mais sont admis comme faisant partie intégrante de l'ensemble. Les *Period Rooms* controversées du Brooklyn Museum de New York furent créées afin d'accentuer l'impression de véracité comme autant "d'authentiques re-créations d'aménagements intérieurs"⁷⁹. Des arrangements d'étages entiers se distinguent ainsi des choix thématiques opérés par la plupart des autres institutions. De cette façon, le recouvrement et l'investissement complet de l'espace permettent d'annuler de façon provisoire l'espace antérieur et de n'en rien laisser deviner. Les sols des espaces exposés et ceux des voies de circulation concordent et brouillent les seuils, comme les épaisses peausseries et riches tapis du Centre Culturel Suisse accentuent l'impression enveloppante de l'environnement *John Armleder : Jacques Garcia*. Il ne subsiste aucune trace d'une éventuelle utilisation de l'espace en tant que lieu d'exposition, lieu dédié à la présentation d'exposition et soumis à la volonté de montrer l'art.

Comme le suggère le singe suspendu au centre de la pagode, il s'agit là d'un jeu au cadre précisément déterminé. Élément d'une enseigne d'échoppe de jouets datant de 1830, l'animal qui seul offre l'image d'une oscillation par sa posture et sa jonglerie, suggère du fait de sa position centrale une lecture ironique du dispositif dans

77. Jacques Garcia à Stéphanie Moisdon, "John Armleder : Jacques Garcia", *art.cit.* p.130.

78. Voir le colloque « Comme Si : Espaces et fictions. Autour de la period room », Paris, INHA, 16 et 17 novembre 2012 (actes à paraître).

79. Voir Marvin D. Schwartz, *American Interiors, 1675-1885, A Guide to the American Period Rooms in the Brooklyn Museum*, New York, The Brooklyn Museum, 1968 « authentic re-creation of interior settings » p.1 et en particulier la présentation de « The Colonel Robert J. Milligan House », pp. 91-95 et Diane H. Pilgrim, « Inherited From the Past : The American Period Room », *art.cit.* p.15.

son ensemble. Chinoiseries et singeries vont de pair à la fin du XVIII^e siècle, période qu'affectionne particulièrement Jacques Garcia. Par-delà la critique de la copie servile du réel, c'est plutôt ici vers la référence à l'ornemental et notamment au grotesque, que se porte la présence iconique du primate. Plus avant, c'est vers le jeu théâtral et l'évocation des personnages de la commedia dell'arte que se portent généralement la présence de ces petits singes au sein des intérieurs cossus. Le clin d'œil historique au grand siècle achève de témoigner de la maîtrise de chacune des allégories et des références présentes. John Armleder, qui ne savait rien de l'espace quelques heures avant son ouverture, devient l'unique personnage de ce décor sans pour autant inscrire l'espace dans une narration empesée⁸⁰. L'évitement de la narration et l'ouverture proposée par ce singe libèrent l'espace de la simple démonstration commerciale du décorateur soucieux de modéliser son talent. Armleder et Garcia offrent un intérieur niant les archétypes et dépassent l'écueil de la mise en scène d'intérieurs sur le faubourg Saint-Antoine au XIX^e siècle, embryons maladroits des musées des arts décoratifs.

B. Étal et Amphithéâtre

Théâtre palladien, *Liens des Familles*

Tréteaux, planches, rideaux et toiles peintes font partie de l'imaginaire attaché au théâtre populaire et éphémère de la commedia dell'arte⁸¹. Dès le XVI^e siècle, les méthodes de jeu, de séduction et de divertissement employées lors des représentations réussissent à convaincre le public de la qualité des acteurs ainsi que de leur polyvalence. Par delà le jeu, ce sont les types de personnages définis et identifiables grâce à leurs attributs spécifiques qui permettent de mettre à jour les relations de pouvoir, de complicité, de domination et de rébellion entre les pères, les valets, les amoureux et les servantes. Proche en cela des *period room* théâtralisées par la sur-détermination de leur époque d'appartenance, les caractères de chacun sont dressés à gros traits afin de rendre lisibles les passions, affections et types de chacun. La pratique de cette forme se dissipe après la seconde moitié du XVIII^e siècle pour resurgir avec plus d'ardeur encore à la fin du XIX^e siècle, nimbée de la réputation utopique d'un théâtre de comédien, sincère et vrai. Sa forme scénique oscille entre le théâtre de plein air et ses tournures les plus

80. John Armleder à Stéphanie Moisdon, "John Armleder : Jacques Garcia", *art.cit.* p.132.

81. Voir Guy Freixe, « Commedia dell'arte », *Dictionnaire critique de l'acteur, Théâtre et cinéma*, V. Amiel, G-D. Farcy, S. Lucet, G. Sellier.(eds.) Presses Universitaires de Rennes, Le Spectaculaire, 2012. pp.57-58.

classiques tel l'amphithéâtre et l'étal de foire, exhibition et vente à couvert proposant un cadre branlant mais identifiable à l'expérience théâtrale. Espace clos de monstration offert au regard, la scène telle qu'elle est pensée là s'inscrit au sein du paysage urbain de façon passagère, parente de la rue autant que du musée. Présenter, montrer à la vue les façons de faire tout en laissant apparents les trucs est une nécessité matérielle des origines reprise en artifice au XIX^e siècle, lorsque le théâtre de foire se joue au sein de théâtres fermés. On attribue alors à « ces farces oubliées, méprisées même sous le rapport de l'art⁸² » la capacité à constituer « un commentaire vivant de l'histoire⁸³ », « une image ingénieuse et fidèle des opinions de l'époque, une satire hardie des hommes puissans[sic] auxquels la haute comédie n'osait point toucher⁸⁴ ».

Mêlant les références au théâtre de tréteaux et au théâtre palladien, la MNES⁸⁵ choisit en 1991 de construire la muséographie de l'exposition *Liens de Familles* au MNATP autour de l'imaginaire théâtral. L'exposition, pensée et conçue par Martine Segalen, se proposait de « révéler la nature universelle des relations familiales et de muséographier le social ». Pour ce faire, la réflexion conjointe du MNES et de l'ethnologue proposait en trois actes de six scènes chacun, d'offrir au regard les tensions, enjeux et usages de la famille⁸⁶. Par delà le découpage théâtral, l'espace d'exposition lui-même fut pensé dès l'origine à la façon du nouveau théâtre palladien⁸⁷, offrant une scène centrale et de petits théâtres pensés à la façon d'entités déterminées. « Pénétr[ant] dans le décor et les coulisses du théâtre », le visiteur emprunte les allées et accède aux tableaux distribués par des couloirs « traité en bois de palissade comme un théâtre de tréteaux populaire, ou bien décoré comme le couloir de l'habitat de la famille qu'il illustre⁸⁸ ». C'est en effet au moyen d'intérieurs reconstitués, que se déploie l'argumentaire scientifique de l'exposition. De l'apprentissage des bonnes manières dans une famille

82. Alphonse François, *Aperçu historique sur le théâtre de la Foire, Paris, Felix Malteste, 1855, p.15.*

83. Alphonse François, *idem.* p.2.

84. *Idem,* p.15.

85. Suite à la loi-programme de réforme des musées en 1979, Evelyne Lehalle, Conservatrice au Musée d'histoire de Marseille, crée en 1982 la MNES (Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale), groupement de professionnels désireux d'apporter une vision inédite du musée et de ses collections, et de repenser la muséologie sous un abord nouveau. Françoise Wasserman, Mary-Odile de Barry, André Desvallées, Jean-Bernard Roy, prirent, avec d'autres, part à cette réflexion.

86. Présentée du 17 avril au 21 juillet 1991, l'exposition *Liens de Familles* se partageait entre des questionnements thématiques (Sommes-nous tous cousins ?, géographies de la parenté, la genèse de l'arbre généalogique...) et le Théâtre des familles, découpé comme suit : Acte 1 : sentiments et tensions, Acte 2 : Prestations et enjeux du mariage, Acte 3 : les usages de la parenté. Chaque acte était lui-même subdivisé en scènes, centrées autour d'exemples précis, tirés de « contextes culturels divers. » Voir *Liens de familles, Le petit Journal des grandes Expositions, 1991, Archives MNATP, 03B EXP 33.*

87. L'avant projet pour *Liens des Familles* fait explicitement mention du Teatro Olimpico de Vicence, construit en 1580 d'après les plans de Palladio.

88. MNES, *Avant projet pour Liens des Familles,* p.7 Archives MNATP.

bourgeoise à l'évocation du contrôle de soi et de la retenue des sentiments lors de la cérémonie du thé au Japon, ces évocations mises en scène associent objets et mobiliers usuels, photographies découpées à la façon de silhouettes et décors associant vues photographiques et peintes. L'originalité de ces reconstitutions tient dans le fait qu'elles sont en rupture avec les pratiques muséographiques propres aux musées de civilisation, et plus particulièrement au sein du MNATP, marqué par la muséographie au fil de nylon et les unités écologiques chères à Georges-Henry Rivière. La théâtralisation des relations permet une mise à distance et une compréhension égale des rapports humains qui se jouent au sein de l'environnement familier au visiteur (salle à manger bourgeoise ou cuisine de HLM) et dans les habitations géographiquement éloignées (*maloca* des indiens d'Amazonie ou maisons de l'île de Selaru en Indonésie). Ces rapprochements dissipent la fascination de l'exotique et permettent de dire les rapports humains au sein d'un cadre toujours identique. Tout comme la mise à distance des mœurs nationales par la transposition de l'intrigue au sein d'un pays lointain au sein de la commedia dell'arte - procédé qui avait pour but de se libérer de la censure - l'universalité des dispositifs de présentation permet au sein de *Liens de Familles* d'appuyer le discours ethnographique.

L'exposition s'ouvre sur un amphithéâtre exprimant les étapes de la parenté à la façon d'un arbre généalogique modélisé ; le parcours se poursuit sur des allées reprenant les rues de Thèbes du décor en perspective de Vincenzo Scamozzi ; la présentation s'attarde sur ces intérieurs avant de mener le visiteur à un vaste espace ouvert. Ce ne sont pas tant les disparités entre les divers espaces qui sont mises en avant que les particularités propres à chaque situation et le parcours suggéré au visiteur. Les trois Actes du *Théâtre des familles* pensés par les muséographes proposent des scènes qui sont autant de variations autour d'une thématique commune. S'offrant comme des étals, ces petits théâtres s'appuient sur la juxtaposition d'éléments symboliques de nature diverse (objets patrimoniaux, textes descriptifs, photographies illustratives et documentaire...) renforcés par un discours théorique étayé⁸⁹. Le MNES affirme le choix de la « mise en scène d'une thématique » plutôt que de « la mise en valeur d'une ou de collections spécifiques⁹⁰ », il s'agit pour les muséologues de présenter au regard un assemblage d'éléments au sein d'un même espace afin de créer une proposition attractive sans toutefois chercher à séduire. Rien n'est fait ici pour tromper la vue ou emporter le visiteur dans un environnement séduisant. Les découpes précises des silhouettes résonnent avec les objets réels pour ce qu'elles sont ; des représentations

89. *Le petit Journal des grandes Exposition* qui accompagne le visiteur propose des textes récapitulatifs, accompagnés d'une bibliographie succincte proposant la source des réflexions ainsi qu'un prolongement possible hors du musée.

90. MNES, *Avant projet pour Liens des Familles*, p.10 Archives MNATP.

de décors et de personnages, utilisées au titre d'arguments afin de forger un propos. Ces figures disent les postures et les gestes au sein de l'environnement domestique, sans pour autant créer l'effet d'une scène vivante. « L'apprentissage des « bonnes » manières : dans une famille bourgeoise » constitue la scène trois du premier acte de l'exposition. Présenté entre les « conflits familiaux : dans une concession familiale africaine » et « les affaires d'héritage : dans la famille paysanne », le décor, créé à partir d'une photographie d'Anne Testut⁹¹, offre l'impression d'une mise en scène familiale où chacun des personnages s'en tiendrait au rôle spécifique qui lui est attribué. En effet, « l'apprentissage des manières de table se fait par mimétisme et par imprégnation à l'intérieur d'un monde clos⁹² » et c'est précisément cette clôture sur sa propre famille que soulignent les parois murales recouvertes de motifs de papier peint et les portes closes faisant office de cadre décoratif à la scène. L'immobilisme des divers protagonistes n'a rien du document ethnographique issu d'une enquête de terrain et, plus que dans d'autres scénettes, le poids suggéré de l'environnement est palpable. La nappe blanche damassée occupe une importante partie de la vitrine et sa blancheur éclatante laisse deviner les possessions matérielles du foyer autant que la bonne tenue des convives. La disposition de la vaisselle et du linge de table, leur qualité et leur propreté sont évoquées à nouveau au sein d'une seconde mise en scène (Acte 2, Scène 4), où le faste des festivités liées à l'union de deux êtres et de leurs familles est signifié par la présentation d'une table de banquet, assortie d'une ronflante composition florale, d'une photographie de mariage, ainsi que du cliché de la « mise en scène des relations sociales⁹³ » que constitue la cérémonie de mariage. Encadré par un lourd rideau de taffetas rouge, l'étalage de la condition sociale passe par la présentation de la vaisselle, ensemble de cadeaux somptueux symbolisant le capital patrimonial, symbolique et social des époux.

L'exposition *Liens de Famille* souligne par sa scénographie l'analogie entre la représentation théâtrale, la structure muséale et la présence de l'intérieur domestique au sein d'un environnement urbain. Les diverses vitrines sont composées à la façon d'étals ou de petits théâtres où l'on devine la complexité et la richesse des rapports sociaux. Démonstratifs et didactiques, les ensembles s'organisent autour d'allées et de rues composés selon un plan en hémicycle. Pourtant, aucun de ces aspects ne

91. Tiré d'une série intitulée *Descendance*, 1989, la scène proposée au regard est ici redécoupée et réagencée. Voir Anne Testut, *Descendance*, catalogue d'exposition, Talant, Mois de la photographie, 1989

92. Voir *Liens de familles, Le petit Journal des grandes Expositions*, 1991, Archives MNATP, 03B EXP 33, p.2 cette scène est accompagnée d'un texte d'Odile Marcel, *Une Éducation française*, Paris, PUF, 1984, pp.12-13, et renvoie aux travaux de Beatrix Le Wita, *Ni vue ni connue, approche ethnographique de la culture bourgeoise*, coll. Ethnologie de la France, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, 1989 et de Annick Sjögren, « Les repas comme architectes de la vie familiale », Paris, Dialogue, 1986, n°93, pp.54-60

93. Voir *Liens de familles, Le petit Journal des grandes Expositions*, art.cit. p.2

peut être réduit à un parti pris spectaculaire ou à une volonté de divertir. La métaphore théâtrale est constitutive de la réflexion menée autour des liens de parenté, preuve en est la version itinérante de l'exposition, présentée dans les salons de l'hôtel de ville de Paris dans une forme plus légère sans les vitrines-compositions ni les objets. Là, le choix a été fait de présenter les trois actes de l'exposition au sein d'un environnement fait de gradins et rideaux de velours rouge, évoquant autant le théâtre à l'italienne que l'amphithéâtre à l'antique.

Rotonde, Jardin-Théâtre *Bestiarium*

Le panorama est introduit en France de façon contemporaine à l'invention du musée des monuments français et de ses reconstitutions ancêtres des *Period Rooms*. Le terme est utilisé dans un premier temps pour désigner des vues présentant de larges étendues et de vastes perspectives, mais c'est surtout le dépôt du brevet du procédé par Robert Fulton en 1799 qui marquera les prémises du succès du dispositif en France. Organisé en rotonde, ce dispositif visuel offrait la vue à trois cent soixante degrés d'un point d'intérêt notable, le premier réalisé étant une vue d'Édimbourg peinte par Robert Barker en 1792. « Sa conception de la peinture comme exposition à grande échelle imitant la nature [était] sa contribution la plus originale et celle qui eut le plus d'influence » par delà le principe de divertissement ou de nouveauté. Qui plus est, l'idée de pouvoir contempler « *la nature à coup d'œil*⁹⁴ » est symptomatique de la façon dont le XIX^e siècle naissant considérait l'importance du regard et de la monstration⁹⁵. Villes et batailles furent les sujets de prédilection de ces peintures circulaires, offertes à la vue depuis un promontoire central. Le succès de l'attraction ne fut avéré qu'une fois le projet hémicyclique initial dépassé par une tentative englobante et la proposition d'une peinture et d'une architecture absolument circulaire. L'élément constitutif de ce succès est certes l'effet de réalisme troublant de la peinture produite et le travail important de la perspective, mais réside avant tout dans la possibilité de voir partout à la fois et la capacité d'ubiquité qui est sous-tendue. Dès lors, « le monde est devenu une

94. John Hoole, Francis Dugh, « Preface », *Panoromania, The Art and Entertainment of the « All-embracing » View*, catalogue d'exposition, Londres, Barbican Gallery, Londres, Trefoil Publications, 1988, p.17 « « his conception of the painting as a large-scale exhibition mimicking nature that was his most original and influential contribution [...] He called his proposed exhibition *la nature à coup d'œil* or *nature at a glance* ». En France, le premier panorama, *La Vue de Paris depuis les Tuileries*, boulevard des Capucines, aura un succès sans précédent.

95. Ces innovations concordent également avec les débuts de l'architecture panoptique. En France, la traduction de l'essai de Bentham qui date de 1780 a paru en France pour la première fois en 1791. Voir Jeremy Bentham, *Panoptique : mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*, Étienne Dumont, Paris, 1791. Benjamin souligne également les structures littéraires en concordance avec la vision panoramique comme le feuilleton. Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle, Œuvres III, op. cit.*, p. 50

conception fantastique d'une visibilité infini[e]⁹⁶» offrant au spectateur une place jamais offerte par le passé. Le pouvoir induit par la perception de toute chose prend sa source dans le regard régalien de la période baroque. Par ailleurs, l'accent mis sur la perception du paysage et des vastes espaces au sein de la ville peut être recherché également à la même période. Toutefois, « la fondation baroque reste dans une indécision, et c'est le XIX^e siècle qui fera de toute représentation la représentation d'une unité préalablement définie⁹⁷. » Ce qu'offre précisément le panorama, c'est la capacité d'appréhender une réalité *uno obtutu*, disposition recherchée lors de la réalisation du projet *Jardin-Théâtre Bestiarium*⁹⁸ qui n'est pas conçue comme une exposition, mais comme une œuvre réalisée en collaboration et constituée de multiples éléments d'un même territoire. Pensé par Rüdiger Schöttle à la façon d'un vaste jardin, le *Theatergarten Bestiarium* est un territoire au sein duquel prennent place diverses réalisations ayant vocation à être construites à échelle réelle au sein d'un espace extérieur paysager. La présentation du *Jardin-théâtre Bestiarium* à Poitiers peut être perçue comme un monde miniature, Lilliput utopique au sein duquel les artistes ont imaginé des situations de mise en regard, de spectacle et de monstration ayant trait autant au jardin baroque qu'au théâtre moderne palladien⁹⁹. Le domaine originel esquissé par Schöttle comportait trois ensembles d'architectures théâtrales reprenant les formes de l'amphithéâtre antique (*Le Phénix*), du théâtre du Moyen Age de structure rectangulaire, surmonté ici d'une toiture recouverte de miroirs (*La Table de Soleil*) et enfin d'un petit théâtre baroque avec de multiples loges à la façon de celui imaginé par Giuseppe Galli Bibiena (*Le Faisan*)¹⁰⁰. Les trois constructions appartiennent à un imaginaire que les artistes de l'exposition ont réinvesti sous des formes diverses, par des discussions nombreuses et des allers-retours féconds avec le galeriste et critique Rüdiger Schöttle. Dan Graham y retravaille son *Cinéma=Théâtre*, 1966-1988 et propose une forme associant jardin à la française,

96. Rüdiger Schöttle, « L'Idée d'image », *Bestiarium Théâtre-Jardin*, catalogue d'exposition, Poitiers, Le Confort Moderne, 1990, pp.29-32, p.29.

97. P. Javault et F. Migayrou, « Entretien avec Rüdiger Schöttle », Séville, 26 juin 1989, *Bestiarium Théâtre-Jardin*, catalogue d'exposition, Poitiers, Le Confort Moderne, 1990, pp. 40-44, p.41.

98. *Jardin-Théâtre Bestiarium* a été présentée au Confort Moderne, à Poitiers, du 30 septembre au 29 novembre 1989 et fut acquise à cette occasion par le Centre National des Arts Plastiques (CNAP). L'ensemble fut montré pour la première fois à PS1, New York, en 1988 puis au Teatro Lope de Vega à Seville, en 1989, elle fut encore présentée quelques années durant (entre 1992 et 1996) au château d'Oiron. Depuis, l'exposition a connu une seconde vague d'exposition : au Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains du 26 janvier au 2 mars 2008, au Pont du Gard, du 19 juin au 24 octobre 2010 et enfin à la Haus der Kunst, Munich, du 28 mars au 31 juillet 2011.

Rüdiger Schöttle assisté par Chris Dercon a mis en place cette collaboration entre Bernard Bazile, Alain Séchas, James Coleman, Fortuyn/O'Brien, Dan Graham, Rodney Graham, Jeff Wall, Juan Muñoz, Christian Philipp Müller, Ludger Gerdes, Marin Kasimir et Hermann Pitz, le compositeur Glenn Branca, et Rüdiger Schöttle lui-même.

99. P. Javault et F. Migayrou, « Entretien avec Rüdiger Schöttle », *art.cit.* p.41.

100. Rüdiger Schöttle, « Le Nouveau Théâtre », *Bestiarium Théâtre-Jardin*, *op.cit.* p.35.

amphithéâtre antique et écran spéculaire contemporain, poursuivant les recherches menées sur les relations complexes entretenues entre vision, monstration et pouvoir¹⁰¹. *Le Circus Gradivus : Théâtre maritime avec escaliers*, 1988 de Rodney Graham lui répond en offrant un espace circulaire étagé de volées de marches se réunissant en un plateau circulaire central surélevé, promontoire autant que fosse, offert à la vue autant qu'il surplombe la rangée de colonnades fichées dans le sol. Là encore le rapport double à l'observation et à l'exhibition est perceptible, sentiment renforcé par la présence de gradins-oeuvres dessinés par Marin Kazimir, *La Tribune*, 1989, permettant d'observer l'ensemble du dispositif à la façon d'une représentation théâtrale. Pièce de théâtre changeante, jouée sur une scène faite de grands panneaux de contreplaqué recouverts de poudre pailletée blanche réfléchissante - du sucre -, le *Jardin-Théâtre Bestiarium* est bercé des compositions de Glenn Branca et des projections d'images choisies avec méticulosité par Rüdiger Schöttle. Les unes et les autres communiquent, interagissent et envahissent les propositions des autres artistes et « impose[nt] au spectateur de réactualiser sa position dans l'incessant mouvement de la projection, collage cinématique, qui échappe à l'histoire, à la mémoire, à la totalisation dans le cabinet d'amateur ; l'unité de vision de la loge du roi, l'unité de la salle de mise en représentation (le hall du pavillon d'Amalienburg¹⁰²). » Les propositions de Schöttle en vue de nuancer la distribution autoritaire du regard baroque, résonnent avec les pratiques inhérentes au XIX^e siècle, qui développent, structurent et approfondissent les mécanismes du contrôle de l'espace et de la vision par le musée, le théâtre à l'italienne, la prison, le panorama, l'exposition universelle, le passage ou encore l'intérieur domestique. Toutes ces modalités d'exposition et d'observation trouvent un écho dissonant avec « le cabinet d'amateur », « la loge du roi » et « le hall du pavillon d'Amalienburg » puisqu'ils accentuent et prolongent les représentations initiales du pouvoir baroque. Le cabinet devient musée, exposition mercantile et vitrine ; la loge, mirador, baignoire et panorama ; et le hall ostentatoire, salon, boudoir ou balcon¹⁰³. La remise en question du jardin-théâtre baroque par Schöttle se fait par l'entremise d'une digestion du XIX^e siècle, qu'il accepte à demi-mot mais reconnaît dans des formes iconiques comme les expositions universelles, le cimetière du Père-Lachaise ou la fonction didactique du jardin¹⁰⁴.

101. Voir Dan Graham, « Le Jardin comme Théâtre comme Musée » *Bestiarium Théâtre-Jardin*, *op.cit.*, pp.53-63.

102. Frédéric Migayrou, « Sans Parangon et la Reine des Fées : La Scène et le Registre », *Bestiarium Théâtre-Jardin*, catalogue d'exposition, Poitiers, Le Confort Moderne, 1990, pp.15-26, p.22.

103. Quant à la naissance des bonnes manières au théâtre, voir John F. Kasson, *Les Bonnes manières, Savoir-vivre et société aux Etats-Unis*, *op.ct.* En particulier « La Discipline au spectacle » pp.265-312.

104. P. Javault et F. Migayrou, « Entretien avec Rüdiger Schöttle », *art.cit.* p.44, et Rüdiger Schöttle, « L'Idée d'image », *art.cit.* p.29.

Si l'on perd toute idée de domesticité au sein de cette proposition collective, les structures mises en place et investies par les artistes sont fortement imprégnées des modalités d'organisation de l'espace intérieur du XIX^e siècle, et établissent des pistes de lectures heureuses quant à la façon d'exposer et de présenter l'intérieur. Il suffit pour s'en convaincre de s'en rapporter aux réflexions de Walter Benjamin quant aux relations existant par l'absence symbolique de fenêtres entre paysage naturel, panorama, passages parisiens et intérieur domestique. Le panorama propose en effet l'expérience de « la ville dans la maison », alors que le théâtre – qui insère avec le théâtre moderne la ville dans l'espace intérieur – est également « une maison sans fenêtre de ce genre¹⁰⁵ ». La clôture des portes au cours de la représentation offre également au regard les spectateurs, habitants ponctuels d'un panorama, d'un théâtre, ou d'un cinéma si l'on pense au *Cinéma*, 1981 de Dan Graham. Il est possible alors de voir le goût pour les appartement tournés en rotonde apparus le long des boulevards haussmanniens comme un désir de prolonger l'expérience panoramique au sein de l'intérieur. Initié sous Louis-Philippe, le traitement architectural de l'angle des immeubles est caractéristique de l'influence haussmannienne. Pan coupé dans sa forme initiale, cette partie de l'îlot devient arrondie sous l'influence du Pavillon de Hanovre, afin de faciliter la circulation urbaine, de plus en plus conséquente. Des Esseintes y voit la marque du malheur conjugal pour son ami Aigurande, dont « la fiancée désir[e] loger au coin d'un nouveau boulevard, dans l'un de ces modernes appartements tournés en rotonde. » Là encore, la vue sur toute chose est réservée aux puissants ainsi qu'aux plus riches puisque par-delà les loyers élevés, ces installations exigent un mobilier sur mesure. Le privilège d'intégrer réellement la ville au sein de l'intérieur domestique est réservé à l'élite bourgeoise, principale bénéficiaire des transformations radicales qui a « refoulé le prolétariat dans les faubourg¹⁰⁶ ».

105. Walter Benjamin, « Premières Notes », *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages, op.cit.* p. 838.

106. Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle, Œuvres III, op. cit.*, p. 63.

Conclusion

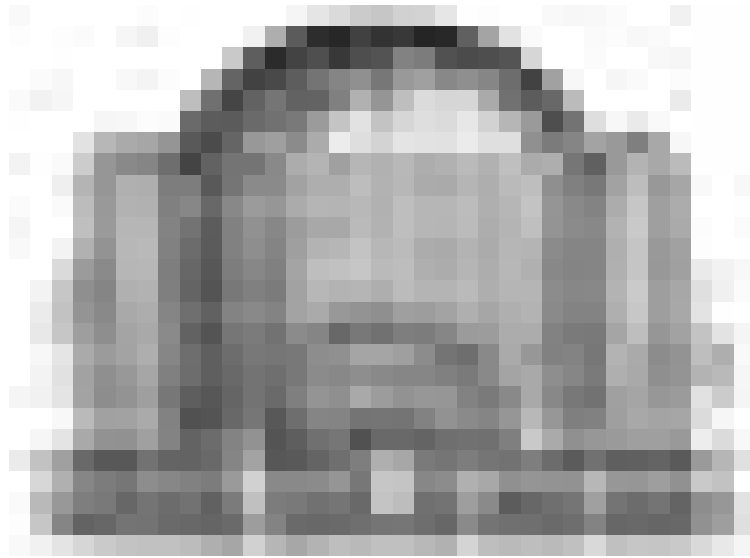


fig.1

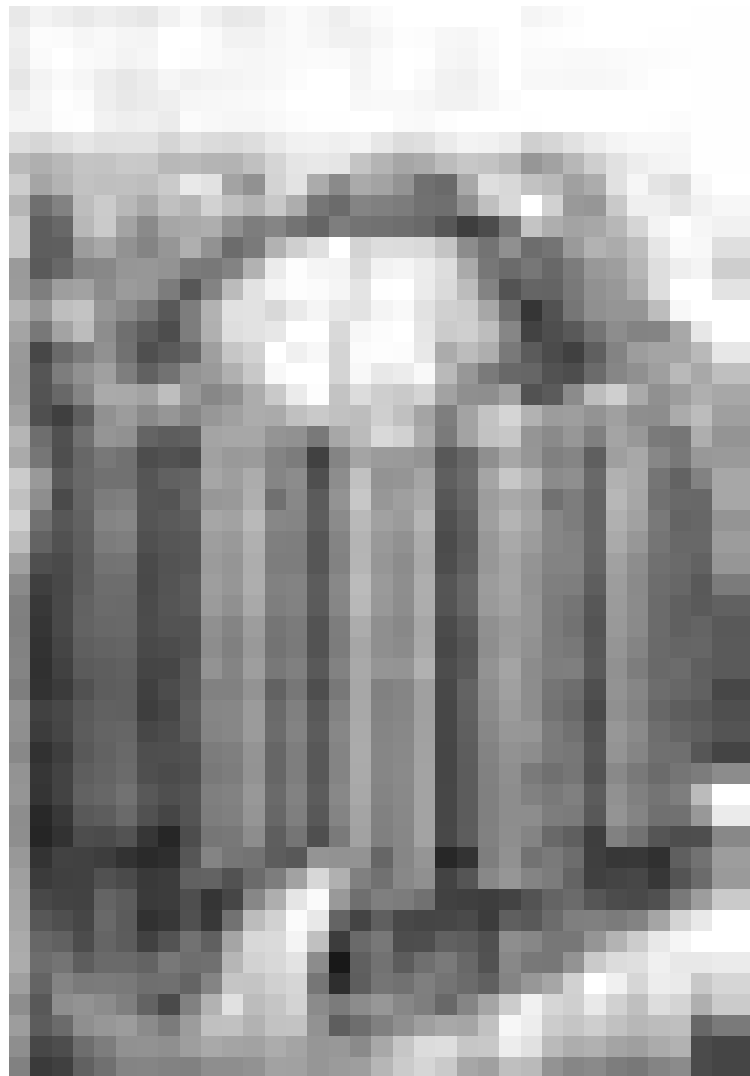


fig.2

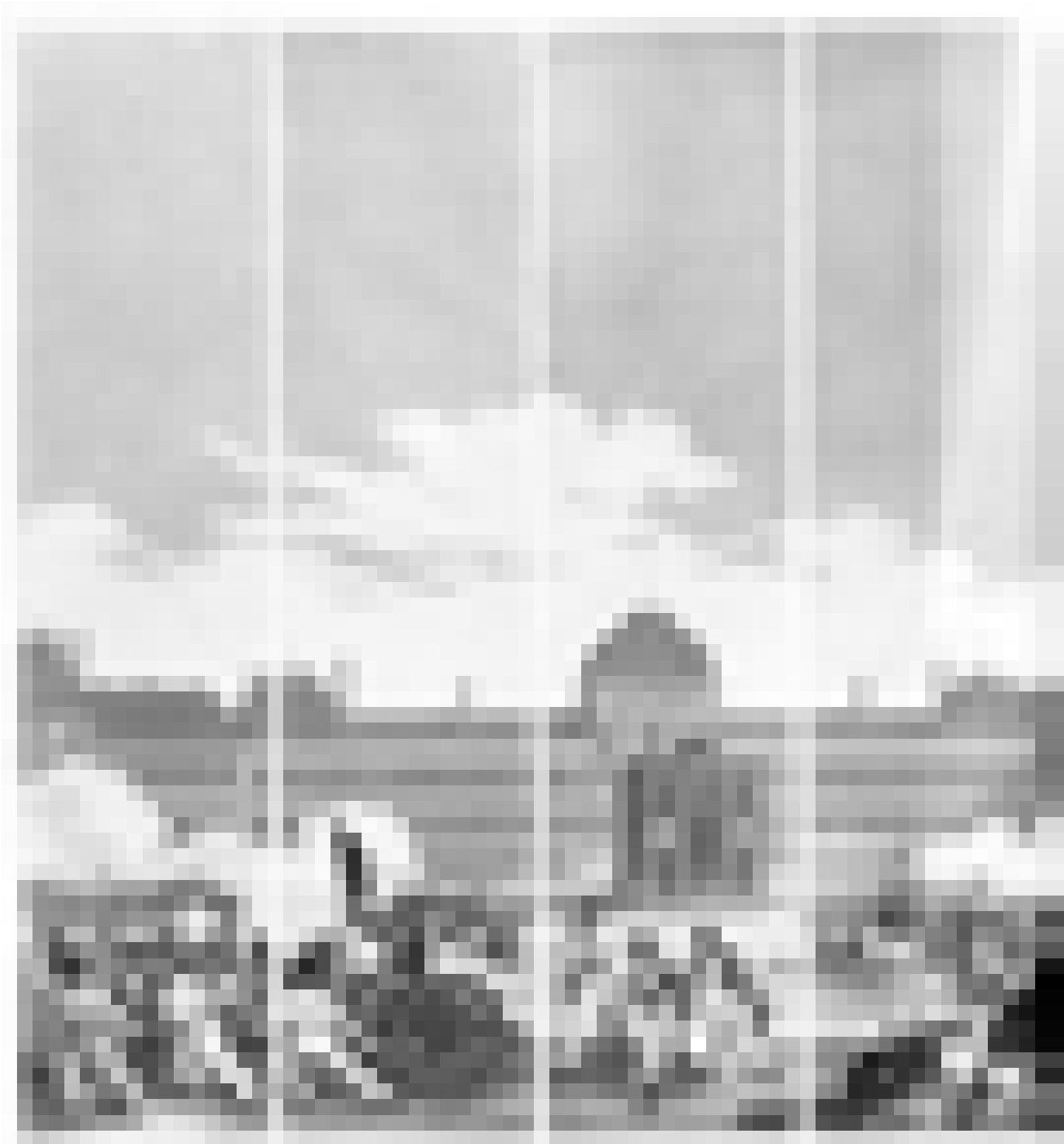


fig.3





fig.4

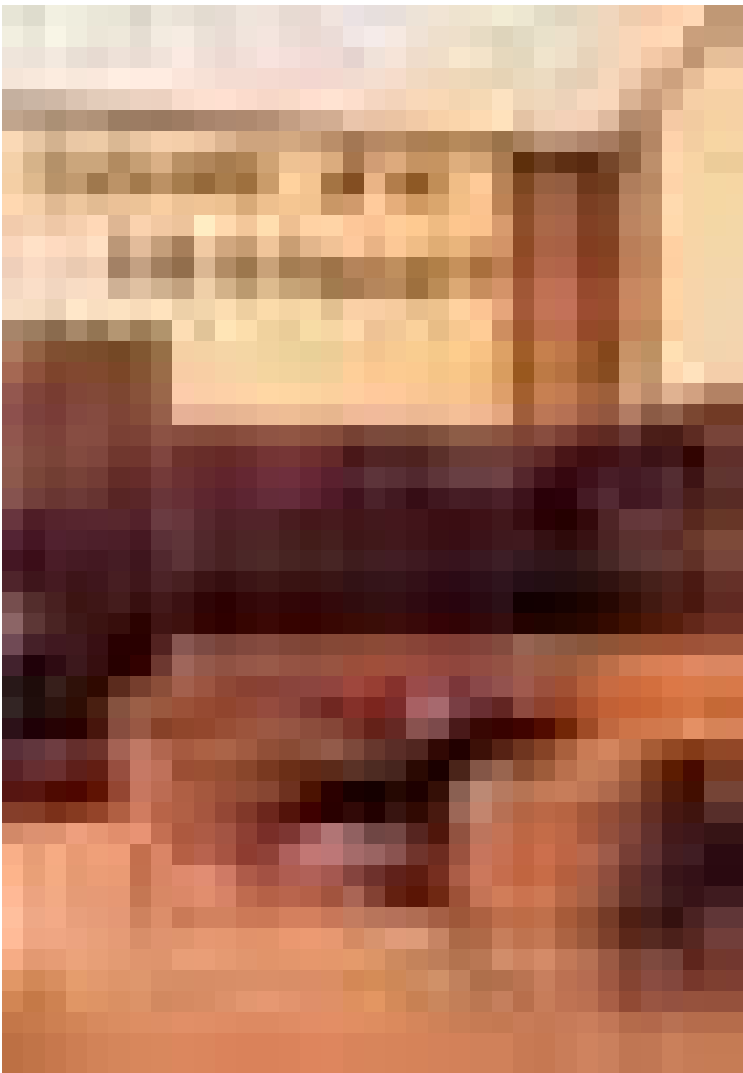


fig.5

1. King Camp Gillette, vue en coupe de la structure du bâtiment
2. King Camp Gillette, vue du bâtiment à Metropolis
3. Papier peint panoramique, lés 6 à 12 (30 lés au total), papier rabouté, largeur du lé ; 0,560 m, fond brossé à la main, grisaille à la détrempe imprimée à la planche de bois, hauteur : 2,20 m ; Largeur : 0,98 m et 1,95 m Paris, vers 1833
4. Sébastien-Charles Giraud, Intérieur de salon de la rue de Gramont, huile sur toile, 1858
5. Pierre Ardouvin, Salon en Chocolat, Tirage couleur contre-collé sur aluminium, 120 x 80 cm, 2000

La dichotomie *a priori* indépassable entre une bourgeoisie conservatrice, autoritaire et aride d'une part et des dissidents inventifs, progressistes et philanthropes d'autre part est illusoire et simpliste. Ni les catégorisations apposées à ces deux figures ni l'opposition entre elles ne sont pertinentes lorsqu'il s'agit d'analyser les liens entre le XIX^e siècle et les œuvres produites depuis le milieu du XX^e siècle. Le modèle à l'origine des représentations d'intérieurs est certes souvent lié à l'organisation structurelle, sociale et culturelle du XIX^e siècle, mais une scission trop importante entre les diverses constituantes de ces organisations induit dans le même temps le survol de rapports autrement plus complexes et l'omission de situations d'échanges, d'influence et de récupération. Plus que de passerelles, c'est de porosité entre ce qui caractérise ces *personæ* qu'il faut parler. Ces échanges incessants sont formés pour partie par la représentation mentale que la société contemporaine peut se faire de ce qu'à pu être le XIX^e siècle, associant des pratiques étrangères menées en des lieux et des époques distincts (l'organisation sociale sous la Restauration a peu en commun avec celle mise en place sous le règne de Napoléon III par exemple). Cette représentation s'est forgée au cours du XX^e siècle par la cohabitation quotidienne avec de nombreux produits matériels et culturels du siècle précédent, mais également par le regard critique porté sur ce lointain familial – et notamment par les lectures distantes mais complémentaires qu'ont pu en faire Walter Benjamin et le surréalisme. Pourtant, c'est également par l'observation fine des rapports sociaux tels qu'ils ont émergés au XIX^e siècle, détachés pour partie de l'étiquette, que les artistes du corpus ont pu formuler des propositions plastiques *sous influence* et ancrées au sein de la société qui leur est contemporaine.

Dès lors que le côtoiement est avéré, les représentations de l'intérieur que font les artistes du corpus se situent en porte-à-faux d'une imagerie qui opposerait les différentes classes de façon systématique. La domination de la bourgeoisie sur les classes populaires est avérée, et les situations d'exploitation sont ordinaires et quotidiennes, mais le sentiment d'écrasante supériorité et la maîtrise totale ressentis par le bourgeois du XIX^e siècle vis-à-vis de ses gens et ses œuvres (la boutique, le musée) n'est pas constant. En conséquence, les artistes proposent un jugement critique qui passe par l'association plus que par l'opposition franche. Que ce soient les figures d'opprimés prenant la place du maître (Yinka Shonibare MBE, Renée Green) ou le retournement carnavalesque propre au jeu ou à la reconstruction d'un trope (Richard Jackson pour la part la plus caustique, Marcel Broodthaers pour l'observation la plus fine) tous évoquent

les trois aspects principaux qui caractérisent les agissements de la bourgeoisie. Ces *obsessions complémentaires* constituent des outils d'analyse critique efficaces permettant de réunir de façon inédite les œuvres présentées au sein de ce travail de recherche ainsi que les thématiques par lesquelles elles ont été présentées. En effet, constitutifs du patrimoine bourgeois, l'augmentation du savoir et des connaissances qui peuvent y être afférentes, le dépassement de sa condition et le désir d'élévation sociale, et enfin, l'attention extrême portée à l'aménagement de son intérieur sont trois principes qui permettent de réunir, entre autre, l'observation attentive de règles, la vanité quant à sa condition ou encore la recherche d'expériences vécues intenses et fugaces. La soif de savoir tout azimut (allant jusqu'à l'approximation, la boulimie hétéroclite ou la collection) est perceptible dans l'imposante bibliothèque du *Diary of a Victorian Dandy* de Yinka Shonibare autant que dans celle précisément agencée de Des Esseintes dans *À Rebours* de Huysmans, elle est lisible au même titre dans les collections de la Baronne Salomon de Rothschild de la *Salle Rose* de Marcel Broodthaers que dans le musée des affiches de Topino de *La Mascarade de la vie* de Champfleury ou dans « l'école studieuse destinée à des observateurs attentifs¹ » que constitue le Crystal Palace en 1851. Plus largement, les documents compilés, les enquêtes mises en œuvre, les théories échafaudées et les savoir-faire acquis réunissent dans un mouvement comparable la *Commemorative Toile* de Renée Green, *Le Lotissement* réalisé par Julien Prévieux, ou l'érudition concrète des artistes rassemblés par Guillaume Désanges dans son cycle d'exposition du même nom. Si la fédération des œuvres du corpus sous cet abord cache une grande variété d'approches « il s'agit le plus souvent d'une relation libre et décomplexée à un savoir considéré comme matériau, comme un moyen plus qu'une fin, s'autorisant à dévier, falsifier, bouleverser les hiérarchies des documents et faits étudiés, insufflant poésie, fantastique, abstraction ou enjeux politiques à l'intérieur de l'expérience cognitive². » Savoirs et connaissances développent autant la propension à l'émancipation (et l'idéal de la science domestique en tête), que la satisfaction de soi (et les journaux de vulgarisation scientifique tels *La Nature* en premier lieu).

Le second principe directeur des actions de la bourgeoisie du XIX^e siècle est le désir d'élévation sociale et celui du dépassement de sa condition. Dans une attitude volontariste, le travail est considéré comme valeur cardinale³, cet élément étant entendu ici dans son possible retournement comme le *Nova Popularna* de Lucy McKenzie,

1. Marc Berdet, *Fantasmagories du Capital, L'invention de la ville-marchandise*, Paris, La Découverte, Zones, p. 78

2. Guillaume Désanges, «Édito», *Le Journal de l'exposition, La Planète des signes*, Paris, Frac Île-de-France, Le Plateau, 2009, p.2

3. Voir Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, op.cit. pp. 55-56

jusqu'aux mécanismes de construction d'un environnement coupé du monde comme la communauté *The Crystal Frontier* de Mai-Thu Perret appliquant un principe directeur de travail collectif. Ces éléments se retrouvent dans l'attitude progressiste de Charlotte Perkins Gilman au sein de *The Home* autant que dans la reconstruction patiente des *Utopian Benches* de diverses communautés utopiques de Francis Cape. L'activité laborieuse considérée comme un idéal de développement personnel, d'élévation sociale ou d'ostentation va de pair avec les efforts mis en œuvre à l'arrangement de son domicile.

Enfin, l'aménagement intérieur et le soin consacré à son domicile constituent la dernière des monomanies bourgeoises. Dans un double mouvement de repli face à la modernité et de conformité au standing et au confort nouvellement accessibles, l'organisation de l'intérieur domestique doit être envisagée à la lumière des deux autres obsessions complémentaires. Que ce soit la réclusion contemplative de Marc-Camille Chaimowicz pour *Approach Road* ou la commande de John Armleder lors de *John Armleder : Jacques Garcia*, l'espace intérieur est exposé, préparé et mis en scène et s'affranchit du caractère intime habituellement attribué à de tels espaces. Dans les deux cas, l'évocation de la chambre à coucher ne diffère pas de celle des pièces dévolues à la réception. La préparation de l'espace concorde avec les usages du XIX^e siècle, et l'agencement patient de l'intérieur par les artistes du corpus est un travail méticuleux qui n'omet aucun détail ni aucune région exposée à la vue.

Pourtant, contrairement à l'usage propre au XIX^e siècle, l'espace intérieur tel qu'il est représenté par les artistes du corpus n'est que peu archétypal, et sa caractérisation selon les sexes qui en ont l'usage n'est jamais caricaturale. Ainsi *Slender Means*, créé par Lucy McKenzie, n'évoque pas l'apparence attendue d'une pension de jeunes filles, mais un espace difficile à caractériser, tant par son organisation que par le décor mural qui y figure. De même, *An Invisible Life: A View Into the World of a 120 Year Old Man* qui évoque la demeure de Baldwin Antinuous Stein propose un portrait prismatique du masculin par le truchement de multiples portraits d'hommes photographiés. Boudoirs et fumoirs canoniques sont rejetés au loin et la subtilité de l'analyse passe de façon régulière par une mise à distance des idées communément associées au XIX^e siècle ainsi qu'au type de décoration qui y est afférent. Enfin, les diverses représentations de l'intérieur par les artistes du corpus relèvent la propension de ces organisations domestiques individuelles et bourgeoises à évoquer des espaces ouverts, utopiques et collectifs.

Les manuels de savoir vivre du XIX^e siècle se proposent à la façon de guides garants de

l'harmonie des rapports sociaux et offrent la possibilité d'une lisibilité des attitudes, des actions et des espaces. Ils offrent pour tous la faculté inédite d'analyser le domestique, devenu privé en même temps que naît l'intérieur. Par une éducation nouvelle, il devient aisé de déchiffrer les comportements de ses pairs en un seul regard. Ceci induit également l'exigence d'une moralité irréprochable ainsi que de la transparence des faits et gestes. Appartements et mobilier des actrices mis aux enchères, intérieurs des courtisanes dépeints au cours des romans, luxueux hôtels particulier exposés au sein des revues d'Arts Décoratifs, Paris haussmannien aux larges perspectives et aux appartements en rotonde participent de ce siècle de la perception et du voir⁴. Partout est montré et dit ce qui dorénavant ne peut être accessible que suivant un protocole établi.

C'est précisément cet ordre des choses que tend à investir la création contemporaine depuis la seconde moitié du xx^e siècle. Les pages qui précèdent ont exposé la tendance des artistes à proposer au regard des situations ambiguës, dépassant l'étanchement d'une curiosité immédiate. Le mélange des règles passées de construction de l'espace, des référents visuels et culturels empruntés à des époques distinctes, ainsi que la nature variés des espaces permettent la mise en place d'ensembles aux significations multiples. Des environnements comme ceux de *Rooms With a View* de Fred Wilson, *All of the Above* de John Armleder ou *La Salle Blanche* de Marcel Broodthaers oscillent entre l'adoption des codes de l'institution muséale ou de la galerie, ceux de l'intérieur domestique ou encore du plateau théâtral, offrant par là même un trouble autant qu'une remise en question de la lecture que l'on peut en avoir. Ouverts, lisibles, ces espaces dont la structure complexe doit beaucoup au xix^e siècle permettent une lecture inédite de ce que peut être l'espace domestique.

Considérant l'intérieur domestique au xix^e siècle, deux modèles principaux émergent de l'imaginaire commun ; l'intérieur victorien confortable et surchargé et son apparent opposé, le logement ouvrier ou prolétaire, d'abord insalubre et étroit, puis utopique à visées socialistes ou réformatrices. À l'analyse des œuvres du corpus là encore l'opposition franche n'est pas ce qui distingue les deux modèles, et la réappropriation de ces figures archétypales par les artistes contemporains est un condensé d'informations, de modèles et de propositions esthétiques les plus diverses. La distance effective entre les conditions de vie des deux classes est bien réelle, leur séparation

4. L'appartement de *Nana*, 1880 est formé en partie d'après la visite qu'avait faite Zola au sein de l'intérieur de la courtisane Valtresse de la Bigne, la Baronne Salomon de Rothschild fait photographier le rez de chaussée – chambre comprise – de son hôtel particulier pour faire don de la série de clichés à la Bibliothèque du musée Carnavalet. Voir également Manuel Charpy, « Ventes à succès. Publicité et commerce des mobiliers de demi-mondaines et d'actrices », *Le Théâtre des objets*, op.cit. , p. 1175 et sqq. Ainsi que Walter Benjamin, « Haussmannisation, combats et barricades », *Paris, Capitale du XIXe siècle*, op; cit., pp. 145 et sqq.

dans la société également, cependant selon que l'intérêt des artistes se porte sur l'usage, l'architecture ou le décor, l'un et l'autre modèles se mélangent afin de forger des intérieurs oniriques, politiques, sociaux ou esthétiques. La tension symbolique habite ces propositions et la distinction entre habitat individuel et collaboratif demeure ténue.

C'est ce qui peut se lire en creux au sein de ce travail de recherche, puisque l'idée d'un habitat partagé ou d'une utopie domestique communautaire traverse l'ensemble des œuvres du corpus. Sans doute est-ce parce qu'au moment même où naissent l'intimité et l'intérieur surgit la ville aux perspectives ouvertes que le domicile n'a jamais autant été pensé pour l'image qu'il peut transmettre de ses habitants ainsi que son influence sur la santé et la moralité de ces derniers. Architectures panoptiques, communautés féminines ou immeuble à la façade ouverte, ces modèles architecturaux ont peu à peu construit un cadre imaginaire de l'habitat réutilisé par la création contemporaine pour souligner le potentiel émancipateur, oppressant, ou stimulant de l'intérieur domestique. En effet, «l'utopie est la révolution d'une histoire, l'utopie est un pays, une ville, un jardin, un songe. L'utopie est un corps théorique qui alimente les conceptions de l'histoire, celles du récit et du signe, celles du pouvoir⁵.» Les communautés utopiques du XIX^e siècle, destinées pour la plupart aux classes laborieuses sont dessinées en grande partie par des groupements philanthropiques, se proposant d'être garants d'une génération future d'ouvrier et de travailleurs à la moralité et à l'éducation irréprochables. Là encore le croisement entre idéaux bourgeois et quotidien prolétaire se noue au sein des œuvres de Francis Cape, de Mai-Thu Perret, ou de Lucy McKenzie mais résonne également au sein d'autres œuvres, qui proposent en filigrane une lecture des utopies domestiques, par la promotion de l'établissement d'une « chambre à soi ».

L'intérieur préparé, lisse et offert au regard n'en contient pas moins les luttes sociales et individuelles des habitants qui en chargent par transfert leur lieux d'habitation. Pourtant, la condition ouvrière et le prolétariat ne se lisent pas autrement que par la comparaison ou la déduction. Loin de n'être pas un sujet d'intérêt pour les artistes, ou de ne pas posséder d'histoire en propre, la population ouvrière et laborieuse du XIX^e siècle construit une histoire matérielle hors de la transmission, induisant un défaut de représentation. La transmission du patrimoine est le second leitmotiv de la bourgeoisie après le travail, et les représentations historiennes de la société du XIX^e siècle se sont largement appuyées sur les inventaires après décès, récits de ventes aux enchères et autres collections de biens matériels, inopérants quant à l'analyse des intérieurs les plus

5. Frédéric Migayrou, « Sans Parangon et la Reine des Fées : La Scène et le Registre », art.cit. p.20

modestes⁶. Pourtant, de ces rencontres et hybridations naissent des questionnements profonds, des pistes de lecture et des propositions permettant de relire l'héritage du XIX^e siècle et *a fortiori* du modernisme qui lui a succédé et s'y est souvent opposé à travers des figures alternatives et distinctes. Absentes également sont les figures de l'enfance, qui n'apparaissent au sein de l'intérieur que vis-à-vis de celles qui les élèvent (mère ou bonne, selon le degré de richesse du foyer), du patrimoine à leur transmettre et de l'époux ou l'épouse à leur assortir. Ces figures sont absentes des œuvres du corpus, puisque l'enfant est écarté de l'espace de réception par la création de la nursery, pièce qui lui est spécifiquement destinée. Seul *Le Papier peint jaune* de Charlotte Perkins Gilman associe explicitement enfants et désordre de l'intérieur, ce qui offre une manière d'explication à l'effacement des figures enfantines, celles-ci étant incompatibles avec le maintien du décor nécessaires aux interactions sociales.

Il s'est agi au sein de ce travail de recherche de percevoir quelles pouvaient être les sources et éléments d'influence des artistes quant à la représentation de l'intérieur domestique. Le modernisme et les avant-gardes ne sont pas absents, mais laissent une empreinte minoritaire vis-à-vis des œuvres du corpus. Lucy McKenzie à travers sa *Loos House* ou Pierre Ardouvin son *Salon en Chocolat* mettent à mal l'aspect hiératique de l'architecture et rendent volontairement compte d'un rapport de couleur ou d'ornement plus qu'ils n'évoquent avec respect les recherches formelles ou théoriques des architectes⁷. C'est d'une digestion des modernismes dont on peut parler ici, dans le sens où ceux-ci sont utilisés indifféremment parmi d'autres références, alors que la réappropriation du XIX^e siècle par les artistes s'apparente pour beaucoup à une stratégie véritable et souvent méthodique. Convoquer des concepts aussi divers que la démesure, l'*erlebnis*, la décoration volante ou l'iconodolie permet de constituer un ensemble d'outils critiques d'analyse renouvelés. Issus d'un champ référentiel extrait a priori de la création picturale, sculpturale, plastique ou musicale – d'un point de vue *artistique*, le champ littéraire seul étant convoqué – ils autorisent la construction d'un discours inédit. Combinés, ils sont à même d'aider à une relecture circonstanciée d'œuvres pour lesquelles la référence au XIX^e siècle est a priori absente.

6. Voir Pardailhé-Galabrun, Annik, *La Naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens XVII^e – XVIII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988. Quant à la collecte voir également, Florence Pizzorni, « Le Contemporain du MNATP au MUCM, une articulation entre recherche et patrimonialisation », *Que Reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bayonne, Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, Bordeaux, Le Festin, 2012, pp.32-44, p.32

7. Pierre Ardouvin légende le *Sonnenblumenzimmer* de la Postparkasse (1904-1912) à Vienne d'Otto Wagner, Lucy McKenzie reprend les éléments intérieurs de marbre de la *Villa Müller* (1930), Prague, d'Adolf Loos.

Bibliographie

A

Allan Kaprow – Art as Life, catalogue d'exposition, Meyer-Herman, Eva ; Perchuk, Andrew ; Rosenthal, Stéphanie (ed.), catalogue d'exposition, Munich, Haus der Kunst, Eindhoven, Van Abbemuseum, Berne, Kunsthalle, Gènes, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Getty Research Institute

Abélès, Luce, « Du Cousin Pons à L'Aiguille creuse: les musées privés romanesques au XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 95, 1, janvier 1995, pp.27-35

Abensour, Georges, (ed.) *Evreinov, L'apôtre Russe de la théâtralité*, *Revue des études Slaves*, tome 53, fascicule 1, Paris, 1981

Dictionnaire critique de l'acteur, sous la direction de Vincent Amiel, Gérard-Denis Farcy, Sophie Lucet, Geneviève Sellier. Presses Universitaires de Rennes, Le Spectaculaire, 2012.

Andia, Béatrice (ed.), *Les Expositions Universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris, Action Artistique de la Ville de Paris, 2005

Andrieu Françoise et al., « Hypermodernité et distribution : le cas du West Edmonton Mall », *Management & Avenir*, 2004/2 n° 2, p. 27-50.

L'Angélu de Daumier, catalogue d'exposition, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1975, deux volumes, non paginé

Pierre Ardouvin, Eschatologic Park, catalogue d'exposition, Paris, Musée National d'Art Moderne, Dijon, Les Presses du Réel, 2010

Ariès, Philippe ; Duby, Georges, (eds.) *Histoire de la vie privée*, T.3. *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, coll. Points, 1999

Ariès, Philippe ; Duby, Georges, (eds.) *Histoire de la vie privée*, T.4. *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. Points, 1999

Ariès, Philippe ; Duby, Georges, (eds.) *Histoire de la vie privée*, T.5. *De la Première Guerre mondiale à nos jours*, Paris, Seuil, coll. Points, 1999

«John Armleder : Jacques Garcia », Entretien, Stéphanie Moisdon, Dijon, *Frog*, 2008, p,128

John Armleder : Jacques Garcia, catalogue d'exposition, Zürich, JRP Ringier, 2008

Aron, Jean-Paul, (ed.) *Misérable et glorieuse, La Femme du XIXe siècle*, Paris, Compepe, 1980

Arpin, Roland, *Le Musée de la Civilisation, concept et pratiques*, Québec, Editions Multimondes, Musée de la civilisation, 1992

Arpin, Roland, *Territoires Culturels*, coll. L'Essentiel, Québec, Bellarmin, 2002

Arrault, Valérie, *L'empire du Kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010

Richard Artschwager, catalogue d'exposition, Paris, Fondation Cartier 1994

Auslander, Leora, *Taste and Power: Furnishing Modern France*, Berkeley, University of California Press, 1998

Aynsley, Jeremy ; Grant, Charlotte, (ed.), *Imagined Interiors, Representing the Domestic Interior Since The Renaissance*, Londres, V&A, 2006

B

Balzac, Honoré de, *Histoire de la Grandeur et de la Décadence de César Birotteau, parfumeur, chevalier de la Légion d'honneur, adjoint au maire du deuxième arrondissement de Paris*, 1837

Balzac, Honoré de, *Lettres à Mme Hanska, textes réunis, classés, et annotés par R. Pierrot*, Paris, 1969, Tome III, lettre 360, p. 583 (lettre du 30 décembre 1846).

Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 3e édition, 1961, Première édition, 1957

Bajac, Quentin, *Tableaux vivants : fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, Paris, RMN, 1999

Bal, Mieke, « Mise en scène: Zur Inszenierung von Subjektivität », *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Josef Früchtel and Jörg Zimmermann (ed.), traduction Sonja Neef, Frankfurt sur le Main: Suhrkamp Verlag, 2001 pp198-221.

Barbey D'Aurevilly, Jules, *Premiers articles*, « 6 juillet 1939, il faut que jeunesse se passe », par M. De Rougemon, p. 82, Paris, Les Belles Lettres, 1973, publiée par Andrée Hirschi et Jacques Petit.

Barbey D'Aurevilly, Jules, *Du dandysme et de Georges Brummell, Oeuvres romanesques complètes*, Gallimard, Pléiade, 1964, t.II

Barjot, D. ; Chaline, J-P. ; Encrevé, A. ; *La France au XIXe siècle, 1814-1914*, Paris, PUF, 1995

Basu, Paul ; Macdonald, Sharon, (ed.), *Exhibition experiments*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, coll. New Interventions in Art History, 2007

Bataille, André, *Lexique de la machinerie théâtrale*, Paris, Librairie Théâtrale, 1989

Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, coll. Débats, Paris, Galilée, 1981

Beecher Stowe, Harriet, *Les ravages d'un Tapis, (À Propos d'un tapis, ou la science du foyer domestique)*, Neufchâtel, J. Sandoz, 1870

Beecher, Catharine ; Beecher Stowe, Harriet, *American Woman's Home: Or, Principles of Domestic Science Being a Guide to the Formation and Maintenance of Economical, Healthful, Beautiful, and Christian Home*, [1840], New York, J.B. Ford and Co, 1869

Bell, Kirsty, *The Artist's House, From Workplace to Artwork*, Berlin , Sternberg Press, 2013

Walter Benjamin, *Archives*, Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art et d'histoire du judaïsme, Klincksieck, 2011

Benjamin, Walter, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 2000

Benjamin, Walter, *Œuvres II*, [Gesammelte Schriften, 1972, trad. M. de Gandillac, P. Rusch, R. Rochlitz], Paris, Folio, Essais, 2000

Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 2000

Benjamin, Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, [Das Passagen-Werk, 1982, trad. Jean Lacoste] Paris, Cerf, 1989

Benjamin, Walter, *Sens Unique et Enfance Berlinoise* [Gesammelte Schriften, 1972, trad. Jean Lacoste] Paris, Maurice Nadeau, 2007

Berdet, Marc, *Fantasmagories du capital, L'invention de la ville-marchande*, Paris, La Découverte, Zone, 2013

Berdet, Marc, « Mouvement social et fantasmagories dans *Paris, capitale du XIXesiècle*. La démarche historico-sociologique d'un chiffonnier », *Trajectoires* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 17 décembre 2009, consulté le 12 juillet 2014. URL : <http://trajectoires.revues.org/280>

Bestiarium Théâtre-Jardin, catalogue d'exposition, Poitiers, Le Confort Moderne, 1990

Beuvier, Franck, « Le Musée en trompe-l'œil : représentation et authenticité », Paris, *Journal des Africanistes*, volume 69, n°1, 1999, pp. 105-132

Beyaert-Geslin, Anne, « Kitsch et avant-garde : de l'objet à la stratégie culturelle. » Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Actes de colloques, 2006, Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=51> (consulté le 28/11/2007)

Bijl , Guillaume ; Leingre , Guillaume, « Dans le décor, Entretien » , Paris, *Particules* n°29
— Jul. / Sept. 2010, pp.6-7

Guillaume Bijl , *Installations & Compositions*, catalogue d'exposition, S.M.A.K. in samenwerking met het Verlag der Buchhandlung Walther König, Keulen, Duitsland 2008

Charles Blanc, *Grammaire de l'ornement*, 1882

Boll, André, *La décoration théâtrale*, Conseils aux amateurs, Paris, Librairie Théâtrale, 1987

Le Bon Motif, Papiers peints et tissus Les trésors de la Bibliothèque Forney, Paris, Paris Bibliothèques, 2004

Bonnin, Philippe ; Perrot, Martine, Le Décor domestique en margeride, Paris, *Terrain, Carnets du Patrimoine Ethnologique*, n°12, Du Congélateur au déménagement, Pratiques de consommation familiale, 1989, pp. 40-53

Bonnin, Philippe, *Images Habitées. Photographie et spatialité*, Paris, Creaphis, 2006

Bonnin Philippe. «Dispositifs et rituels du seuil.une topologie sociale, détour Japonais», *Communications*, 70, 2000. pp. 65-92. p.67

Borzello, Frances, *Intérieurs : Les peintres de l'intimité*, [At Home. The Golden Ages of the Domestic Interior in Art, 2006], trad. Claire Mulkai, Paris, Hazan

Boutet, Gerard, *Memoires de femmes, Ces façons de faire transmises de mères en filles*, Paris, Jean Cyrille Godefroy, s.d.

Bourdieu, Marie-Claire, « Goûts de Femmes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1976, volume 2, n°5, Paris, pp. 82-88

Bourdieu, Pierre ; De Saint Martin, Monique, « Anatomie du goût », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1976, volume 2, n°5, Paris, pp. 2-81

Bourgeois, Bertrand, « A rebours des grammaires des arts décoratifs », *Image [&] Nar-*

rative, revue en ligne, n°16, février 2006, consulté en ligne le 10/01/2011 sur http://www.imageandnarrative.be/inarchive/house_text_museum/bourgeois.htm

Bourgeois, Bertrand, *Poétique De La Maison-Musée (1847-1898), Du réalisme balzacien à l'oeuvre d'art «décadente»*, Paris, L'Harmattan, 2009

Bourgeon, Dominique ; Filser, Marc, "Les apports du modèle de recherche d'expériences à l'analyse du comportement dans le domaine culturel. Une exploration conceptuelle et méthodologique », *Recherche et Applications en Marketing*, vol X, n°4, décembre 1995, pp. 5-25

Marcel Broodthaers, catalogue d'exposition, Minneapolis, Walker Art Center, New York, Rizzoli, 1989

Broodthaers, conférences et colloques, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume en 1992

Décor : A conquest by Marcel Broodthaers, XIXth Century and XXth Century, London, 1975, catalogue d'exposition, Paris, Galerie de France, New York, Mickael Werner, 2007, non paginé

Marcel Broodthaers, catalogue d'exposition, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Gand-Courtrai, Snoeck, 2010

Bruignac la Hougue, Véronique de, *Arts et artistes du papier peint en France : Répertoire alphabétique*, Paris, Gourcuff Gradenigo, Paris, Les Arts Décoratifs, 2007

Buci-Glucksmann, Christine, *Philosophie de L'ornement, D'Orient en Occident*, Débats, Galilée, 2008

Burnand, Robert, *La vie quotidienne en France de 1870 à 1900*, Paris, Hachette, 1947



Calloway, Stephen, *L'époque et son style. La décoration intérieure au XXe siècle*, [20th Century decoration - the art of interior, trad. Jean François Alain, 1988] Paris, Flammarion, 1988

Cann, Arnie ; Sherman, Steven J. ; Elkes, Roy, «Effects of Initial Request Size and Timing of a Second Request on Compliance: The Foot in the Door and the Door in the Face», *Journal of Personality and Social Psychology* 1975, Vol. 32, n° 5, 774-782

Francis Cape, *We Sit Together, Utopian Benches from the Shakers to the Separatists of Zoar*, Catalogue d'exposition, New York, Princetown Architectural Press, 2013

Carayol, Valérie, « Du Clinquant au sensible, La Modestie mise en scène par les entreprises », Louvain, *Recherches en communication* n°17, 2002, pp. 95-112

Carlson, Marvin A., "The Resistance to Theatricality", *SubStance*, n° 98/99, Volume 31, Number 2&3, 2002, University of Wisconsin Press pp.238-250

Carù, Antonella ; Cova, Bernard , «Expériences de consommation et marketing expé-
rientiel», *Revue française de gestion*, 2006, n°162, pp. 99-113,

Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien, Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Folio, coll. Essais, Paris, Gallimard, 1990

Certeau, Michel de ; Giard, Luce ; Mayol, Pierre, *L'Invention du quotidien, Tome 2 : Habiter, Cuisiner*, Paris, Folio, coll. Essais, Paris, Gallimard, 1994

Chafee Cathleen, « Chez Broodthaers : considérations domestiques », *Marcel Broodthaers*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Gand-Courtrai, Snoeck, 2010, pp77-88

Marc-Camille Chaimowicz, *Dream, An Anecdote, Dreamt in the Winter and Remembered in the Spring of 1977*, Londres, Nigel Greenwood Inc Books, 1977

Marc-Camille Chaimowicz, Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Londres, Koenig Books, 2005

Marc-Camille Chaimowicz, *Café du Rêve*, Paris, Éditions du Regard, 1985

Marc-Camille Chaimowicz , *Peintures et objets*, catalogue d'exposition, Dijon, Le Consortium, Quimper, Le Quartier, 1994

Marc-Camille Chaimowicz, Catalogue d'exposition, Issoire, Art C, 2000

The World of Interiors, Marc-Camille Chaimowicz, catalogue d'exposition, Zurich, Migros Museum, 2006

Marc-Camille Chaimowicz, "Extract from a letter to Micheal Regan", *Four Rooms*, catalogue d'exposition, Manchester, Art Council of Great Britain, 1984, non paginé *Four Rooms*, catalogue d'exposition, Manchester, Art Council of Great Britain, 1984, non paginé

Champier, Victor « L'habitation moderne. Hôtel de Madame Salomon de Rothschild », *Revue des Arts Décoratifs*, 1891-1892, T. XII, pp. 65-75

Champfleury, *La Mascarade de la vie parisienne*, Paris, Dubuisson, 1859

Charpy, Manuel *Le Théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*. Tours, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Luc Pinol, décembre 2010.

Charpy, Manuel, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 34 | 2007, consulté le 20 02 2011 sur URL : <http://rh19.revues.org/index1342.html>

Charpy, Manuel, « La bourgeoisie en portrait . Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 34 | 2007, consulté le 20/02/2011 sur <http://rh19.revues.org/index1382.html>

Charpy, Manuel, « La comédie à demeure. Circulations des modes, des objets et des dispositifs techniques dans le Paris du XIXe siècle », *La maison, lieu de sociabilité*, Paris, Le Manuscrit université, 2007

Chassey, Eric de, *Platitudes, une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard , Collection « Art et artistes », 2006

Chénieux-Gendron, Jacqueline, Bloedé, Myriam (ed.), *Pensée de l'expérience, travail de l'expérimentation au sein des surréalismes et des avant-gardes en Europe*, Paris, Leuven, Peeters, coll. Pleine Marge, 2005

Chevallier, Denis , « Collecter, exposer le contemporain au MUCEM », Paris, *Ethnologie française* pp.631-637

Clair , Jean, *Hubris, la fabrique du monstre dans l'art moderne*, Homoncules, Géants et Acéphales, Paris, Gallimard, Connaissance de l'inconscient, 2012

Clark, T.J. , *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851*, Londres, Thames & Hudson, 1979

Claustrophobia, catalogue d'exposition, Birmingham, Ikon Gallery, 1998

Clarétie, Jules, *La Vie à Paris en 1882*, Paris, Victor Havard, 1883

Clouzot, Henri, *Des tuileries à Saint-Cloud, l'Art décoratif du second empire*, Paris, Payot, 1925

Coblence, Françoise, « Le dandysme et la règle », Alain Montandon (ed.), *L'Honnête homme et le dandy*, Tubingen, GNV, 1993, pp. 169- 178

Coblence, Françoise, *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, Paris, PUF, 1988

Cometti, Jean Pierre, *La Force d'un malentendu. Essai sur l'art et la philosophie de l'art*, coll. Saggio Casino, Paris, Questions théoriques, 2009

Cometti, Jean Pierre, *L'art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999

Cometti, Jean Pierre, *Art, représentation, expression*, coll. Philosophies, Paris, PUF, 2002

Cometti, Jean Pierre, *Art, Modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2000

Pascal Convert, *Œuvres de 1986 à 1992*, catalogue d'exposition, CAPC, Bordeaux, 1992

Pascal Convert: *appartement de l'artiste*, Rome: Villa Médicis; Clisson: La Garenne Lemot, 1990

Cook, Roger, "Democratic Dandyism: Aesthetics and the Political Cultivation of Sense", *Theory and Event*, Volume 13, Issue 4, 2010, consulté le 16/06/2011 sur http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/summary/v013/13.4.cook.html

Coolustre, Weather Everything, Dramatically Different, Trois Expositions d'Eric Troncy, catalogue d'exposition, Dijon, Les Presses du Réel, 2003

Corbin, Alain, *Le Temps, le désir, et l'horreur, Essais sur le XIXe siècle*, Paris, Flammarion, Champs, 1991

Corbin, Alain, «La Prostituée», Jean-Paul Aron (dir.) *Misérable et glorieuse, La Femme du XIXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984, pp.41-58

Patrick Corillon, catalogue d'exposition, Munich, Kunstraum München, 1993

Cover, Lynne Cohen, catalogue d'exposition, Cherbourg, Le Point du Jour, 2009, pp. 115-127

John E. Crowley, *The Invention of Comfort : Sensibilities and Design in early modern Britain and Early America*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2003

Cuisenier Jean, « Georges-Henri Rivière », Paris, *Ethnologie française*, Tome 16, n°2, 1986, p. 123

D

D'Allemagne, Henri René, *Quatre-vingt toiles imprimées et indiennes de traite*, Gründ, 1948.

Danto, Arthur, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

Isabelle Daunais « L'Esthétique de la façade chez Flaubert », *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, 1992, p. 169-178, consulté en ligne le 6 March 2011 sur <http://id.erudit.org/iderudit/501003ar>

Alfred Darcel et Jules Guiffrey (eds.), *La stromatourgie de Pierre Dupont : documents relatifs à la fabrication des tapis de Turquie en France au XVIIe siècle*, Paris, Charavay frères, 1882

Debord, Guy, *La Société du spectacle*, [1967], Paris, Gallimard, 1992

Debord, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, [1988], Paris, Gallimard, Folio, 1992

Dectot, Xavier, article « Kitsch », in *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, éd. Barral I Altet, Xavier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Art et Société, 2003, pp.485-487

Deller, Jeremy, *Marlon Brando, Pocahontas, And Me*, catalogue d'exposition, Aspen, Aspen Art Museum, 2008

Deller, Jeremy et Kane, Alan, *Folk Archive: Contemporary Popular Art from the UK*, Londres, Book Works, Opus Projects, 2005

De leur temps #3, Dix ans de création en France : Le Prix Marcel Duchamp, Paris, Archibooks

Déjà Vu, Pierre Ardouvin, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Chez Valentin, 2004

«*Dramatically Different* » catalogue d'exposition, Grenoble, le Magasin, 1998,

Du côté de chez Jacques Emile Blanche, Un Salon à la Belle-Epoque, catalogue d'exposition, Paris, Fondation Yves-Saint Laurent Pierre Bergé, Skira Flammarion, 2012

Deflène, Sylvette, *Tant qu'il y aura du linge à laver, De La Division sexuelle du travail*

domestique, collection panoramiques, Condé sur Noireau, Arléa Corlet

Delphy, Christine, *L'ennemi Principal, L'économie politique du patriarcat*. [2001] «Proto-féminisme et anti-féminisme»). Paris, Syllepses, Nouvelles Questions féministes, 2009

Delphy Christine, *L'ennemi Principal, Penser le genre*, Paris, Syllepses, Nouvelles Questions féministes, 2001

Delphy Christine, *Classer, dominer, Qui sont les «autres»?* , Paris, La Fabrique, 2008

Deniot, Joëlle, *Ethnologie du décor en milieu ouvrier. Le bel ordinaire*, coll. Logiques sociales, Paris, L'Harmattan, 1995

Désanges, Guillaume «Édito», *Le Journal de l'exposition, La Planète des signes*, Paris, Frac Île-de-France, Le Plateau, 2009

Désanges, Guillaume , « Royaume de l'Artifice », Paris, *Exit Book*, n°12, 2010

Désanges, Guillaume , « Soft Office : Fétichisme - Capitalisme - Art Contemporain », Paris, *Trouble*, n°3, 2003

Després, Carole « De la maison bourgeoise à la maison moderne. Univers domestique, esthétique et sensibilité féminine », *Recherches féministes*, vol. 2, n° 1, 1989, p. 3-18.

Desvallées, André, « Le droit à l'existence pour des musées différents: et si on reparlait de la muséologie? », Paris, *Publics et Musées*. N°3, 1993. pp. 138-145.

Desvallées, André ; Debary, Octave , « Un entretien avec André Desvallées », Paris, *Publics et Musées*. N°17-18, 2000. pp. 232-240.

Desvallées, André ; Mairesse, François, « Point de vue sur la muséologie », Paris, *Culture & musées*, n°6, pp. 131-155

Dewey, John, *L'Art comme expérience*, [Art as Experience, 1934], trad. J-P.Cometti, C.Domino, F.Gaspari, C.Mari, N.Murzilli, C.Pichevin, J.Piwnica, G.Tiberghien, Pau, Presses Universitaires de Pau / Farrago, vol. III in. Oeuvres philosophiques, 2005

Dickhoff, Wilfried , « Esprit Décor », *Tate etc.* n°13, été 2008, consulté en ligne le 10/06/11 sur <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue13/espritdecor.htm>

Didi-Huberman, Georges, *La Demeure, la souche, Apparentements de l'artistes*, Paris, Minuit, 1999

Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995

de Dillmont, Thérèse, *Encyclopédie des ouvrages de dames*, Paris, Librairie Delagrave, 1886

Directions For Use, Safe Haven or The Aesthetics of Safety, livret d'exposition, Markt , De Vleeshal, 2003 en ligne, consulté le 25/10/2012 : http://www.dsp-groep.nl/getFile.cfm?file=03_16_Safe%20haven%20_16-2003.pdf&dir=rapport.

Downey, Georgina, «Maisons d'artistes: sympathetic frame and wandering aesthetic», (conférence, Queensland University of Technology, Brisbane, février 2010), en ligne, consulté le 18/08/2014 <http://idea-edu.com/wp-content/uploads/2013/01/2010-Symposium-Papers-Interior-Spaces-in-Other-Places.pdf>,

Dorfles, Gillo, *Le Kitsch, Un Catalogue raisonné du mauvais goût*, trad. Alexandre, Paul, Paris, Editions Complexe, De l'autre côté de l'image, 1978

Drost, Julia ; Reliquet, Scarlett (dir.), *Le Splendide XIXe siècle des Surréalistes*, Dijon, Les Presses du Réel, Oeuvres en société, 2014

Duve, Thierry de, *Essais Datés, 1974-1986*, Paris, La Différence, 1987,

de Duras, Claire, *Ourika, Edouard, Olivier ou le Secret*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2007

E

Eleb, Monique ; Debarre, Anne, *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, Paris, Hazan, Archives d'architecture moderne, 1995

L'Envers du décor : dimensions décoratives dans l'art du XX^e siècle, catalogue d'exposition, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne de la communauté urbaine de Lille, 1998

L'Envers du décor à la Comédie Française et à l'Opéra de Paris au XIX^e siècle, catalogue d'exposition, Moulins, Centre National du Costume de Scène, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2012

Espèces d'espace, Les Années 1980, Première partie, Grenoble, Magasin, Grenoble, Magasin, Paris, Les Presses du Réel, 2008

Eugène Atget, Intérieurs parisiens, catalogue d'exposition, Paris, Editions Carré, Paris Musée, 1992

Eugène Atget, *l'Art décoratif*, Paris, Flammarion, 2002

Ever Living Ornament, catalogue d'exposition, Velizy, l'Onde, Versailles, La Maréchalerie, 2012

Evreinoff, Nicolas, *Le Théâtre en Russie Soviétique, Cahiers d'art et de littérature*, Paris, Les Publications techniques et artistiques, 1946

Evreinoff, Nicolas, *Le Théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930 (2^e édition)

Evreinoff, Nicolas, *Du Décor idéal pour un drame parfait*, sd, 48 feuillets dactylographiés, Bnf, fonds Evreinoff, 4 col 22/123

Evreinoff, Nicolas, *La Théâtralisation de la vie*, sd, np, Bnf, fonds Evreinoff, 4 col 22/116

Nicolas Evreinoff, 1979-1953, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1981

F

Le Fabuleux destin du quotidien, Hornu, Mac's, Grand Hornu, 2010

Face au Mur, papiers peints contemporains, Catalogue d'exposition, Pully, Musée de Pully, Lausanne, MUDAC, 2011

Falguières, Patricia, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.

Falguières, Patricia, « La Société des objets, Préface », Julius Van Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive, Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, [1908, trad. Lucie Marignac], Paris, Macula, La littérature artistique, 2012, pp.8-60

Falguières, Patricia, « Lire Schlosser aujourd'hui ? Postface », Julius Van Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive, Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, [1908, trad. Lucie Marignac], Paris, Macula, La littérature artistique, 2012, pp.266-272

Féral, Josette, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », in *Poétique*, Paris, Seuil, septembre 1988, p. 347-361,

Feral, Josette, "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", Bermingham, Ronald P. *SubStance*, n°98/99, Volume 31, Number 2&3, 2002, University of Wisconsin Press pp. 94-108

Feray, Jean, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris, Berger-Levrault, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988

Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, Folio, 1979

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, Folio, 1985

Figuer, Louis, *Une Histoire du papier peint*, [*Merveilles de l'industrie ou description des*

principales industries modernes, 1875], Paris, Trait pour Trait, 1995

Fischer, Chuck, *Wallcoverings, Applying the Language of Color and Pattern*, New York, Universe, 2002

Foster, Hal, *Design et Crime*, [*Design & Crime (and Other Diatribes)*], 2002, trad. Ch. Jaquet, L. Manceau, G. Herrmann, N. Vieillecazes], Collection Penser/Croiser, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2008

Foster, Hal, "The primitive "Unconscious" of Modern Art", *October*, vol. 34, automne 1985, pp. 45-70.

Foster, Susan Leigh., "Walking and Other Choreographic Tactics: Danced Inventions of Theatricality and Performativity", *SubStance*, n° 98/99 Volume 31, Number 2&3, 2002, University of Wisconsin Press, pp.125-146

Foucault, Michel, *Surveiller et Punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, Tel, 1975

Fourier, Charles, *La fausse industrie, morcellée, répugnante, mensongère, et l'antidote, l'industrie naturelle, combinée, attrayante, véridique, donnant quadruple produit et perfection extrême en toute qualité...*, [1835-1836] Dijon, Les presses du Réel, 2013

Four Rooms, catalogue d'exposition, Manchester, Art Council of Great Britain, 1984, non paginé

Fraisse, Geneviève, *Service ou servitude, Essai sur les femmes toutes mains*, Lormont, Le Bord de l'eau, Diagnostics, 2009

Fraisse, Geneviève, « Éternelles Invisibles », Paris, *Le Monde diplomatique*, n°690, sept.2011 p.12

François, Alphonse, *Aperçu historique sur le théâtre de la Foire*, Paris, Felix Malteste, 1855,

Freedman, Jonathan L. & Fraser, Scott C. «Compliance without pressure: The foot-in-the-door technique». *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 4 n°2, (aout 1966). 195-202. American Psychological Association

Frégier, Honoré Antoine, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures*, Paris, Chez J.-B. Baillière 1840

Fried, Michael, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1980 (traduction française, *La Place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990,

Fried, Michael, *Contre la théâtralité : Du minimalisme à la photographie contemporaine*, [*Art and Objecthood*, 1998], trad. F. Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007,

Fried, Michael, *Esthétique et origines de la peinture moderne, tome 1 : La Place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990

Fried, Michael, *Esthétique et Origines de la peinture moderne, tome 2 : Le Réalisme de Courbet*, Paris, Gallimard, 1993

Friends and Family, Lily Van der Stokker, catalogue d'exposition, Dijon, Le Consortum, Dijon, Les presses du réel, 2003

Froissart Pezone, Rossella, *L'Art dans tout, Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS éditions, 2004

G

Gere, Charlotte, *L'Époque et son style, La Décoration intérieure au XIXe siècle*, [*Nineteenth Century Decoration : The Art of Interior*, 1989, trad. Jean-François Allain], Paris, Flammarion, 1989

Genin, Christophe, « Le kitsch, une histoire de parvenus », *Nouveaux Actes Sémiotiques* (en ligne), Actes de colloques, 2006, *Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétiques*. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=356>, consulté le 28/11/07

Gherchanoc Florence (ed.) *La maison, lieu de sociabilité dans des communautés urbaines européennes, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Le Manuscrit, coll. Sciences de la ville, 2006

Gladine, Yves ; Evreinoff, Nicolas, *Le Carrefour des Mondes*, Emission Radiophonique, Radio 37, Paris, 1er janvier 1939, 13 feuillets dactylographiés

Gleeson, David, « Nina Saunders », *Frieze Magazine*, n°66, avril 2002, p. 102

Glicenstein, Jérôme, *L'art : une histoire d'exposition*, coll. Lignes d'art, Paris, PUF, 2009

Goblot, Edmond, *La Barrière et le niveau, Étude sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Puf, Le lien Social, 1984

Goblot, Pascal, "Richard Hamilton, Disciple Miroir de Marcel Duchamp", interview, Paris, *Art Press* n°384, dec 2011, pp.36-37

Goffman, Erving, *Les Cadres de l'expérience*, Traduit de l'anglais par Isaac Joseph avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph, Minuit, coll. Sens Commun, 1991

Goffman, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, T.1, *La présentation de soi*, Minuit, coll. Sens Commun, 1973

Goffman, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, T.2, *Les relations en public*, Minuit, coll. Sens Commun, 1973

Goffman, Erving, *Les rites d'interaction*, Minuit, coll. Sens Commun, 1974

Goffman, Erving, « La ritualisation de la féminité », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Année 1977, Volume 14, Numéro 1, p. 34 – 50

Golub, Spencer, *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation*, Michigan, UMI Research Press, 1984

Goncourt, Edmond et Jules de, Journal, *Mémoires de la vie littéraire*, Tome II, 1866-1886, Paris, Bouquins, 9 septembre 1884, p. 854

Goncourt, Edmond de, *La Maison d'un Artiste*, Paris, G.Charpentier, 1881

Gonzalez, Jennifer A., *Subject to Display, Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge, Londres, MIT, 2008

Gonzalez, Jennifer A., «Rhetoric of the object : Material Memory and the Artwork of Amalia Mesa-Bains», *Visual Anthropology review* 9.1, 1993, pp. 82-91

Gonzalez, Jennifer A., « Autotopographies », *Prosthetic Territories: Politics and Hyper-technologies*, Gabriel Brahm Jr., Mark Driscoll (eds.), Boulder, Westview Press, 1995

Goodman, Nelson, *Manière de faire des mondes*, Paris, Jaqueline Chambon, 1992

Gorgus, Nina, *Le Magicien des vitrines, Le Muséologue Georges-Henri Rivière*, [*Der Zauberer der Vitrinen : zur Museologie Georges Henri Rivière*, 1999, trad. M.A. Coadou], Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2003

Graham, Dan, « Theater, Cinema, Power », Montréal, *Parachute* n°31, juin juillet aout 1983, pp. 11-19

Graham, Dan, « Le Jardin comme théâtre comme musée », Jardin-Théâtre Bestiarium, catalogue d'exposition, Poitiers, Le Confort Moderne, pp53.63
Graham, « Le Jardin comme théâtre comme musée », Jardin-Théâtre Bestiarium, catalogue d'exposition, Poitiers, Le Confort Moderne, pp53.63

Gran, Anne-Britt. "The Fall of Theatricality in the Age of Modernity" [Trad. Oatley, Diane.] *SubStance*, n°98/9, Volume 31, Number 2&3, 2002, University of Wisconsin Press pp.251-264

H

Haidu, Rachel , « Set Piece », *Artforum* n°, été 2007, Consulté en ligne le 10/06/11 sur http://www.michaelwerner.com/news_11.htm

Haidu, Rachel, *The Absence of Work, Marcel Broodthals 1964-1976*, Cambridge, MIT, 2010,

Hall, Margaret, *On Display, A Design Grammar for Museum Exhibition*, Londres, Lund Humphries, 1987

Hamon, Philippe, *Expositions, Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989

Hamon, Philippe, *Imageries, Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001

Hapgood, Marilyn Oliver, *Papiers peints d'artistes, de Dürer à Warhol*, (traduit de l'anglais par Clémence Guibout), New York, Paris, Londres, Abbeville Press, 1992

Harris, John, *Mooving Rooms, The Trade in Architectural Salvages*, Londres, Yale, 2007

Hartje, Hans ; Magné, Bernard ; Neefs, Jacques, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, Paris, CNRS Editions, Cadeilhan, Zulma, coll. Manuscrits, 1993

Havard, Henry , *Les Arts de l'Ameublement, La décoration* , Paris, Librairie Charles Delagrave, 1892

Havard, Henry, *L'Art dans la maison*, Tome 1, Paris, Editions Rouveyre, 1887

Hayden, Dolores, *The Grand Domestic Revolution, A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities* MIT, 2000 [1981]

Heller, Geneviève, « Un Environnement salubre pour une vie saine », *Architecture & Comportement*, Lausanne, École Polytechnique fédérale de Lausanne n°1, 1981-1982, pp. 19-34

Heller, Geneviève, *Propre, en ordre, Habitation et vie domestique 1850-1930 : l'exemple vaudois*, Lausanne, Éditions d'En Bas, Histoire Populaire, 1979

Hers, François ; Ristelhueber, Sophie, *Intérieurs*, Bruxelles, Éditions des Archives d'Architecture Moderne, 1981

Hetzel, Patrick, *Planète Conso, Marketing expérientiel et nouveaux univers de consommation*, Paris, Editions d'Organisation, 2002

High and Low : Modern Art and Popular Culture, MOMA, 1990

Hoet, Jan, *On the way to Documenta IX*, Stuttgart, Edition Cantz, 1991

Holbrook, Morris B. ; Hirschman, Elizabeth C. , “The Experiential Aspects of Consumption: Consumer Fantasies, Feelings, and Fun”, *Journal of Consumer Research*, Vol. 9, September 1982, pp. 132- 140

Hoskins, Lesley (ed.), *The Papered Wall, The History, Patterns, and Techniques of Wallpaper*, Londres, Thames & Hudson, 2005

Huizinga, Johan, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, [, 1938, trad. Cécile Seresia] Paris, Gallimard, Tel, 1951,

Huysmans, Joris Karl, *À Rebours*, Folio, Gallimard, 1977

I

Intérieurs romantiques, Gail S. Davidson et Daniel Marchesseau (eds.), catalogue d'exposition, Paris, Musée de la vie Romantique, New York, Snithonian, Pairs, Paris Musées, 2013

J

James, Henry, *Les Dépouilles de Poynton* [*The Spoils of Poynton*, trad. Simone David, 1897], Paris, Calmann-Levy, 1994

James, Henry, *Daumier, Caricaturist*, New York, Rodale Press, 1954

Jameson, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, [trad. Florence Nevoltry, 1991], Paris, Beaux Arts de Paris, D'art en questions, 2011

Jan Jennings, "Controlling Passion: The Turn-of-the-Century Wallpaper Dilemma"; *Winterthur Portfolio*, 1996, vol. 31, n°4, *Gendered Spaces and Aesthetics*, p. 243

Jolles, Adam, "Espèces d'Espaces surréalistes, Architecture, mise en scène, exposition", dans, Chénieux-Gendron, Jacqueline, Bloedé, Myriam (ed.), *Pensée de l'expérience, travail de l'expérimentation au sein des surréalismes et des avant-gardes en Europe*, Paris, Leuven, Peeters, coll. Pleine Marge, 2005, pp.145-172

Jones, Janna, *The Distance from Home, The Domestication of Desire in Interior Design manuals*, *Journal of Social History* 31 Winter 307-326, 1997)

Jouannais, Jean-Yves, *Des nains, des jardins, Essai sur le kitsch pavillonnaire*, Paris, Hazan, 1993

K

Kaprow, Allan, *L'Art et la vie confondus*, ed. Jeff Kelley, [Essays on *The Bluffing of Art and Life*, 1993], trad. Jacques Donguy, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1996

Karp, Ivan ; Lavine, Steven D., (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Books, 1991

Kasson, John F., *Les Bonnes manières, Savoir-vivre et société aux Etats-Unis*, [*Rudeness and Civility, Manners in Nineteenth-Century Urban America*, 1990, Jean -Pierre Bardos], Paris, Belin, 1993

Keeble, Trevor ; Martin, Brenda, Sparke Penny, (eds.), *The Modern Period Room, The Construction Of The Exhibited Interior 1870 to 1950*, Londres, New York, Routledge, 2006

Kachina Anna, *Evreinov et la Mise en scène*, nd, np, BNF fonds Evreinoff, 4 col.22/172

Kalifa, Dominique, « L'ère de la culture-marchandise », *Revue d'histoire du XIXe siècle* n°19, 1999, en ligne, consulté le 15/06/2013 : <http://rh19.revues.org/index152.html>

Kaprow, Allan, entretien avec Jacques Donguy, « Allan Kaprow autour de l'environnement », in *Art Press*, Paris, n°172, septembre 1992, pp.44-46

Kihm, Christophe, « Auteur d'exposition, l'accrocheur accroché », Paris, *Art Press*, n°294, octobre 2003, p.89

Konigson, Elie, « Scène, Décor, Illusion », Paris, *Ligeia*, n°2, juillet-septembre 1988, pp. 25-37S

Irina Koralov, 'IKEA Throughout the Ages. About the work of Miriam Bäckström". catalogue d'exposition *Home Sweet Home*, Leipzig, Galerie Fur Zeitgenössische Kunst, 07.09.2003 - 09.11.2003, en ligne, consulté le 27/10/ 2011 sur <http://www.gfzk-online.de/images/texte/751461510358b406.pdf>

Rosalind Krauss, « Sur les traces de Nadar », *Le Photographique*, Pour une théorie des écarts, trad. Marc Bloch , Jean Kempf, Paris, Macula, 1990

L

Labiche, Eugène, *La Poudre aux yeux*, 1861

Labrusse, Rémi, « Grammaires de l'ornement », *Perspective*, revue de l'INHA, pp.97-121,

Lafargue, Bernard (éd.) *Figures de l'Art*, Revue d'études esthétiques, N° 7, «Artiste /

Artisan», PAU, PUP, Janvier 2004

Lapierre, Laurent ; Séguin, Francine ; Sicotte, Geneviève, *Roland Arpin et le Musée de la Civilisation*, coll. Les Grands gestionnaires et leurs œuvres, Québec, Presse de l'université du Québec, 1993

Lavelle, Sylvain, *Utopie et technologie : la politique de l'ingénierie sociale*. In: *Quaderni*. N. 41, Été 2000. Utopie II : les territoires de l'utopie. pp. 5-16.

Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Crès, L'Esprit Nouveau, 1925

Le Corbusier, *Vers une architecture* [1923]. Paris, Arthaud, 1977

Le Goff , Olivier, *L'invention du confort. Naissance d'une forme sociale*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995.

Le Guern, Odile, "Kitsch, ça le fait!", *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Actes de colloques, 2006, Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=965>, consulté le 28/11/2007

Le Wita, Beatrix, *Ni vue ni connue, approche ethnographique de la culture bourgeoise*, coll. Ethnologie de la France, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, 1989

Let's Entertain : Life's Guilty Pleasures, Catalogue d'exposition, Minneapolis, Walker Art Center, 2000

Levi-Strauss, Claude, Allocution, Paris, *Ethnologie française*, Tome 16, n°2, 1986, pp. 127-130

Liens de familles, Le petit Journal des grandes Expositions, 1991, Archives MNATP, 03B EXP 33

Living in Style, Fine furniture in Victorian Québec, catalogue d'exposition, Québec, Musée de la civilisation, Montréal, The Montréal Museum of Fine Arts, 1995

Livingstone, Joan ; Ploof, John, (eds.), *The Object of Labour, Art, Cloth, and Cultural Production*, Chicago, School of the Art Institute of Chicago Press, Cambridge, The Massachusetts Institute of Technology, 2007

Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989, catalogue d'exposition, Paris, Musée des Arts Décoratifs, Herscher, 1983

Lombroso, Cesare, *La Femme criminelle et la prostituée*, 1893, présenté dans, Mireille Dottin-Orsini, Daniel Grojnowski, (ed.) *Un Joli monde, Romans de la prostitution*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2008, pp. 1069-1090

Long, Véronique, « Collections et intérieurs à Paris de 1850 à 1914 », Paris, *Hypothèses*, 2003/1, pp. 23-32

Looking Up TM, Yinka Shonibare MBE, catalogue d'exposition, Monaco, Nouveau Musée National, Monaco, Continents, 2010

Loos, Adolf, *Ornement et crime, et autres textes*, [*Ornament und Verbrechen*, 1908, trad. S.Cornille et Ph. Ivenel], Paris, Payot Rivages poche, Petite bibliothèque, 2003

Lukacs, John, « The Bourgeois Interior », *American Scholar*, vol. 39, n°4, 1970, pp. 616-630

Lutticken, Sven, "The Subversive Charm of the Bourgeoisie": Van Abbemuseum". *ArtForum*. Sept. 2006, En ligne, consulté le 07 Dec, 2011 sur http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_45/ai_n19492617/pg_2/?tag=content;col1

M

Macé, Gustave, « La Police parisienne, gibier de Saint Lazare », 1888, présenté par Mireille Dottin-Orsini, Daniel Grojnowski, (ed.) *Un Joli monde, Romans de la prostitution*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2008, pp. 1043-1057

Mache, Denis la, "Homes sweet homes... Univers domestiques en HLM », *Ethnologie française* , 2003/2, Tome XXXVII, p. 473-482.

Magri, Susanna, "L'Intérieur domestique. Pour une analyse du changement dans les manières d'habiter.", *Genèses, Sciences sociales et histoire*, volume 28, n°1, septembre 1997, Paris, pp. 146-164

Mangion, Eric, « Ton sur Ton », Paris, *02*, n°31, hiver 2004_2005, pp.31-33

Mangion, Eric, « Erudition Concrète. Cycle d'exposition de Guillaume Désanges », Paris, *Art Press 2*, n°23, nov-dec- janv 2012, pp. 70-77

Mansart, Guillaume, « Le Kitsch peut-il contenir le monde ? Si oui, peut-il le sauver ? », in *Hors d'œuvre*, Dijon, juin - sept. 2004, n° 14, pagination inconnue

Martin-Fugier, Anne, *La Bourgeoise, Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, Figures, 1983

Martin-Fugier, Anne, *La Place des bonnes - La domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, 2004

Martin-Fugier, Anne, « Les rites de la vie privée bourgeoise » *Histoire de la vie privée Tome 4 : de la révolution à la grande guerre*, Paris, Points Histoire, 1999

Martin-Fugier, Anne, « La Maîtresse de maison », Jean-Paul Aron (dir.) *Misérable et glorieuse, La Femme du XIXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984, pp.117- 134

Martin-Fugier, Anne, « La Bonne », Jean-Paul Aron (dir.) *Misérable et glorieuse, La Femme du XIXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984, p.27-39

Masheck, Joseph, *Le Paradigme du tapis, Prolégomènes critiques à une théorie de la planéité*, Genève, Mamco, 2011

Lucy McKenzie, *Chêne de weekend*, catalogue d'exposition, Berlin, Dusseldorf, Buchhandlung Walther König, 2009

«Adventures Close To Home», échange de Lucy McKenzie avec Marc-Camille Chai-

mowicz modéré par Michael Bracewell, Milan, *Mousse Magazine*, n°29, en ligne, consulté le 10/08/2014 <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=702>

Michaud, Joseph Fr. ; Michaud, Louis Gabriel (eds.), *Biographie universelle, ancienne et moderne, Partie Mythologique, ou Histoire, par ordre alphabétique, des personnages des temps héroïques, et des divinités grecques, italiques, égyptiennes, hindoues, japonaises, scandinaves, celtes, mexicaines, etc.* , tome 54, Paris, Louis Gabriel Michaud, 1832, pp. 569-572

Miller, Daniel (ed.), *Home Possessions : Material Culture Behind Closed Doors*, Oxford , New York, Berg, 2001

Miller, Michael B., *Au Bon Marché 1869-1920, Le Consommateur apprivoisé*, [*The Bon Marché, Bourgeois Culture and the Department Store 1869-1920*, 1981, trad. Jacques Chabert], Paris, Armand Colin, 1987

Meyer, Jonathan, *Great Exhibitions, London, New York, Paris, Philadelphia, Woodbridge*, Antique Collector's club, 2006

Meyers, Terry R. "No Place like homeless", in *Parkett*, n°65, Zurich, New York, Francfort, 2002, pp. 108-112
2007

Moles, Abraham, *Le Kitsch. L'Art du bonheur*, Paris, Maison MAME, 1971

Moles , Abraham ; Wahl, Eberhard, *Kitsch et objet*, *Communications*, 13, 1969. pp. 105-129.

Moll-Weiss, Augusta, *Les Écoles ménagères à l'étranger et en France*, Paris, Arthur Rousseau, 1908

Muthesius, Stefan , *The Poetic Home: Designing the 19th-Century Domestic Interior*, Londres, Thames & Hudson, 2008

N

N'importe Quoi, catalogue d'exposition, Lyon, Musée des Beaux Arts, Dijon, Les Presses du réel, 2008

Nizet, Jean ; Rigaux, Nathalie, *La sociologie de Erving Goffman*, La Découverte, 2005

de Noussane, Henri, *Le Goût dans l'ameublement*, Paris, Firmin-Didot, 1896

Nouvel-Kammerer, Odile, « Au XIXe siècle, l'imitation est-elle un crime ? », *Design et Imitation*, Paris, Industries françaises de l'ameublement, 2004, pp. 77-89

O

O'Doherty, Brian, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, [Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, 1981] Lectures Maison Rouge, Zurich JRP Ringier, 2008

Olalquiaga, Céleste, *Royaume de l'artifice, L'émergence du Kitsch au XIXe*, [*The Artificial Kingdom – A Treasury of The Kitsch Expérience*, 1998], trad. Cohen-Solal, Gilbert ; Veubret, Michèle, Lyon, Fage, 2008

On the Wall, Contemporary Wallpaper, catalogue d'exposition, Providence, Rhode Island School of Design ; Philadelphie, The Fabric and Workshop Museum, 2003

Ostwald, Michael J. , « Ignored or Repressed: reconstructing the missing interior in Learning from Las Vegas » , *Interior Spaces in Other Places*, Symposium de l'IDEA [Interior Design/Interior Architecture Educators Association] Queensland University of Technology, Brisbane, 3-5 February 2010 en ligne, <http://idea-edu.com/wp-content/uploads/2013/01/2010-Symposium-Papers-Interior-Spaces-in-Other-Places.pdf>, consulté le 4/09/2014

P

Panoromania, The Art and Entertainment of the « All-embracing » View, catalogue d'exposition, Londres, Barbican Gallery, Londres, Trefoil Publications, 1988

Papiers Peints, Poésie des murs, Prangins, Zurich, Musée National Suisse, Lausanne, La bibliothèque des Arts, 2010,

Pardailhé-Galabrun, Annik, *La Naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens XVIIe – XVIIIe siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988

Parker, Rozsika, *The Subversive Stitch : Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, The Women's Press Ltd., 1984

Past Imperfect, Marc-Camille Chaimowicz, 1972-1982, Liverpool, Bluecoat Gallery, 1983

Percier, Charles ; Fontaine, Pierre-François-Léonard, *Recueil de décoration intérieure concernant tout ce qui a rapport à l'ameublement*, 1801-1812

Perec, Georges, *Espèces d'espaces : journal d'un usager de l'espace*, Paris, Galilée, coll. L'Espace critique, 1974/2000

Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi, Romans*, Paris, Hachette, Poche, 1978,

Perec, Georges, *Les Choses*, [1965], Paris, Pocket, 2004, p.25

Perec, Georges, *Penser / Classer*, Paris, Hachette, coll. Textes du XXe siècle, 1985

Perec, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1975

Perec, Georges, *Cahier des Charges de la Vie Mode d'emploi*, Paris, Zulma, 1995

Perkins Gilman, Charlotte, *Benigna Macchiavelli*, [1915, trad. Pascale Voilley], Paris, Viviane Hamy, 2000 pp.180-181

Perkins Gilman, Charlotte, *Herland* [1915], New York, Pantheon Books, 1979

Perkins Gilman, Charlotte, « Her Memories », *The Forerunner*, Vol.3, n°8, août 1912 New York, pp.197-201

Perkins Gilman, Charlotte, *The Home, its work and influence*, [1903], Urbana, University of Illinois Press, 1972

Perkins Gilman, Charlotte, *The Living of Charlotte Perkins Gilman : an autobiography*, 1935, New York, Arno Press, 1972

Perkins Gilman, Charlotte, *Le Papier Peint Jaune* [*The Yellow Wallpaper*, 1889], trad. collective, Paris, Des Femmes, 1976

Pernoud, Régine, *Histoire de la bourgeoisie en France, Tome II : Les temps modernes*, Points Histoire, Paris, Seuil, 1981

Mai-Thu Perret, *Land of Crystal*, catalogue d'exposition, Zürich, JRP Ringier, 2008

Perrot, Martine (ed.), *Histoire de la vie privée, De la Révolution à la Grande Guerre*, coll. Points Histoire, Paris, Seuil, 1999

Phelan, Paggy ; Reckitt, Helena, *Art and Feminism*, Themes and Movements, Londres, Phaidon, 2001

La Photographie mise en scène, créer l'illusion du réel, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des Beaux Arts, Ottawa, Musée des Beaux Arts, Londres, New York, Merrell, 2006

Pilgrim, Diane H. , « Inherited From the Past : The American Period Room », *The American Art Journal*, Vol.X, n°1, mai 1978, pp.4-23

Pinçon, Michel ; Monique Pinçon Charlot, *Sociologie de la Bourgeoisie*, Repères, La

Découverte, 2005

Pine II , B. Joseph ; Gilmore, James H. , *The Experience Economy, Work is a Theater and Every Business is a Stage*, Boston, Harvard Business School Press, 1999

Edgar Allan Poe, « The Philosophy of Furniture », *œuvres complètes*, J.A . Harrisson (ed.), New York, 1902, vol.14, pp, 101-109

Pollock, Griselda, (ed.) *Museums After Modernism, Strategies of Engagement*, coll. New Interventions in Art History, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing, 2007

Pomian Krysztoff, *Collectionneurs, Amateurs et curieux, Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècles*, bibliothèque des histoires, 1987

Pomian Krysztoff, *Des saintes reliques à l'art moderne, Venise-Chicago XIIIe- XXe siècle*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 2003

Pons, Bruno, *Grands décors français (1650-1800) reconstitués en Angleterre, aux Etats-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon, éditions Faton, 1995

Praz, Mario, *Conversation Pieces, A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1971

Praz, Mario, *Histoire de la décoration d'Intérieur, La Philosophie de l'ameublement*, Londres, Thames & Hudson, 2008

Praz, Mario, *La Maison de la vie*, [La Casa Della Vita, trad. Monique Baccelli] Paris, Gallimard, L'arpenteur, 1993

Praz, Mario, *L'Ameublement. Psychologie et évolution de la décoration intérieure*. Paris, Tisne, 1964 Translated from the Italian by M.-P. &C. Boulay and A. Salem.

Praz, Mario, *Conversation Pieces, A Survey of the Informal Group portrait in Europe and America*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1971

Praz, Mario, *La Maison de la Vie*, [La Casa della vita, 1979, trad. Monique Baccelli] Paris, Gallimard, 1993

Praz, Mario, *Histoire de la décoration d'Intérieur, Philosophie de l'ameublement*, [, trad. A. R. Salem ; M.P. Boulay, Ch. Boulay, 1964] Londres, Thames & Hudson, 2008

Présence Panchounette, Oeuvres Choiesies, Tome 1, Labège, Centre d'Art contemporain Midi Pyrenées, Calais, Musée des Beaux Arts de Calais, 1986

Présence Panchounette, Oeuvres Choiesies, Tome 2, Labège, Centre régional d'Art Contemporain Midi Pyrénée, Musée des Beaux Arts de Calais, 1986

Prewitt Brown, Julia, *The Bourgeois Interior, How the Middle Class Imagines Itself in Litterature and Film*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2008

Le Prix Marcel Duchamp 2007, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, ADIAF, 2007

Prokloff Renick, Helen, *Nicolaj Evreinoff's Theories on Theatre*, Southern Illinois University, Carbondale Illinois, 1970,

Proust, Marcel, *Un Amour de Swann*, Paris, Folio,



Que Reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société, Bayonne, Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, Société des Amis du Musée Basque, Fédération des écomusées et musées de société, Bordeaux, Editions Le Festin, 2012



Rabaté, Jean-Michel, *Étant donnés : 1.l'art, 2.le crime, La Modernité comme scène de*

crime, Dijon, Presses du Réel, L'espace littéraire, 2010

Renée Green, *Certain Miscellanies, Some Documents*, Amsterdam, De Apple Foundation, 1996

Renée Green, *Ongoing Becomings, Retrospective 1989-2009*, Musée Cantonal des Beaux Arts, Lausanne, Zurich, JRP Ringier, 2009

Renée Green, *World Tour*, catalogue d'exposition Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1993

Reed, Christopher, *Not at Home, The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, Christopher Reed (ed.) Londres, Thames and Hudson, 1996

Rice, Charles, *Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, Routledge 2007

Rivière, Georges-Henri, *La Muséologie selon Georges-Henri Rivière : cours de muséologie, textes, témoignages*, Paris, Dunod, 1989

Rivière, Georges-Henri, Tardieu, Suzanne, *Objets domestiques des provinces de France dans la vie familiale et les arts ménagers*, Paris, Edition des Musées Nationaux, 1953

Ruyters, Domeniek, [Bourgeois vs. Bohème, Metropolis M](http://metropo-
lism.com/magazine/2007-no2/bourgeois-vs.-boheme/english), N° 2 2007 April/May, il y parle de la « wave of bourgeois art » En ligne, consulté le 05/12/2012 [http://metropo-
lism.com/magazine/2007-no2/bourgeois-vs.-boheme/english](http://metropo-
lism.com/magazine/2007-no2/bourgeois-vs.-boheme/english)

Rautenberg, Michel, « Déménagement et culture domestique », Paris, *Terrain*, Carnets du Patrimoine Ethnologique, n°12, Du Congélateur au déménagement, Pratiques de consommation familiale, 1989, pp. 54-66

Rehberg, Vivian, « Roman Ondàk, Subterfuge », Paris, *Art Press*, n°363, pp.40-44

Rivière, Georges-Henri ; F.Visser, Herman, « Les Vitrines du Musée », Paris, *Museum* n°1, 1960, pp. 1-55

S

Sanders, Joel (ed.), *Stud, Architecture of Masculinity*, New York, Princeton Architectural Press, 1996

Sanders, Norman, *At Home*, New York, Morgan & Morgan, 1977

Sardou, Victorien, *La Maison neuve*, 1866.

Saunders, Gill, *Wallpaper in Interior Decoration*, New York, Watson-Guption Publications, 2002

Saunders, Gill, *Walls are talking, Wallpaper, art and culture*, catalogue d'exposition, Manchester, The Withworth Art Gallery, Chicago, KWS Publishers, 2010

Sauerländer, Willibald, « « *Gypsa sunt conservada* » : l'obsession de la sculpture comparée », *Le Musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine / Musée des monuments français, actes de colloque, idées et débats, 2001

Saisselin, Rémy G., *Le bourgeois et le bibelot*, (*The Bourgeois and the Bibelot*, traduit par Jacqueline Degueret), Paris, Albin Michel, 1990

Saisselin, Rémy G., "Dandyism and Honnêteté", *The French Review*, Vol. 29, No. 6, May, 1956, pp. 457-460, American Association of Teachers of French, consulté en ligne le 18/02/2011 sur <http://www.jstor.org/stable/383046>

Saisselin, Rémy G. «De L'Honnête homme au dandy - ou d'une esthétique de l'imitation à une esthétique de l'expression- », Alain Montandon (ed.), *L'Honnête homme et le dandy*, Tubingen, GNV, 1993, pp. 9-17,

Schlumberger, Eveline, « Georges-Henri Rivière, homme-orchestre des musées du 20e siècle », Paris, *Connaissance des Arts*, n°274, 1974, pp. 100-107

Schmidt, Petra ; Tietenberg, Annette ; Wollheim, Ralf (eds.), *Patterns in Design, Art and Architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2007

Schneider, Arnd ; Wright, Christopher, (eds.) *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg, 2005

Schöttle, Rüdiger, « Psychomachie », *Parachute* n°44, sept. Oct. Nov. 1986, pp. 6-8

Schöttle, Rüdiger « L'Idée d'image », *Bestiarium Théâtre-Jardin, catalogue d'exposition*, Poitiers, Le Confort Moderne, 1990, pp.29-32,

Rüdiger Schöttle, « Le Nouveau Théâtre », *Bestiarium Théâtre-Jardin, catalogue d'exposition*, Poitiers, Le Confort Moderne, 1990, pp. 33-36

Schuerewegen, Franc, « Muséum ou Croutéum ? Pons, Bouvard, Pécuchet et la collection. » Paris, *Romantisme*, 1987, n°55. pp. 41-54.

Schutz, Carine ; Somé, Roger, (eds.), *Anthropologie, art contemporain et musée : Quels liens ?*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2007

Schwendener, Martha, "Flair and Flash, Not Frumpiness", in *The New York Times*, New York, daté du 27 janvier 2007.

Schwartz, Marvin D., *American Interiors, 1675-1885, A Guide to the American Period Rooms in the Brooklyn Museum*, New York, The Brooklyn Museum, 1968

Segalen, Martine, *Des ATP au MUCEM : exposer le social*, Paris, Ethnologie Française, XXXVIII, 2008, 4, pp.639-644

Segalen, Martine, *Vie d'un Musée, 1937-2005*, Paris, Stock, Un ordre d'idées, 2005

Yinka Shonibare MBE, Double Dutch, catalogue d'exposition, Vienne, Kunsthalle, Rotterdam, Museum Beijmans Van Beuningen, Rotterdam, NA Publishers, 2004

Shusterman, Richard, *L'Art à l'état vif, La Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, [*Living Beauty, Rethinking Art*], Paris, Minuit, coll. Le Sens commun, 1991

Shusterman, Richard, « L'Esthétique pragmatiste de Jonh Dewey », in *Critique*, n°538,

Paris, Mars 1992, pp. 188-207

Soulillou, Jacques, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, coll. esthétique, 1990

Souriau, Etienne (ed.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige / PUF, 1999, première édition 1990

Spark, Muriel, *Les Demoiselles de petite fortune* [*The Girls of Slender Means*, trad. Magdelaine Paz, 1963], 1965, Robert Laffont

Stafford, Cliff, *Les Arts décoratifs français*, (The French Archive of Design and Decoration, traduit par Valérie Pénicaut) Londres, Thames and Hudson, 2008

Staniszewski, Mary Anne (ed.), *The Power of Display. A History of Exhibition Installation at the Museum of Modern Art*, MIT Press, 1998

Stankiewicz, Mary Ann, « Art at Hull-House, 1889-1901 : Jane Addmas and Ellen Gates Starr », *Women Art Journal*, vol.10, n°1 (printemps-été 1989), pp.35-39

Staszak, Jean-François, . « L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur// For an insider's geography of domestic space », *Annales de Géographie*. 2001, t. 110, n°620. pp. 339-363.

Haim Steinbach, catalogue d'exposition, Castelo Di Rivoli, Museo D'Arte Contemporanea, Milan, Charta, 1999 [seconde édition]

Haim Steinbach, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC, 1988

Stewart, Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, [1984], Durham, Duke University Press, 2003

The Surreal House, catalogue d'exposition, Londres, Barbican Gallery, New Heaven, Yale University Press, 2010

T

Talking Pictures, Theatricality in Contemporary Film and Video Art, Krystof, Doris, J. Scheuermann, Barbara, (ed.), catalogue d'exposition, Düsseldorf, K21, 2007

Tapis Volants, catalogue d'exposition, Toulouse, Les Abattoirs, Rome, Drago, 2012

Theatergarden Bestiarium, The Garden as Theater as Museum, catalogue d'exposition, New York, The Institute of Contemporary Art, P.S. 1 Museum, Cambridge, M.I.T Press, 1990

Le Théâtre du crime, Rodolphe A. Reiss, catalogue d'exposition, Lausanne, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009

A Theater Without Theater, catalogue d'exposition, Barcelone, MACBA, Lisbonne, Museu Coleção Berardo, 2007

Teysot, Georges, *Walter Benjamin, Les Maisons oniriques*, Paris, Hermann, Philosophie, 2013

Thomas Ruff, catalogue d'exposition, Paris, Centre National de la Photographie, Paris, Centre National de la Photographie, Paris Actes Sud, 1997

Thoret, Yves, *La Théâtralité, Etude freudienne*, Paris, Dunod, 1993

Thornton, Peter, *L'époque et son style - La Décoration Intérieure 1620 – 1920*, [Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920, trad. Jean François Alain, 1983], Paris, Flammarion, 1993

Le Troisième œil, La photographie et l'occulte, catalogue d'exposition, Paris, Gallimard, Maison Européenne de la Photographie, 2004

Troncy, Eric, *Le Colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, Dijon, Les Presses du réel, 1998

Troncy Eric, *Le Docteur Olive dans la cuisine avec le revolver (monographies et entretiens 1989 – 2002)*, Dijon, Les Presses du réel, 2002

Troncy, Eric, “Don’t Let Me Be The Last To Know, Haim Steinbach”, entretien avec l’artiste, Paris, *Frog*, n°6, janvier/juin 2088, np

Troncy, Eric, « Germano Celant, le voyage du commissaire », entretien avec Germano Celant, Paris, *Art Press* n°225, juin 1997, pp. 48-53

Tulard, Jean, *Les Révolutions, de 1789 à 1851*, Collection Histoire de France, Paris, Fayard Le livre de Poche, 1985

U

Ulliac Trémadeure, S., *La maîtresse de maison*, Paris, Hachette, 1860

V

Van Den Abeele, Lieven, « French Kiss », Anvers, *Artefactum*, n°35, spet.oct.1990, p.56

van Den Bossche, Phillip, *The Subversive Charm of the Bourgeoisie* , en ligne, consulté le 12/09/2012 sur http://www.vanabbemuseum.nl/chroot/htdocs/archief/2006/bourgeoisie_engels_hr.pdf

Van Gennep, Arnold , *Rites de passage*, 1909

Van Schlosser, Julius, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive, Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, [1908, trad. Lucie Marignac], Paris, Macula, La littérature artistique, 2012

Veblen, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*, [The Theory of the Leisure Class,

1899, trad. Louis Evrard] Paris, Gallimard, Tel, 1970,

Velut, Christine, *Décors de papier, Production, commerce et usages des papiers peints à Paris, 1750 – 1820*, Paris, Monum, Paris, Editions du patrimoine, coll. Temps et espace des arts, 2005

Venturi, Scott Brown, Izenour, *L'enseignement de Las Vegas*, Mardaga, 2007 [Learning from Las Vegas, 1977

Verdier, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire, La laveuse, la couturière, la repasseuse*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1979

Verschaffel, Bart, « Dirty pictures », in *Parkett*, n°65, Zurich, New York, Francfort, 2002, pp.98-101

Videodreams: Between The Cinematic And The Theatrical , Peter Pakesch (ed), catalogue d'exposition, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2004

Vides, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, Zurich, JRP Ringier, Genève, Encart Publications, 2009

W

Wetterwald, Elizabeth, « Coolustre », entretien avec Eric Troncy, Paris, *O2*, n°26, été 2003, pp.4-7

Rachel Whiteread Drawings, catalogue d'exposition, Los Angeles, Hammer Museum, Munich, Prestel, 2010

Wilson, Fred, Corrin, Lisa, (eds.), *Mining the Museum: An installation*, New York, The New Press, 1994

Fred Wilson: A Conversation with K. Anthony Appiah , catalogue d'exposition, New York, PaceWildenstein, 2006

Wolfson, Rutger (ed.), *This is the Flow, The Museum as Space for Ideas*, Amsterdam, Valiz, 2008

Woolf, Virginia, *Une Chambre à soi* [*A Room of One's Own*, 1929, trad. Clara Malraux], Paris, Denoël, Gonthier, Femme, 1951

The World as a Stage, catalogue d'exposition, Londres, Tate Modern, 2007



Zabunyan, Elvan, *Black is a color, Une histoire de l'art africain-américain contemporain*, Paris, Dis-voir, 2005

Zola, Emile, *Au Bonheur des Dames*, [1882] Paris , Gallimard, Folio classique, 1980

Index

A

- Abélès, Luce 438
- Addams, Jane 181
- Against You 443, 445
- André, Antoine 88, 143, 319, 436, 460, 660, 663
- Ardouvin, Pierre 14, 71, 102, 219, 265, 266, 267, 270, 367, 369, 404, 405, 493, 500, 633, 638, 642, 691
- Au Théâtre ce soir* 265, 267, 691, 692
- le Bal des nazes* 405
- Les Quatre saisons* 404, 405
- Salon en Chocolat* 500
- Ariès, Philippe 37, 503, 504
- Armleder, John 10, 14, 34, 119, 123, 128, 129, 134, 144, 199, 269, 426, 455, 456, 457, 458, 459, 497, 498, 504
- All of the Above* 34, 119, 128, 133, 134, 136, 498
- John Armleder : Jacques Garcia* 34, 426, 456, 457, 458, 459, 504
- Aron, Jean-Paul 251, 297, 300, 512, 529
- Arpin, Roland 743
- Arrault, Valérie 372
- Artschwager, Richard 119, 150, 218, 225, 226, 227, 236, 270
- Door, Window, Table, Basket, Mirror, Rug* 226
- Journal I* 119, 150
- Journal II* 218, 226, 227
- Splatter Chair C* 218, 226
- Splatter Chair I* 218, 226
- Table Prepared in Presence of Enemies* 226
- Table With Pink Tablecloth* 226
- Atget, Eugène 70, 137, 175, 186, 187, 188, 189, 249, 323, 377, 426, 427, 516
- A Theater Without Theater 37, 503
- Auslander, Leora 144, 504

B

- Bachelard, Gaston 388, 389
- Bajac, Quentin 125
- Bal, Mieke 192, 405, 636
- Balzac, Honoré de 44, 45, 218, 221, 229, 244, 251, 252, 254, 451, 504
César Birotteau 45, 221, 252, 254, 504
Maison de la rue Fortunée 244
- Barbey D'Aurevilly, Jules 239, 370, 505
- Barker, Barry 393, 463
- Bataille, Georges 295, 342
- Beecher, Catharine
American Woman's Home 194, 294, 300, 301, 505
- Beecher Stowe, Harriet 185, 194, 259, 260, 294, 300, 301
American Woman's Home 194, 294, 300, 301, 505
À Propos d'un tapis 185
Crowfield 185
Les Ravages d'un tapis 185
- Bell, Kirsty 250, 380
- Belline, Marcel 426, 436, 437, 438, 506
- Benjamin, Walter 31, 33, 35, 38, 39, 45, 70, 86, 91, 137, 223, 228, 238, 239, 243, 250, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 264, 269, 270, 305, 322, 323, 324, 329, 330, 335, 372, 383, 389, 390, 391, 392, 399, 402, 439, 441, 442, 444, 445, 446, 447, 448, 463, 466, 495, 498, 506, 540, 612, 588
Œuvres II 33, 257, 259
Paris, Capitale du XIXe siècle 35, 91, 228, 243, 253, 256, 264, 270, 323, 324, 329, 372, 383, 389, 390, 391, 392, 402, 439, 441, 448, 466, 498, 506
Sens Unique 33, 35, 38, 223, 239, 258, 506
Articles de fantaisie 258
Walter Benjamin Archives 31, 38, 39, 70, 86
- Berdet, Marc 372, 496
- Bertillon, Alphonse 91, 323
- Bestiarium 10, 14, 427, 448, 463, 464, 465
Jardin-Théâtre Bestiarium 35, 448, 463, 464, 465, 522
Theater-Garden Bestiarium 35, 448, 463, 464, 465, 522
- Beumer, Guus 35, 303, 305
Safe Haven 35, 294, 302, 306, 515
- Bijl, Guillaume 70, 150, 366, 367, 401, 402, 403, 744
Flanders Extra Fair 403
Kunstliquidatieproject 367, 402
Lustrerie Media 367, 402
- Blanc, Charles 100

- Blanche, Jacques-Émile 34, 70, 89, 92, 93, 94, 96, 128, 129, 175, 190, 191, 192, 261, 268, 449, 450, 451, 452, 498, 514
- Blanqui, Auguste 121
- Bonnin, Philippe 70, 91, 99, 149, 261, 323, 390, 394
Images Habitées 91, 99, 261, 507
Margeride 45, 149, 261, 344
- Broodthaers, Marcel 34, 70, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 102, 103, 218, 268, 269, 366, 367, 393, 394, 395, 449, 450, 451, 452, 456, 457, 495, 496, 498, 508, 509, 637, 638, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 752
Décor 34, 42, 93, 94, 366, 367, 393, 394, 395, 403, 451, 508, 515, 517, 526
Décor : A Conquest 366, 367, 393, 395
Heaven with a Gun 395
l'Angélu de Daumier 34, 93, 449, 450
Musée d'Art Moderne, Département des Aigles 92, 393, 450, 452
Salle Blanche 34, 70, 89, 92, 93, 94, 96, 268, 449, 450, 451, 452, 498
Salle Rose 34, 92, 93, 426, 449, 450, 452, 496
Salle Verte 34, 42, 93, 94, 366, 367, 393, 394, 395, 403, 451, 508, 515, 517, 526
Section Folklorique 92, 393, 450, 452
Waterloo 395
- Buren, Daniel 235
- Burnand, Robert 263

C

- Calloway, Stephen 270
- Cann, Arnie 390
- Cape, Francis 34, 218, 219, 245, 246, 247, 248, 268, 269, 497, 499, 509
258, Main Street 245, 246, 247, 268
From Floor to Ceiling 245
Utopian Benches 245, 246, 247, 268
- Carelman, Jacques 218, 231
- Carnavalet 244, 451, 498
- Caro, Anthony 366, 387
- Carù, Antonella 375
- Celant, Germano 151, 540
- Certeau, Michel de 37, 89, 103, 343, 344, 509
- Chaimowicz, Marc-Camille 14, 31, 34, 43, 71, 74, 75, 101, 102, 123, 218, 240, 241, 242, 247, 315, 366, 373, 379, 380, 381, 382, 387, 388, 389, 391, 394, 497, 510, 529, 532, 621, 639, 640, 641,

- 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665
- Approach Road* 34, 75, 242, 366, 373, 379, 380, 381, 382, 387, 388, 389, 497, 640, 643, 644, 645, 649, 656, 662
- Arch* 387, 612
- Café du Rêve* 241, 389, 510, 640, 644, 647, 650, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 663
- Desk on Decline* 387, 612
- Dream An Anecdote* 381
- Festivity* 240
- Folding Screen, (Five Part),* 240
- Suite de Varsovie* 34, 218, 240, 241, 242, 247, 639, 644, 645, 657
- Three part Screen* 240
- Vocabulary 2* 101
- Vocabulary...1987* 101
- Zed Stool* 387, 612
- Champfleury 36, 430, 432, 439, 441, 445, 447, 496, 510
- La Mascarade de la vie parisienne* 36, 432, 439, 441, 445, 447, 496, 510
- Charpy, Manuel 44, 76, 79, 86, 98, 99, 103, 129, 130, 144, 153, 198, 228, 244, 300, 306, 318, 319, 369, 429, 438, 447, 498, 510, 511
- Charte d'Athènes 233, 304
- Clarétie, Jules 442, 511
- Clark, T. J. 121, 366
- Claustrophobia 336, 511
- Clouzot, Henri 229, 511, 589
- Coblence, Françoise 370
- Cohen, Lynne 34, 129, 130, 138, 218, 219, 294, 426, 433, 434, 435, 436, 512, 531, 671
- Convert, Pascal 34, 70, 89, 90, 91, 92, 102, 219, 261, 262, 270, 367, 397, 398, 399, 512
- Appartement de l'artiste* 34, 70, 88, 89, 90, 91, 367, 397, 398
- Carreaux* 367, 399
- Empreinte* 219, 261, 263, 367, 399
- Empreinte d'une Bergère XIXe* 261
- Cook, Roger 175, 241, 643, 646, 647, 649, 650, 665
- Corbin, Alain 298, 309, 320, 322
- Corillon, Patrick 34, 123, 175, 181, 182, 183, 199, 219, 512
- Brötski, Théodore* 181, 182, 183
- Le Mur* 181, 182, 183
- Serti, Oskar* 181, 182, 183
- Crowley, John E. 37, 301, 513
- Crystal Palace 400

Cuenat, Philippe 93, 94, 95
 Cuisenier, Jean 436, 438, 513

D

D'Allemagne, Henri-René 295, 344, 588, 589
 Danto, Arthur 95
 Darcel, Alfred 178
 Daumier, Honoré 34, 70, 92, 93, 97, 147, 294, 426, 449, 450, 451, 508, 524
 Debarre, Anne 37, 516
 Debord, Guy 40, 267, 513, 691, 692, 693
 Commentaires sur la société du spectacle 40, 267, 513
 Société du Spectacle 267
 Décorum, Tapis et tapisseries d'artistes 242
 de Dillmont, Thérèse 302, 515
 de Duras, Claire
 Ourika 343, 516
 de la Hougue, Véronique 178
 Deller, Jeremy 35, 48, 443, 444, 446, 514
 D'Une révolution à l'autre 48, 128, 129, 426, 443, 445
 Folk Archive 48, 443, 444, 445, 446, 514
 Delphy, Christine 38, 336, 514
 L'Ennemi Principal 38
 Deniot, Jean-Louis 230
 Désanges, Guillaume 14, 35, 47, 77, 78, 85, 87, 102, 496, 514, 529, 667, 638, 639
 Desmeules, Claire 99, 127
 Després, Carole 300
 Desvallées, André 460
 Dewey, John 373
 Art comme expérience 373, 515, 539
 Diderot, Denis 185, 519
 Didi-Huberman, Georges 91, 92, 236
 Dorfles, Gillo 409
 Drost, Juliët 143, 270
 Duby, Georges 37, 503, 504
 Duchamp, Marcel 34, 265, 295, 321, 322, 323, 366, 514, 521, 535, 659, 669, 693

Étant donné 34, 321, 322

Du côté de chez Jacques Émile Blanche 190, 191

Duve, Thierry de 94, 95, 373

Duwenhögger, Thomas 74, 75

E

Egg, Augustus

Past and Present 294, 299

Eleb, Monique 37, 516

Éloge du doute 394

F

Fabro, Luciano 265

Falguières, Patricia 86, 133, 134, 178, 331, 430, 439, 456

faubourg Saint-Antoine 145, 248, 459

Férigoule, Claude-André

Museon Arlaten 319

Fischer, Chuck 659, 664

Fladerpapiere 232

Flaubert, Gustave 45, 122, 141, 142, 143, 513, 518, 749

Bouvard et Pécuchet 122, 141, 142, 143, 249, 518

Madame Bovary 45, 518

Foster, Hal 40, 41, 270, 455, 518

Design et Crime 40, 41, 270, 518

Foucault, Michel 305, 335, 338

Surveiller et punir 305

Fourier, Charles 194, 310, 518

Fra Angelico 236, 515

Fragonard, Jean-Honoré

Les Hasards heureux de l'escarpolette 333

Fraisse, Geneviève 320

Freedman, Jonathan L. 390, 391

Frégier, 193
 Freund, Gisèle 228
 Fried, Michael 42, 519

G

Gates Starr, Ellen 181, 539
 Geoffrin, Marie -Thérèse 185
 Gere, Charlotte 37, 100, 184, 270, 520
 Ghesquière, Dominique 219, 256, 257, 258
 Canapé 219, 256, 257, 258
 Le Salon 219, 256, 257, 258
 Gleeson, David 337, 520
 Goblot, Edmond 35, 36, 73, 79, 82, 83, 97, 141, 222, 223, 255, 256, 520, 521
 La Barrière et le niveau 35, 36, 222, 255, 520
 Godin, Jean-Baptiste 175, 193
 familistère 175, 193
 Goffman, Erving 35, 36, 44, 83, 87, 88, 89, 90, 93, 96, 99, 237, 242, 263, 264, 305, 306, 320, 446, 521, 531, 622
 Les relations en public 36, 521
 Mise en scène de la vie quotidienne 35, 36, 44, 83, 88, 89, 96, 99, 237, 242, 264, 320, 521, 622
 Golsenne, Thomas 103, 121
 Goncourt, Jules et Edmond de 91, 122, 323, 367, 408, 409, 410
 La Maison d'un Artiste 409, 410, 521
 Gonzalez, Jennifer A. 377, 379, 382, 454
 Good Design to pick items for Mart 233
 Gorgus, Nina 438
 Graham, Dan 85, 250, 367, 427, 448, 464, 465, 466
 Cinéma 401, 427, 465, 466
 Graham, Rodney
 Le Circus Gradivus : Théâtre maritime avec escaliers, 85, 250, 367, 427, 448, 464, 465, 466, 522
 Green, Renée 14, 41, 46, 48, 102, 295, 341, 342, 343, 344, 495, 496, 535, 536, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 343
 Commemorative Toile 41, 295, 341, 342, 344, 496
 Grey 387, 612

H

- Haidu, Rachel 393, 450
- Hall, Edward 48, 375, 426, 443, 444, 445, 446, 514, 693
- Hamilton, Richard
Lobby 366, 384, 385, 386
Treatment Room 366, 386, 387, 388
- Hamon, Philippe 36, 137, 138, 143, 369, 376, 522, 523
Expositions, Littérature et architecture 36, 522
Imageries, Littérature et image 36, 376, 523
- Hanska 244, 504
- Harris, John 243
- Havard, Henry 71, 100, 140, 147, 152, 153, 159, 178, 188, 190, 194, 198, 223, 224, 227, 229, 442
- Hayden, Dolores 181, 193, 310, 313
- Heller, Geneviève 306, 307
- Hetzel, Patrick 371, 375
- High and Low : Modern Art and Popular Culture 40, 523
- Hodgkin, Howard 366, 387
- Hoet, Jan 34, 119, 150, 151, 152, 523
Documenta IX 150, 151, 523
- Hoskins, Lesley 180
- Huizinga, Johan 83, 84, 87, 524
Homo Ludens 83
- Hull House 175, 180, 181
- Huysmans, Jorys-Karl 36, 122, 184, 188, 196, 197, 370, 373, 374, 397, 400, 404, 496, 524, 655, 663
À Rebours 36, 184, 186, 188, 197, 370, 374, 397, 400, 404, 496, 524, 663
Des Esseintes 184, 186, 370, 373, 374, 375, 382, 399, 403, 409, 466, 496, 663

I

- Intérieurs Romantiques 37, 138
- Izenour, Charles 219, 252, 268, 384, 408, 541

J

Jackson, Richard 34, 175, 179, 294, 295, 298, 321, 323, 324, 367, 373, 495

The Dining Room 321

The Maid's Room 34, 175, 179, 294, 295, 298, 321, 323, 324, 367, 373, 495

James, Henry 122, 131, 132, 147, 175, 179, 198, 199, 336, 371, 372, 453, 464, 524, 534, 612, 741

Les Dépouilles de Poynton 131, 132, 524

Poynton 131, 132, 133, 524

L'image dans le tapis 198

Vereker 199

Jameson, Fredric 158

Jennings, Jan 140, 180, 524

Jouannais, Jean-Yves 231

K

Kane, Alan

Folk Archive 48, 443, 444, 445, 446, 514

Kaprow, Allan 88, 179, 373, 503, 525, 526, 641

Kasson, John F. 98, 100, 322, 335, 465

Kazimir, Marin

Cinéma=Théâtre,

Dan Graham 465

La Tribune 465

Kienholz, Ed 46, 179, 295, 324, 325, 326

A Lady Made Zoe 179, 295, 325

Ben Brown 325

Cockeyed Jenny 179, 295, 325

Diana Poole 325

Fifi, A Lost Angel 179, 295, 325

Five Dollar Billy 179, 295, 325

Miss Cherry Delight 325

Miss Delight 325

Miss Universal Joint 325

Roxy's 46, 179, 295, 324, 325, 326

The Madame 179, 295, 325

Koolen, Frank 34, 70, 95, 96, 119, 142, 303, 426

Musée des Règles (Phenomenon Plus) 70, 95, 142

Krauss, Rosalind 430, 431

L

Labiche, Eugène 221, 228, 256, 526

La Poudre aux yeux 221, 228, 256, 526

Malingear 228

Ratinois 228, 256

Labrusse, Remi 78, 100, 101, 526

Lageira, Jacinto 227

La Traite des Nègres 344

Lavelle, Sylvain 82, 527

Laverne, Estelle et Erwine,

Marbalia 218, 233, 234

Le Code Noir 343

Le Corbusier 93, 250, 306, 527

Le Goff, Olivier 301

Leroi-Gourhan, André 436

Levine, Sherry 196

Wooden Knot Paintings 196

Le Wita, Beatrix 31, 39, 70, 73, 80, 81, 83, 96, 309, 462, 527

Ni Vue ni connue 39, 309

Liens de familles 97, 426, 427, 460, 462

Lipscombe, Beca

Nova Populama 314

Lloyd Wright, Franck 78, 674

Loos, Adolf 77, 135, 218, 304, 438, 500

Lukacs, John 77, 80

M

- Macé, Gustave 323, 327
- Mackintosh, Charles Rennie 314
- Marchesseau, Daniel 137, 138, 262, 524
- Marcus, Greil 40
- Martin-Fugier, Anna 36, 38, 529
Histoire de la vie privée 36, 37, 38, 256, 503, 504, 529, 533
La Bourgeoise 36, 44, 84, 130, 195, 197, 254, 301, 529
La Place des bonnes 36, 44, 320, 322, 529
- Masheck, Joseph 178, 179, 195, 198, 529
Le Paradigme du tapis 178, 179, 195, 198, 529
- McKenzie 218, 294, 295, 298, 313, 314, 315, 316, 346, 496, 497, 499, 500, 529
Facist Bathroom 314
Kensington, 2246 316, 317
Loos House 218, 500
May of Teck 316, 317
Mrs. Diack 316, 317
Nova Popularna 294, 314, 315
Nova Popularna, 315
Slender Means 294, 314, 315
Something they have to live with 314
Town/Gown Conflict 316, 317
- Michel, Louise 121
- Mistral, André
Museon Arlaten 319
- Moison, Stéphanie 457, 458, 459, 504
- Moles, Abraham 396, 400, 401, 405, 409, 530
- Moll-Weiss, Augusta 302, 307, 308, 310, 530
- Musée National des Monuments français 248
- Musées des Arts et Traditions Populaires 182
MNATP 182
MUCEM 182
- Muthesius, Stephan 37, 98, 184, 530



Nesbit, Molly 137, 186, 188, 249

Neutres, Jérôme 123, 191

Notman & Son 119, 128, 130, 133, 137, 186, 295

Noussane, Henri de 301

Nouvel, Odile 76, 86, 99, 103, 129, 130, 144, 145, 244, 247, 318, 319, 438, 447, 531

O

O'Doherty, Brian 77, 86, 87, 94, 240, 247

Olalquiaga, Celeste 85, 137, 138, 395, 399, 401, 430, 670, 671, 672, 639

Ołowska, Paulina

Nova Populama 74, 294, 314

Ostwald, Michael J. 384

Other Modernisms 78, 674

P

Palais de Tokyo 48, 128, 129, 426, 443, 445

All of The Above 48, 128, 129, 426, 443, 445

D'Une révolution à l'autre 48, 128, 129, 426, 443, 445

Palladio, Andrea 426, 460

Panoramania 463

Pardailhé-Galabrun, Annick 500

Parker, Roszika 197

Pécoil, Vincent 123

N'importe Quoi 131, 144, 531

Percier, Charles 99, 101

Perec, Georges 119, 154, 155

Cahier des Charges de la Vie Mode d'emploi, 154, 532

La Vie Mode d'emploi 154

Marcia 154

Perkins- Gilman, Charlotte 36, 80, 193, 194, 197, 295, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 338, 339, 340, 341, 342, 345, 346, 497, 500, 533

Benigna Machiavelli 345

Herland 36, 197, 311, 345, 533

Le Papier Peint Jaune 36, 533

- The Home* 36, 80, 193, 194, 309, 312, 315, 338, 497, 533
- Pernoud, Régine 37, 297, 533
- Perret, Mai-Thu 34, 119, 123, 128, 175, 195, 196, 197, 199, 218, 269, 311, 497, 499, 533
- A Uniform Sampler* 197
- Bikini* 197, 218
- Evening* 196, 657
- Sylvania* 175, 195, 196, 197
- The Crystal Frontier* 196, 497
- Perrot, Martine 149, 261, 344
- Peterhans, Walter A. 31, 46
- Pinçon, Michel, Pinçon-Charlot, Monique 73, 81, 82, 83, 533
- Pine, Joseph 371, 372
- Poe, Edgar Allan 185, 406
- Pomian, Krzysztof 429, 430, 433
- Pons, Bruno 122, 243, 244, 250, 438
- Popper, Karl 82
- Praz, Mario 36, 43, 124, 125, 126, 131, 138, 139, 195, 239, 366, 376, 377, 534, 535, 612
- Conversation Pieces* 36, 123, 124, 125, 534
- La Maison de la Vie* 36, 534
- L'Ameublement* 36, 534
- Présence Panchounette 78, 179, 218, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 535, 667, 638
- l'Atelier de Max Dupin* 236
- Scie Faux Bois* 179, 218, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 535
- Sérigraphie fausse brique* 218, 236
- Prévieux, Julien 219, 250, 251, 252, 496
- Le Lotissement* 219, 250, 251, 252, 496
- Prewitt Brown, Julia 132
- Proust, Marcel 135, 191, 192, 377, 655, 660, 663
- Un Amour de Swann* 135, 535

R

- Rabaté, Jean-Michel 323
- Reed, Christopher, 70, 77, 304, 642
- Reiss, Rodolphe A. 294, 323
- Rice, Charles, 37, 70, 80, 91, 536, 612

Rivière, Georges-Henri 319, 436, 438, 439, 461, 743

Rothschild 92, 93, 96, 426, 449, 450, 451, 452, 453, 496, 498, 510

Ruyters, Dominiek 73, 76, 536

S

Sabbathday Lake 248

Saisselin, Remi G. 84, 131, 132, 151, 301, 370, 456

Sardou, Victorien 221, 252, 426, 431

Sauerländer, Willibald 249, 537

Saunders, Nina 175, 178, 180, 233, 295, 336, 337, 338, 339, 520, 537

Forever 175, 178, 180, 233, 295, 336, 337, 339, 520, 537

Schäfer, Gitte 34, 219, 265, 266

Rideaux 253, 262, 264, 265, 266

Schneemann, Peter J. 78

Schöttle, Rüdiger 35, 464, 465, 466, 538

Bestiarium 35, 427, 448, 463, 464, 465, 506, 522, 538, 540

Schuerewegen 122

Scott Brown, Denis 219, 252, 268, 384, 408, 541

Segalen, Martine 97, 319, 430, 436, 437, 460

Shaker 246

Shonibare MBE, Yinka 9, 13, 102, 119, 125, 126, 256, 298, 328, 332, 333, 334, 495, 496

Shusterman, Richard 40, 539

Simmons, Laurie 34, 128, 295, 329, 330, 331, 332, 366

Kaleidoscope House 331

Sirk, Douglas

Shockproof 366, 385

Soullou, Jacques 179, 235

Soyez libres citoyens 343

Spark, Mureil 315

The Girls of Slender Means 294, 314, 315

Stankiewicz, Mary-Ann 181

Staszak, Jean-François 371

Steinbach, Haim 34, 46, 47, 70, 119, 123, 145, 150, 151, 152, 158, 199, 269, 367, 406, 407, 522, 540

Display #30 34, 119, 150, 152

No Rocks Allowed 46

Please Lift Toilet Seat Before Urinating 407

Put your 1828 Récamier 34, 406, 407

Stewart, Susan 331

Stone, Sasha 31, 38, 45

Supports Surfaces 231

T

Teysot, Georges 329, 390

The New Décor 42

The Subversive Charm of the Bourgeoisie 35, 70, 74, 528, 541

Thornton, Peter 270

Too, Jian Xing 129, 434

Troisième œil 10, 13, 430, 433

Troncy, Eric 35, 123, 145, 146, 148, 152, 512, 540, 542, 654, 655

Coolustre 35, 119, 145, 146, 512, 514

Dramatically Different 35, 119, 145, 146, 512, 514

No man's time 148

Weather Everything 35, 119, 145, 146, 512, 514

Tulard, Jean 193

U

Ulliac Trémadeure, Sophie 301, 302, 328

V

Vadrot, Olivier 123

N'importe Quoi 131

Van Abbemuseum 70, 74, 76, 119, 155, 156, 528

Plugs In 155

- The Subversive Charm of the Bourgeoisie* 70, 74, 76, 119, 155, 156, 528
- Van den Bossche, Phillip 35
- The Subversive Charm* 35, 70, 74, 528, 541
- Van Der Stokker, Lilly 34, 119, 156
- Living Room* 188, 189, 219
- Flower Background Wallpainting* 189
- Living Room Pink Decoration Combinaison with Extra Fauteuil Plus Table* 189
- Pink Decoration* 189
- Plug In #38* 156
- Room Pink Decoration With 4 Armchair* 189
- Van de Velde, Henry 175, 195, 315
- Van Schlosser, Julius 133, 331, 430, 439
- Veblen, Thorstein 298, 312, 496
- Théorie de la classe de loisir* 298, 312, 496, 541
- Venturi, Robert 219, 252, 268, 384, 408

W

- Wagner, Otto
- Sonnenblumenzimmer* 500
- Weir Mitchell, Silas 339
- Werther, H W 119, 155, 156
- Plug In #38* 119, 155, 156
- Wheelwright, Peter
- Kaleidoscope House* 295, 331
- Whistler, James Abbott McNeill 175, 179, 612
- Peacock Room* 175, 179, 612
- Whitread, Rachel 31, 46, 70, 336, 535
- Wilson, Fred 34, 41, 102, 244, 256, 295, 366, 369, 377, 378, 379, 426, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 498, 542
- An Invisible Life* 34, 366, 377, 497
- Rooms With a View* 34, 41, 244, 426, 452, 453, 454, 498
- Wolfson, Rutger 303
- Woolf, Virginia 250, 310, 339, 340, 386, 542, 660, 661

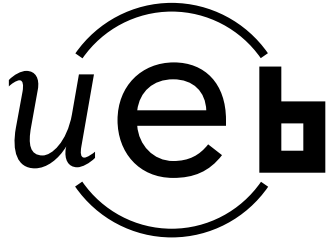


Zeuxis 228

Zola, Émile 397, 498

Au Bonheur des Dames 397, 543





THÈSE / UNIVERSITE RENNES 2

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de **DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2**

Mention : Arts Plastiques

École doctorale ALL

Lise Lerichomme

**Intérieur domestique
et mise en scène :
La réappropriation du XIX^e
siècle par la
création contemporaine**

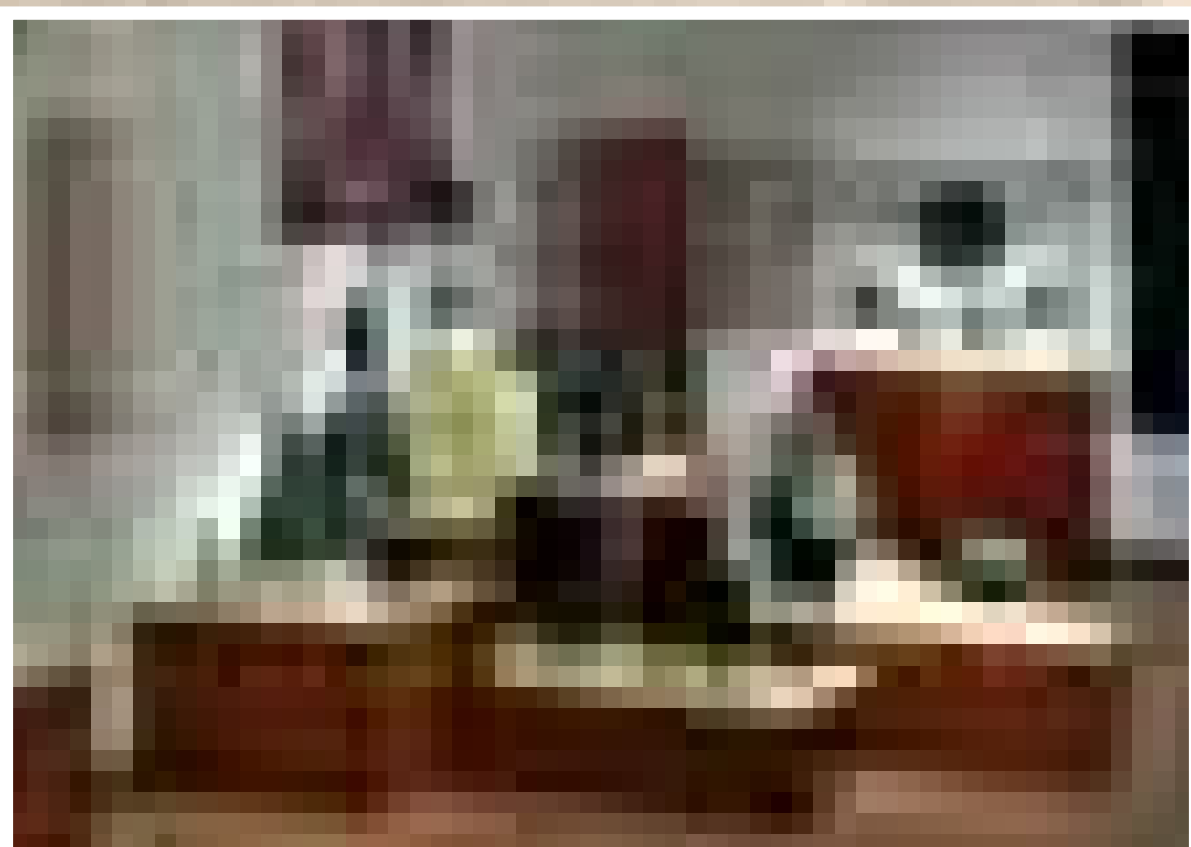
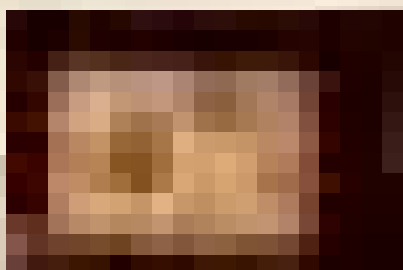
Volume II

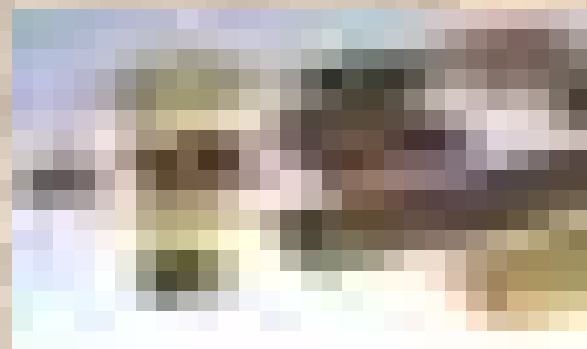
Directeur de thèse : **Christophe VIART**

Professeur des Universités, Université Rennes 2

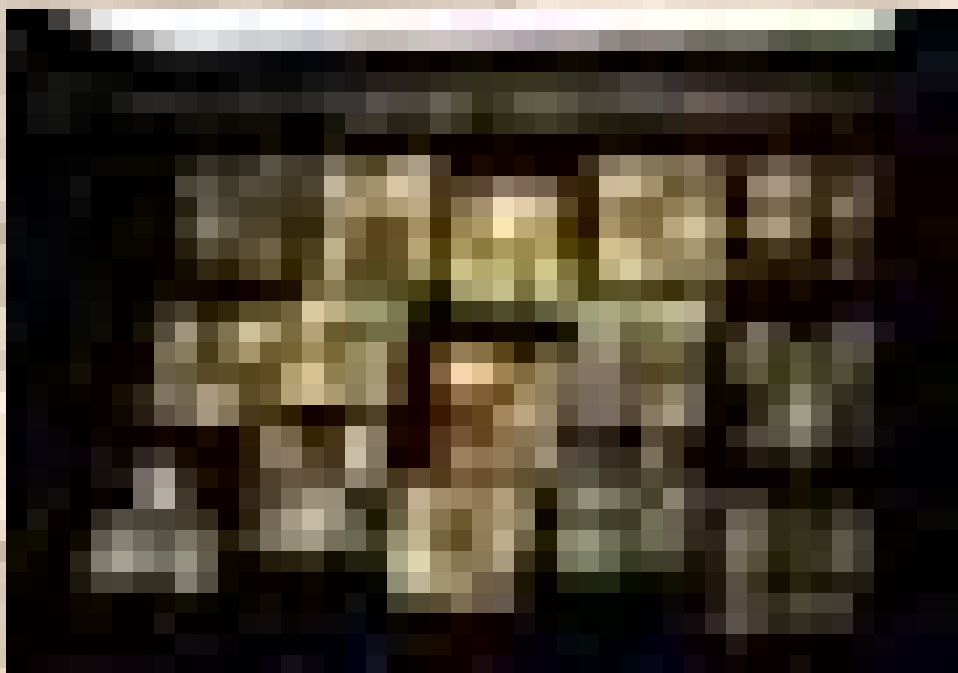
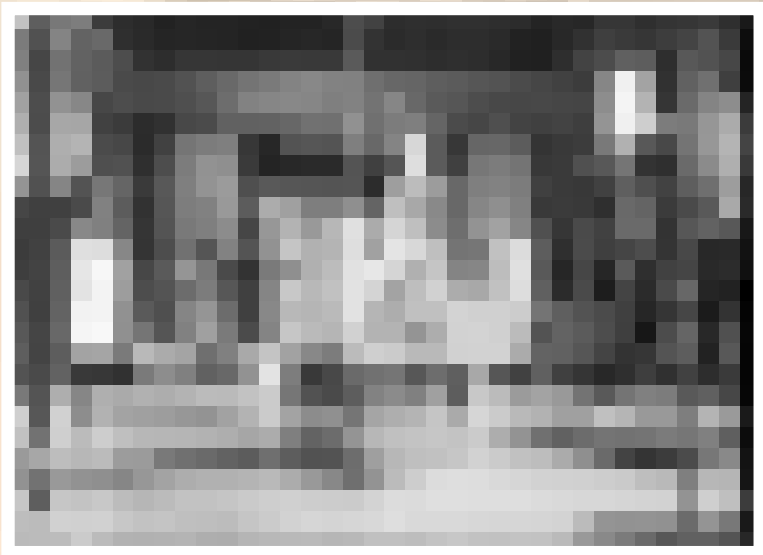


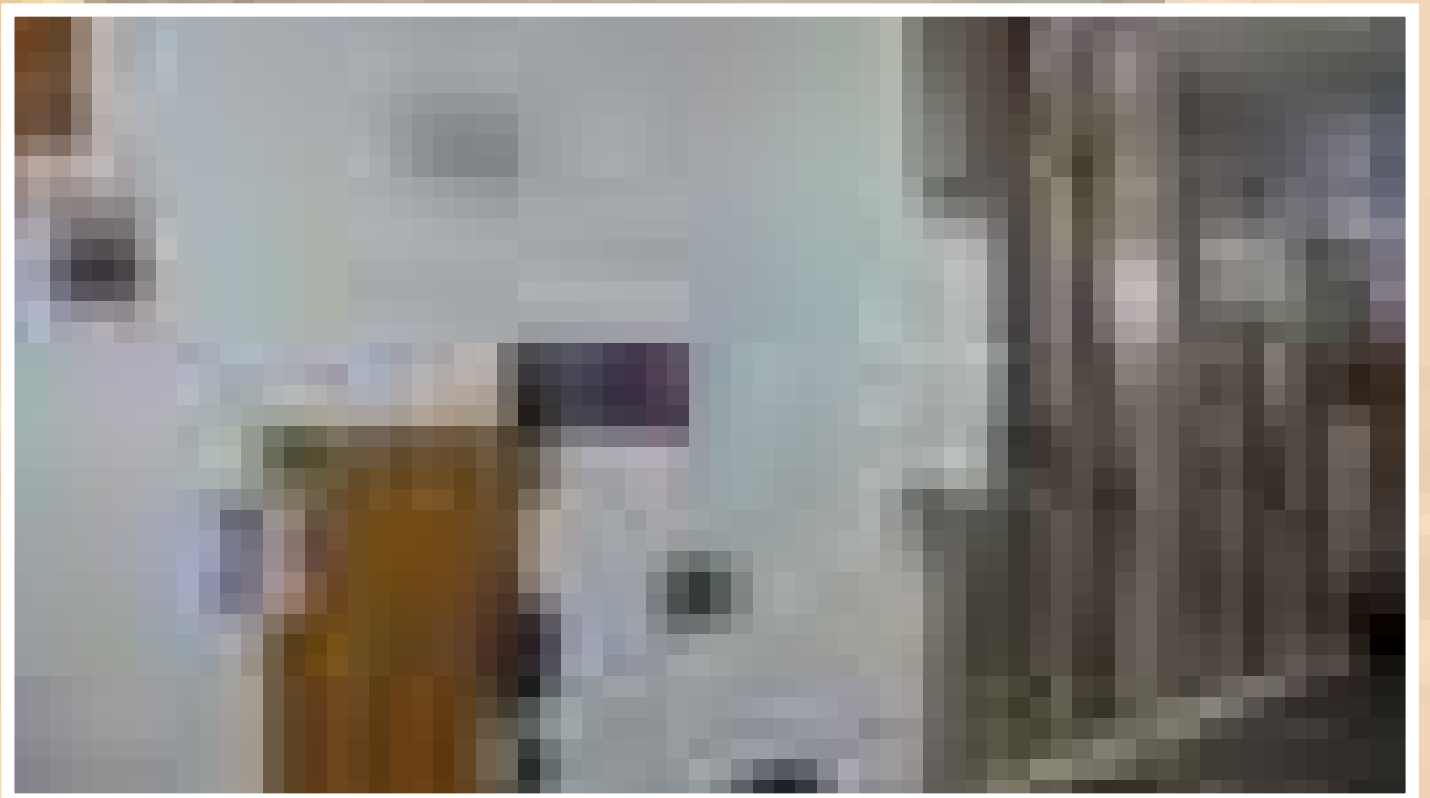
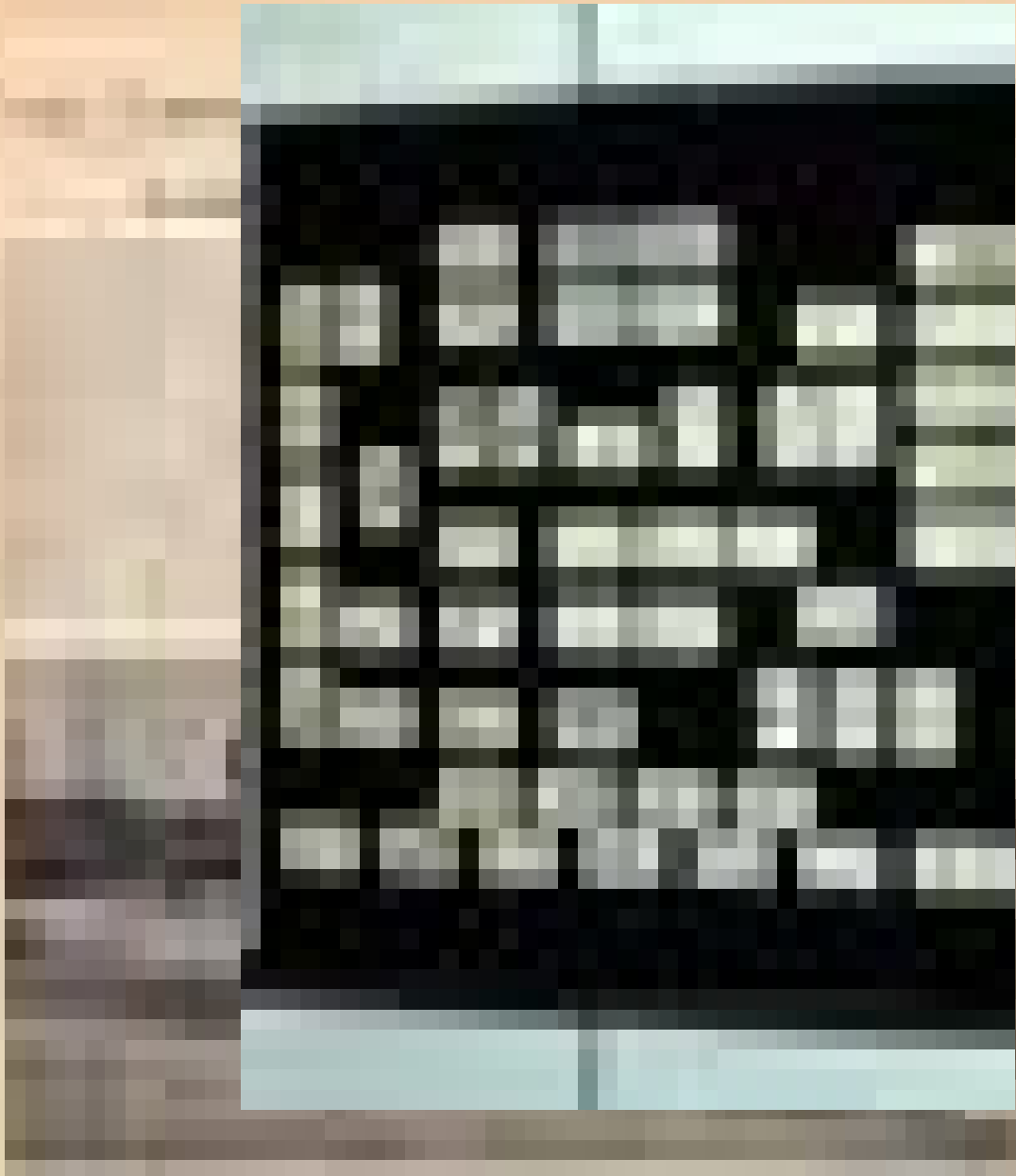








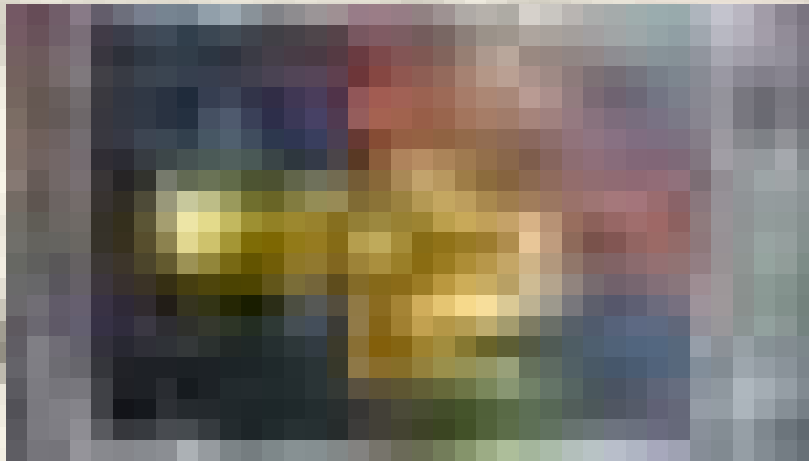


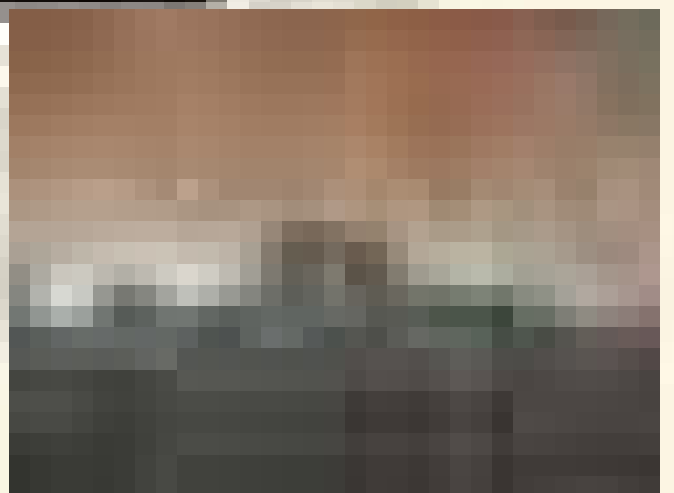
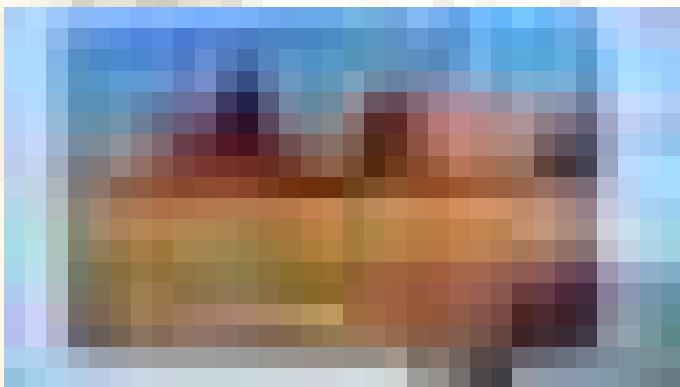


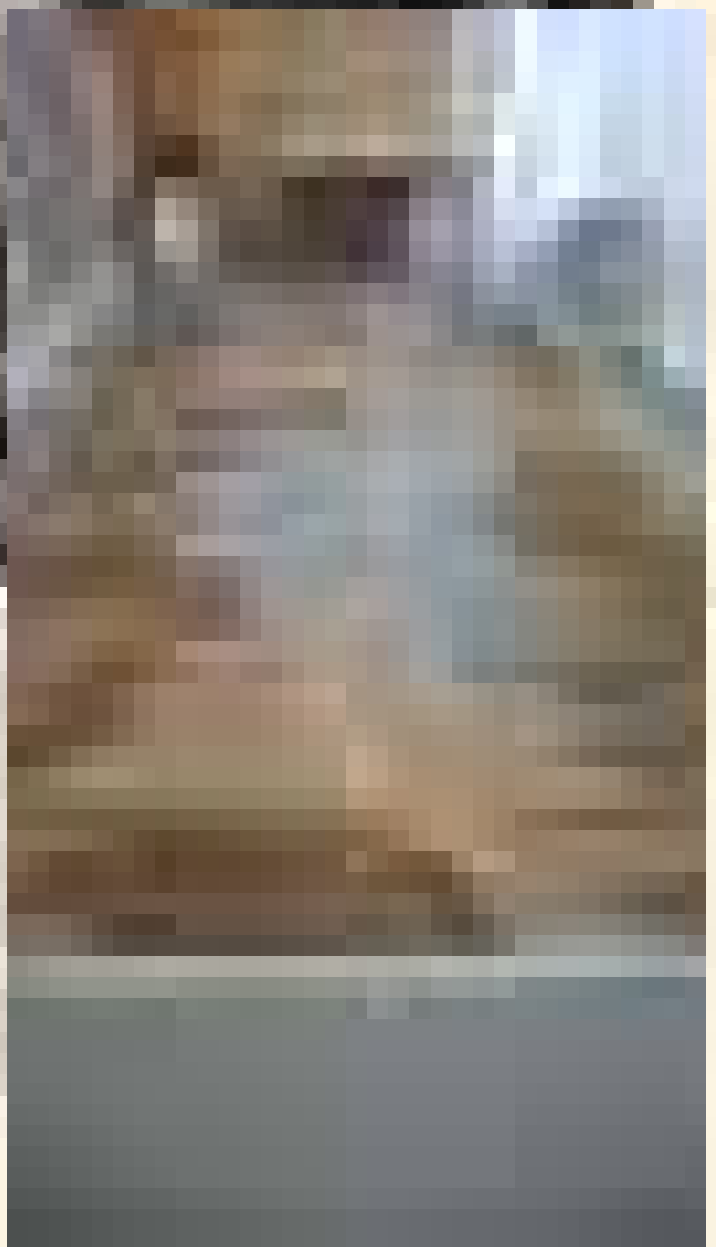
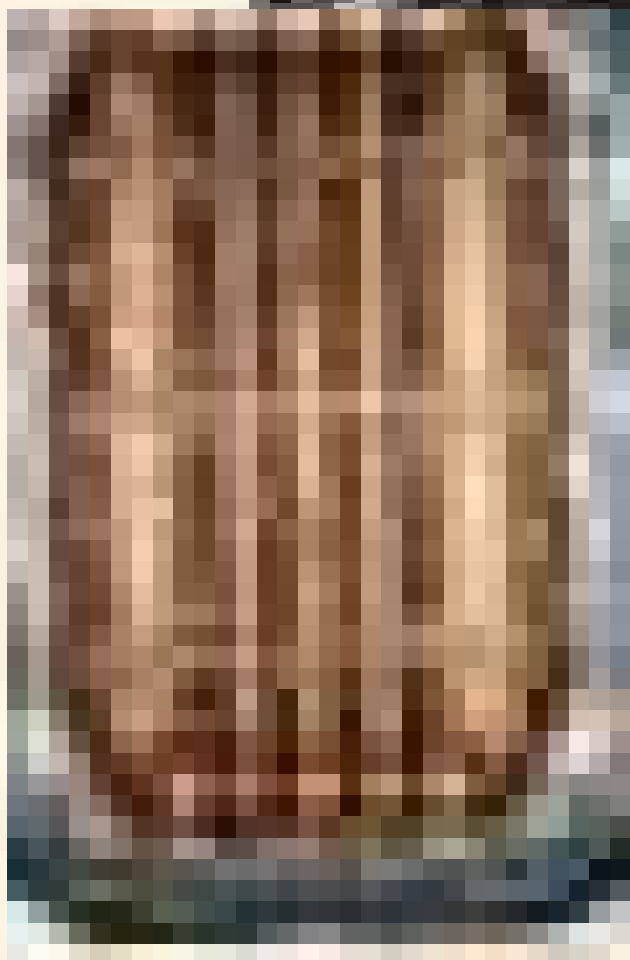
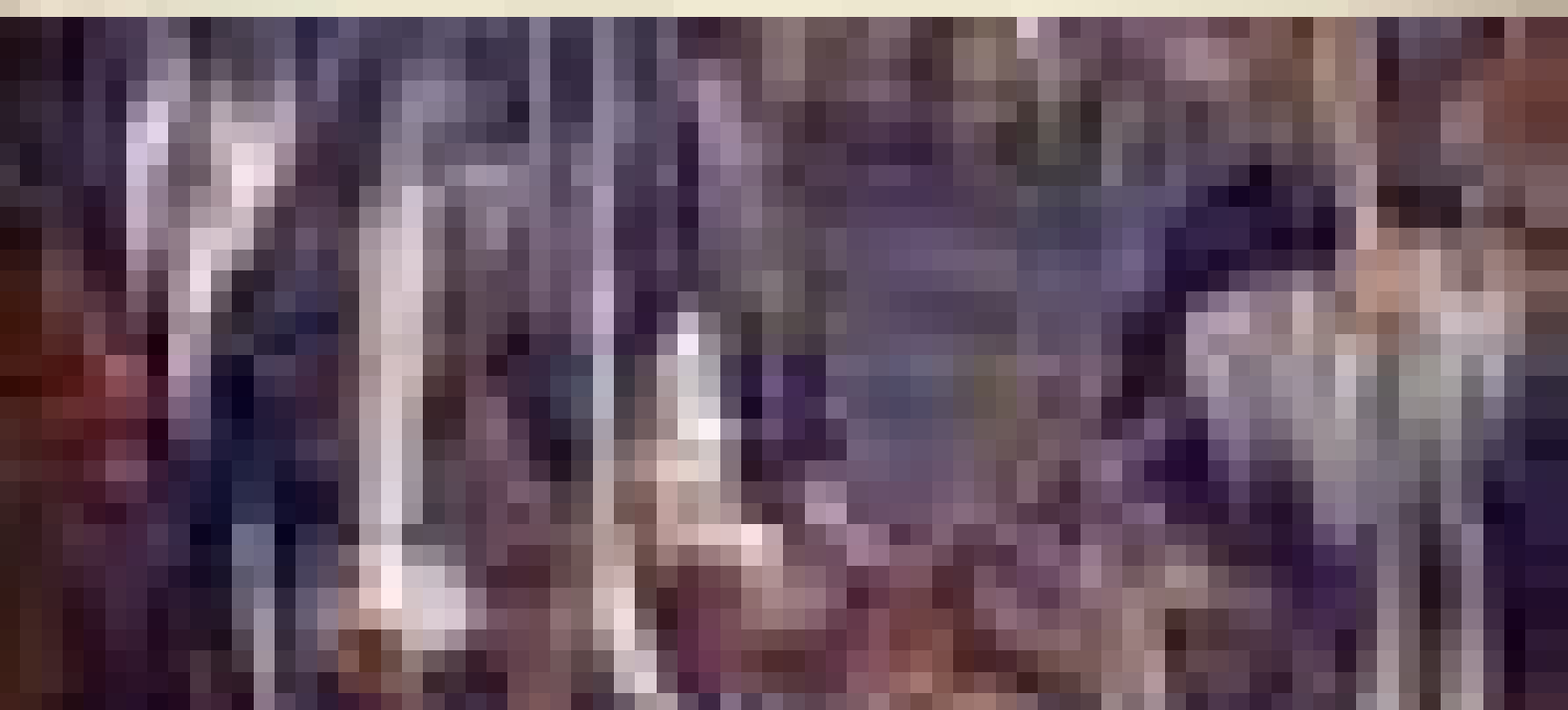


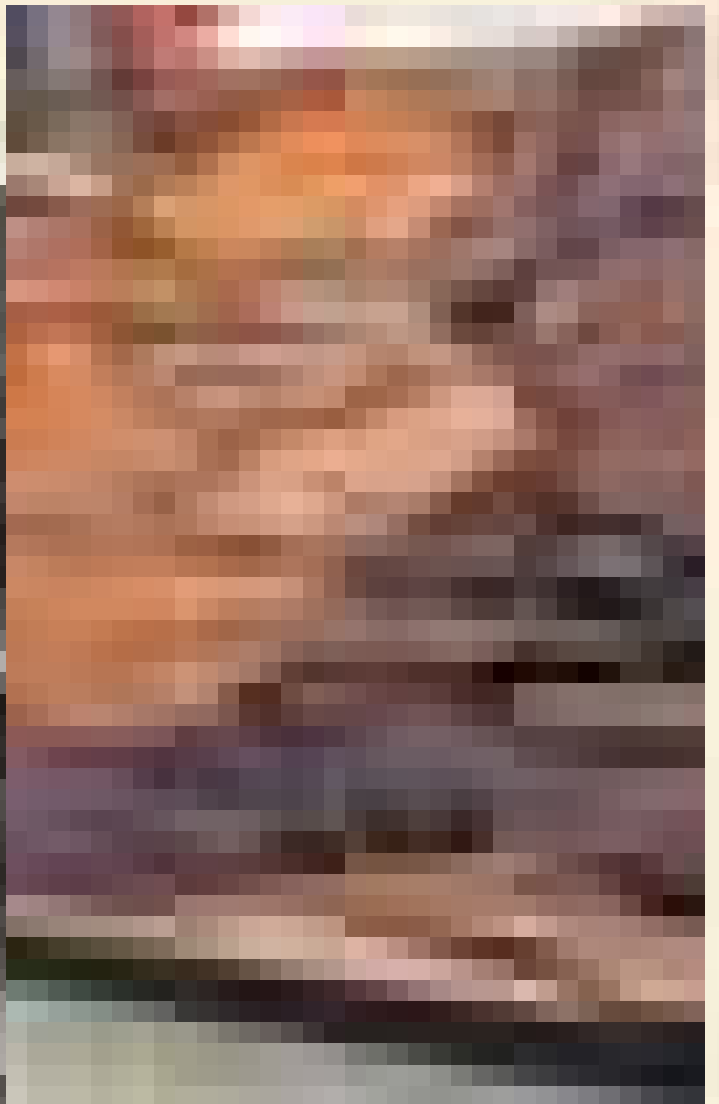












Grotto, 2012-2014

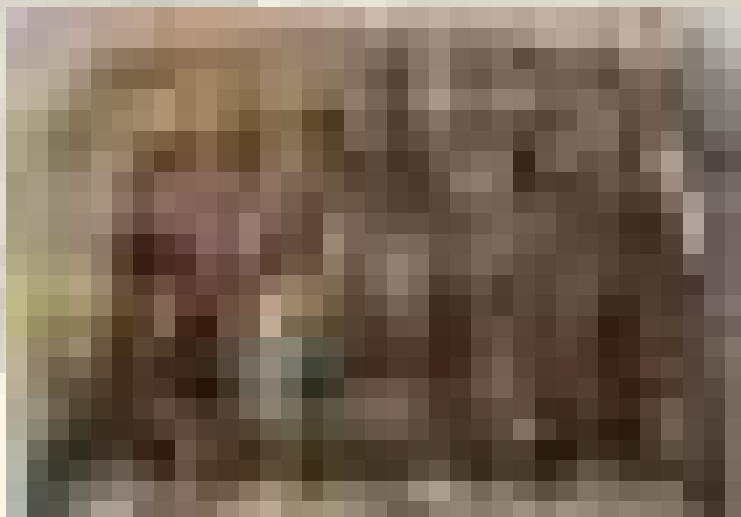
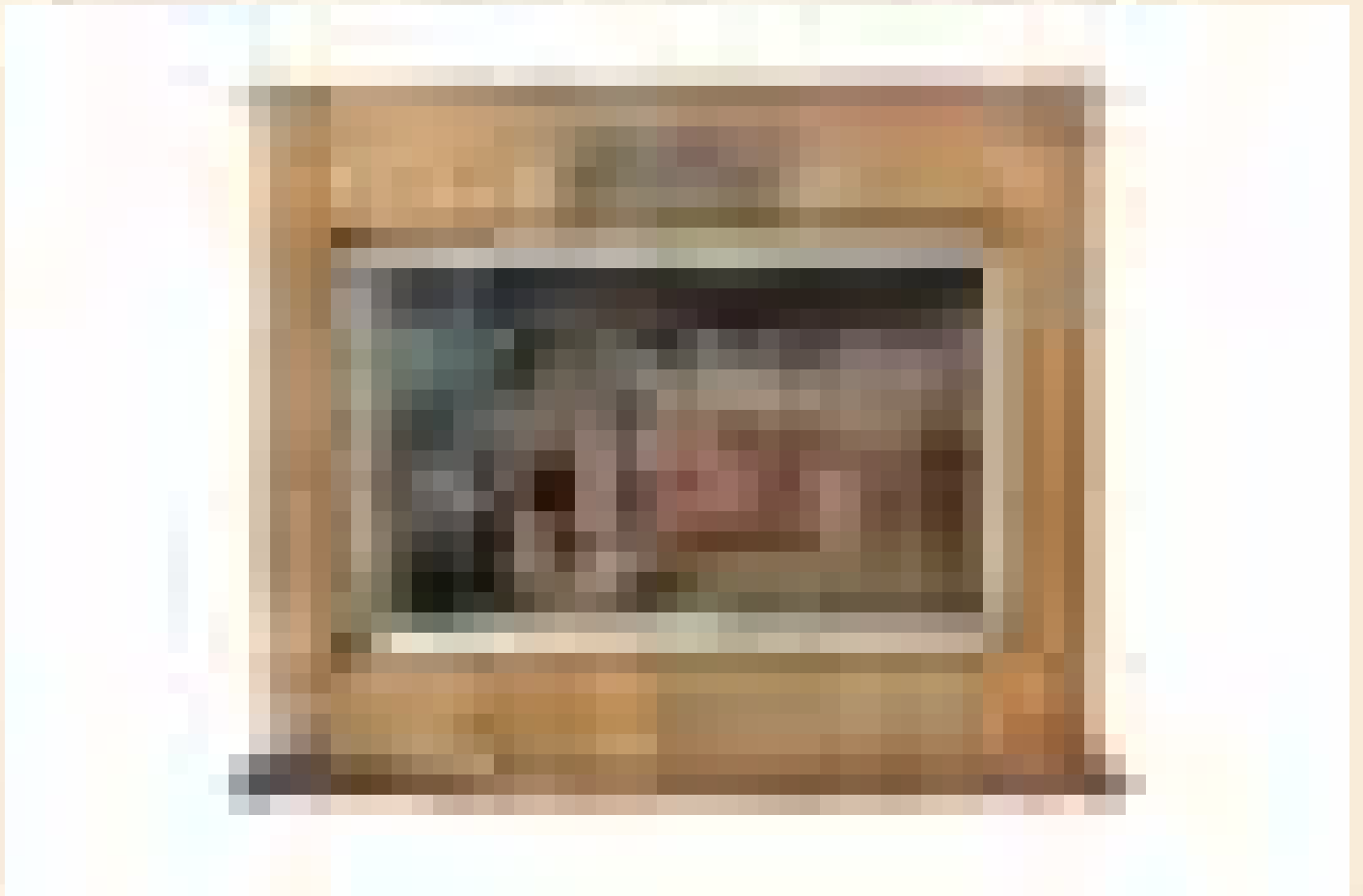
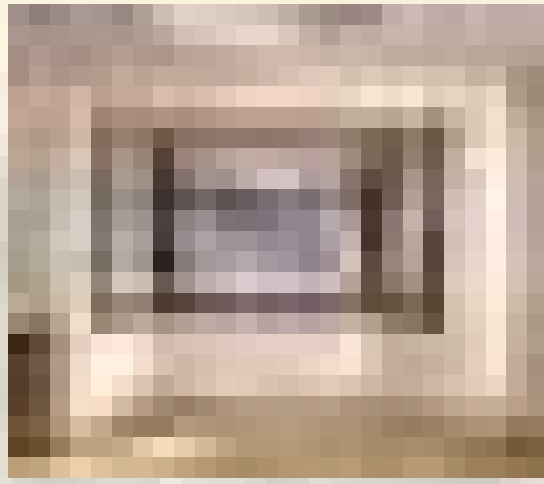
Mdf, venilia, plexiglas

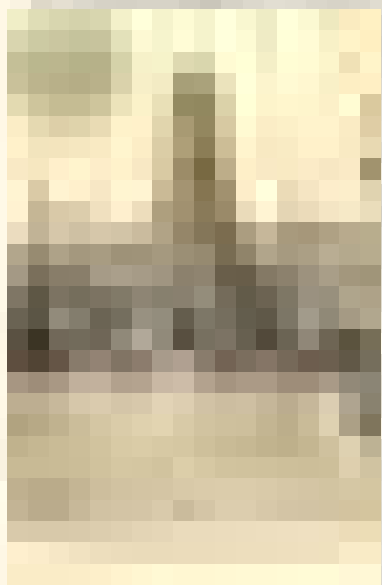
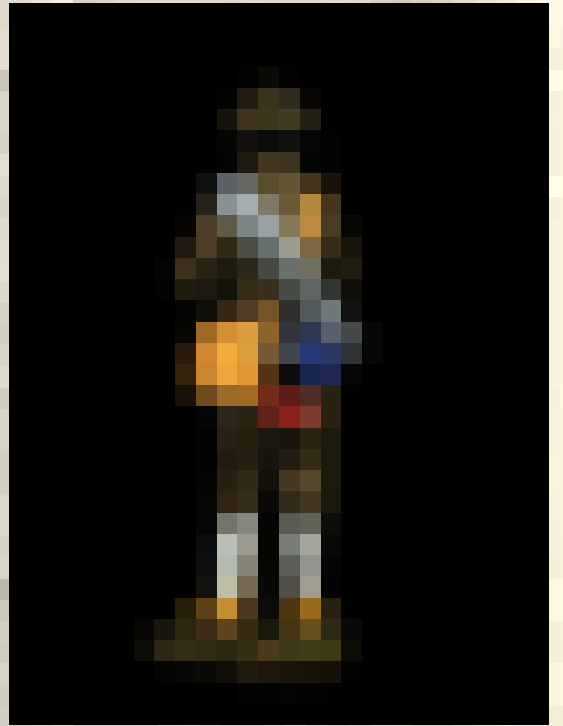
L'illusion mise en scène par les Panoramas permettait à tout un chacun de découvrir à peu de frais les paysages les plus marquants du monde entier. Trompe-l'œil autant qu'attractions, ces peintures pouvaient également représenter des sites archéologiques et donner aux spectateurs l'illusion de pénétrer dans des grottes aux allures de cathédrales souterraines. C'est précisément dans ce type de scène dépeinte par John J. Egan que se trouve le point de départ au minutieux travail de

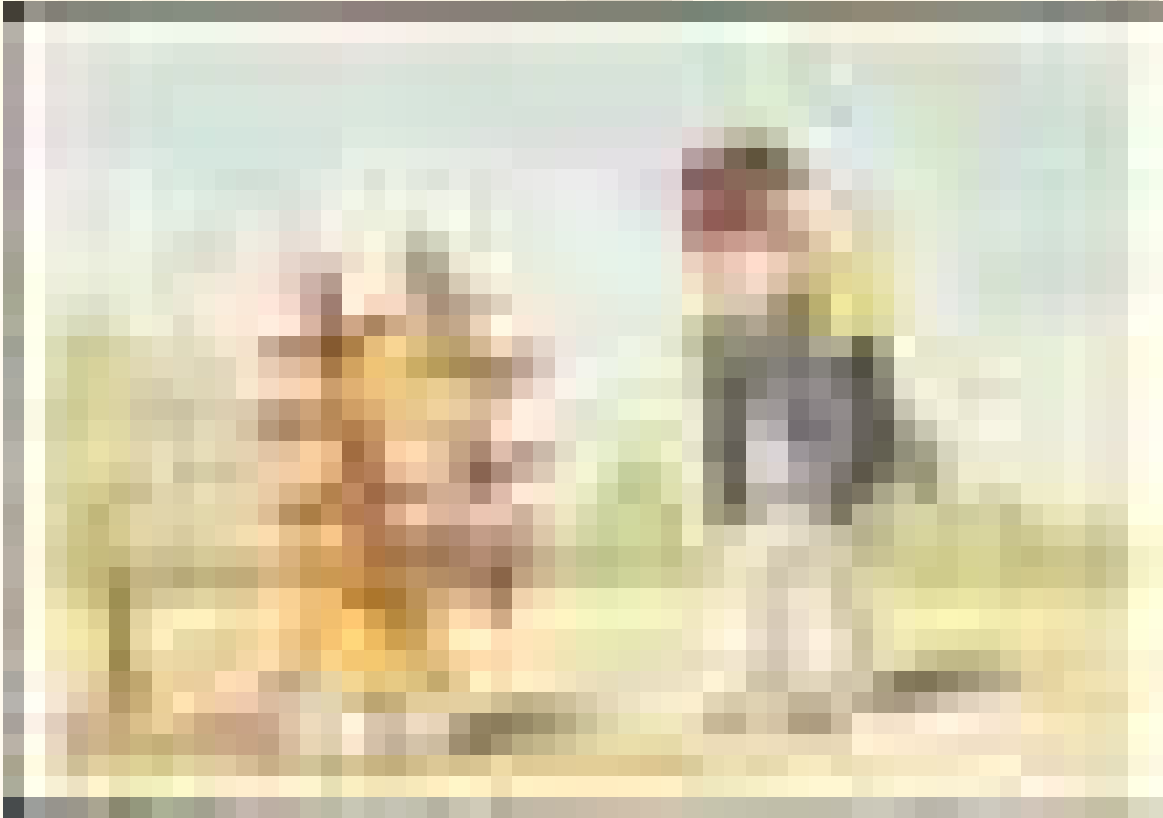
placage enchâssé sous une chape de plexiglas qu'est Grotto. Les merveilles ancestrales de la vallée du Mississippi, réelles et fantasmées, se mêlent à des scènes de conquêtes, massacres et colonisation s'étalant avec grandeur sur les mètres de toile peinte.

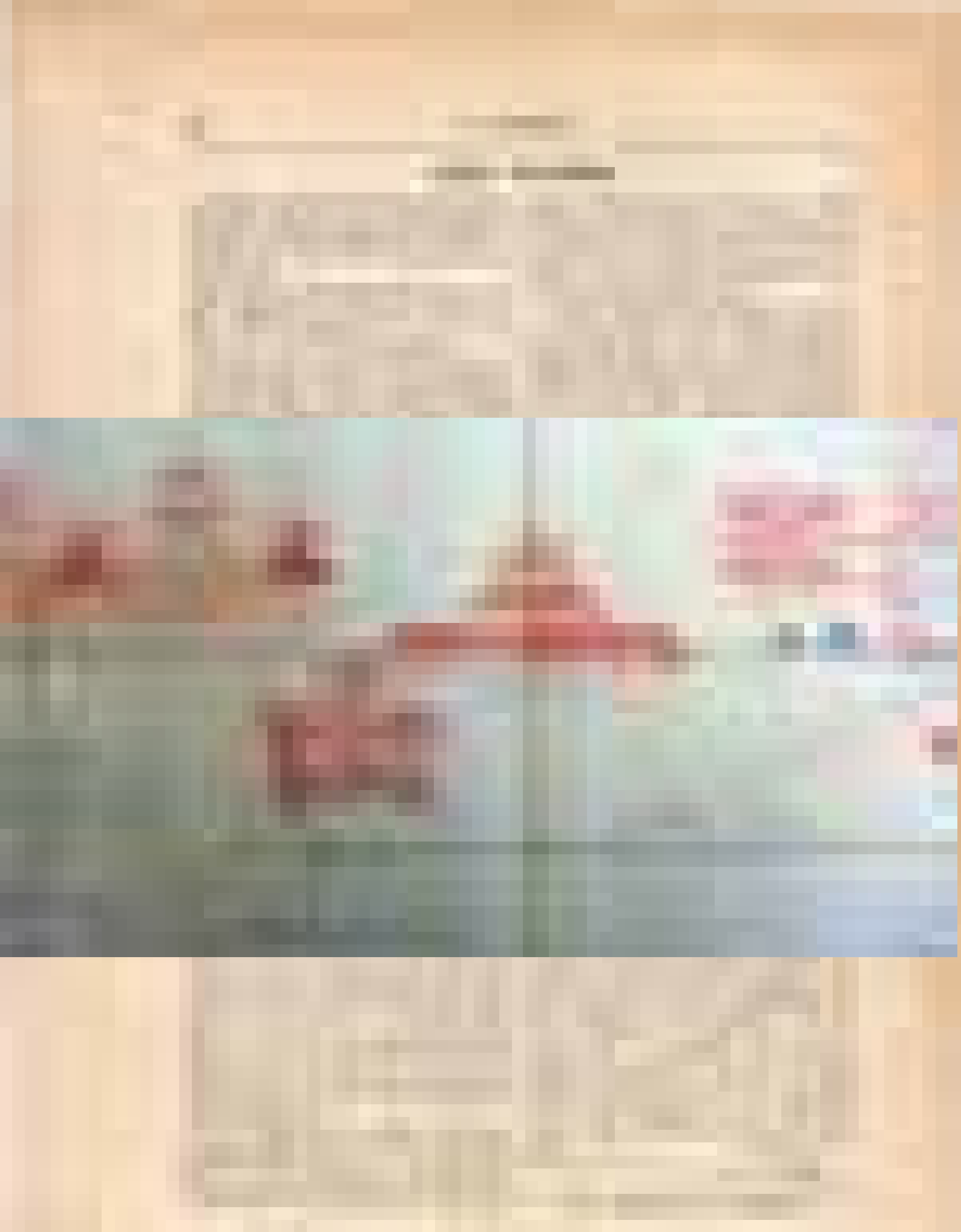
Niant le procédé illusionniste, les divers plans de la modeste grotte ici dépeinte sont réaplatis par le traitement de l'ensemble en faux bois d'essences diverses aléatoirement répartis. La trouvaille archéologique aux cristaux étincelants tourne court











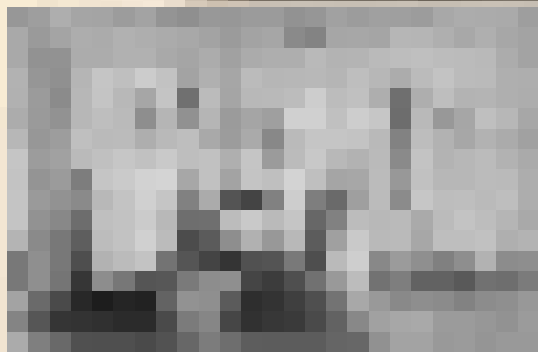


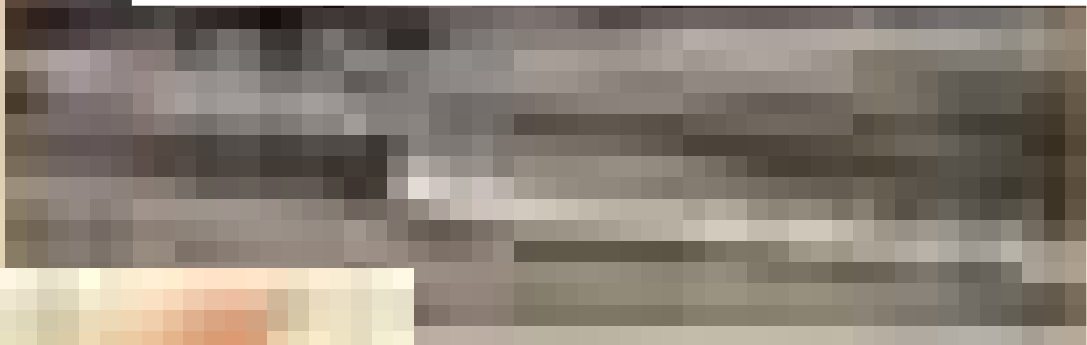
Mon Annamite, 2014

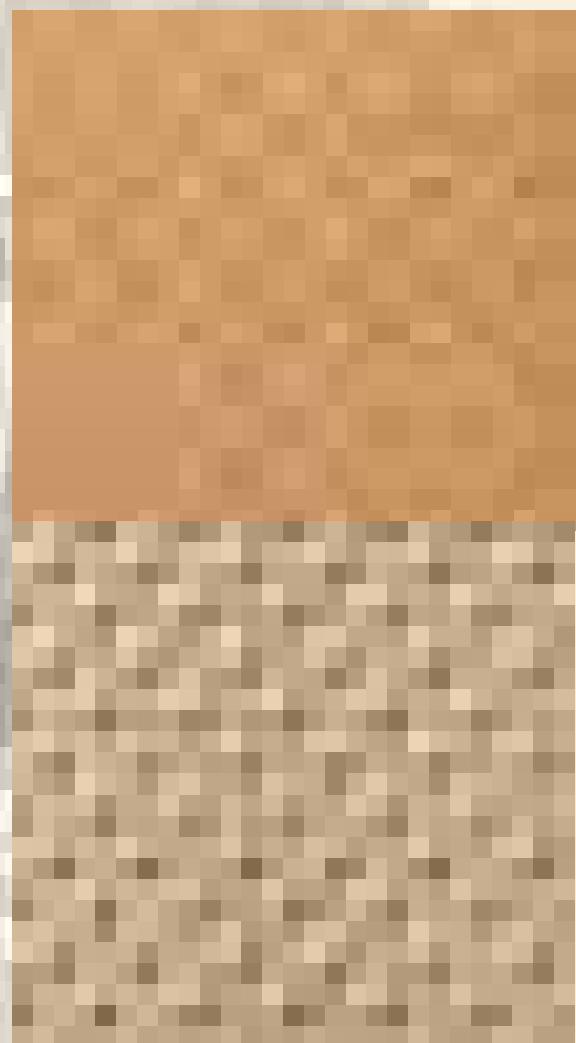
Feux d'artifices miniatures, divers matériaux, plexiglas, environ 38 x 32 x 8 cm, bande sonore en boucle

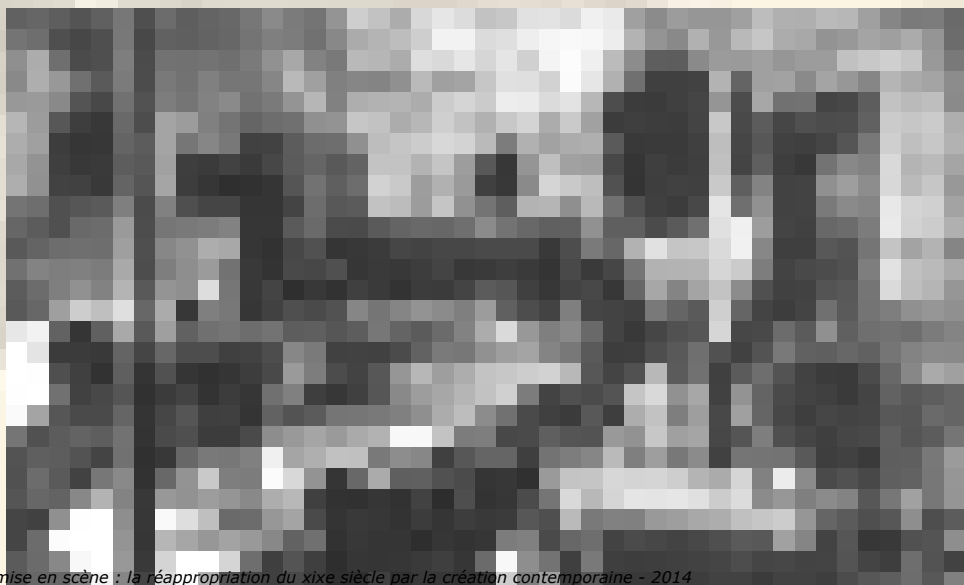
En 1884, est tiré à Rennes un feu d'artifice en célébration du 14 juillet. Sur le programme graphique des divers « coups de feu », on peut voir, selon, la célébration d'anodines courses hippiques ou un tableau vantant la colonisation française au Tonkin. S'élevant en lettres rouges au dessus de la foule, les feux célèbrent la mainmise de la République sur ce territoire oriental. Un air suranné et entêtant exalte la beauté des femmes annamites,

et leur attitude très « accueillante ». Repris et popularisé par Joséphine Baker, cet hymne à la vie coloniale, sobrement nommé « *La Petite Tonkinoise* », dit dans un quotidien fantasmé les rapport d'un troufion avec *Melaoli*, son exotique compagne au nom évocateur. Signes de la domination et de l'influence française, les deux productions populaires sont ici présentées amoindries, fredonnées ou miniaturisées, ersatz d'une grandeur fantasmée.











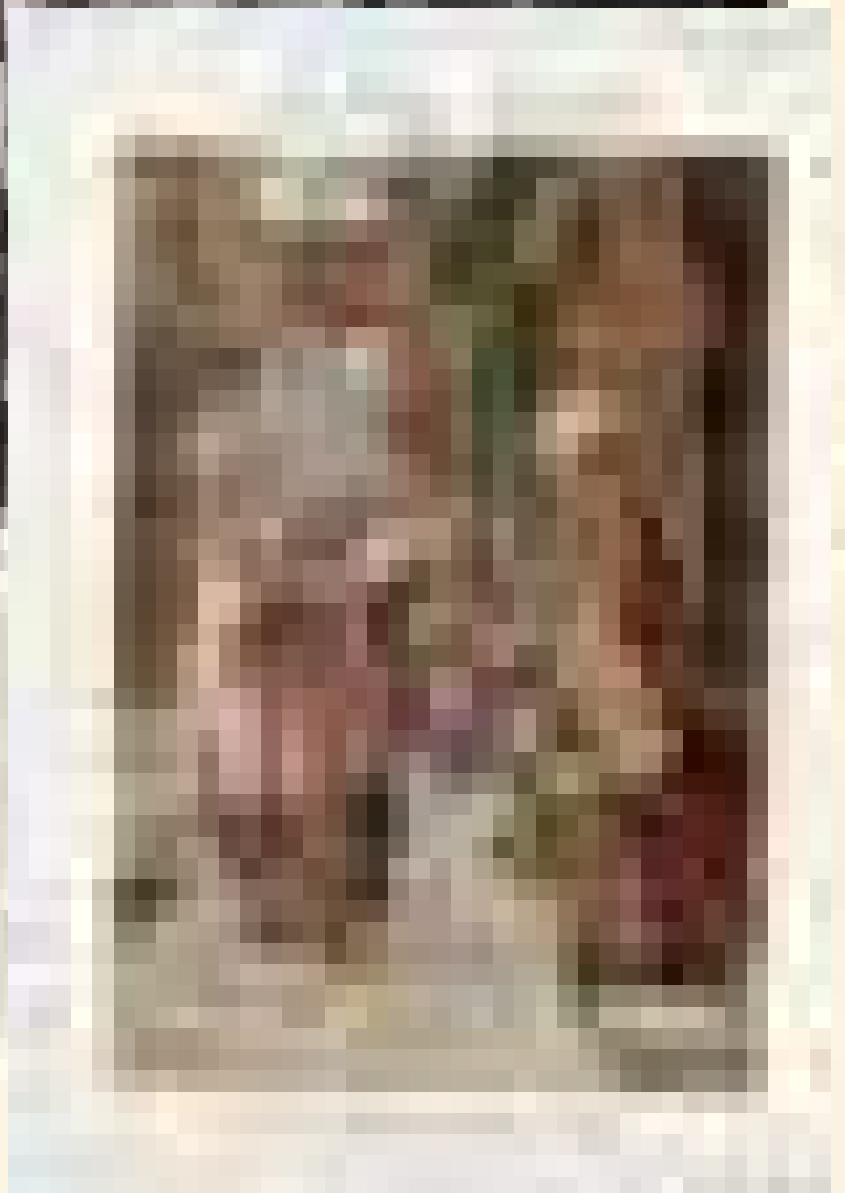
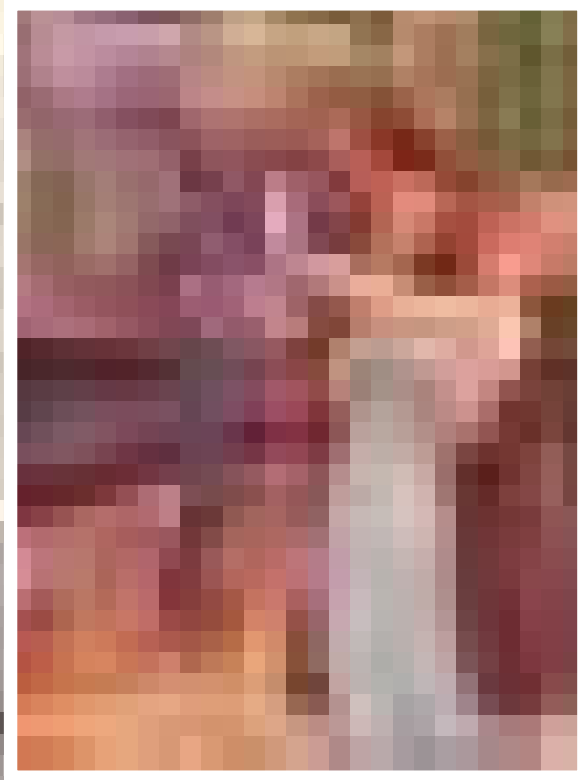


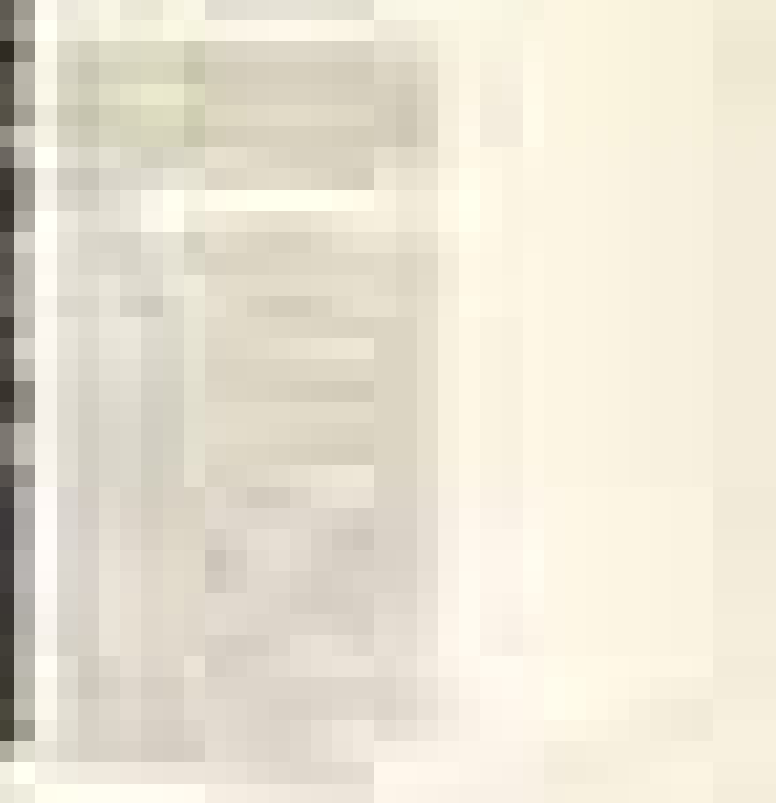
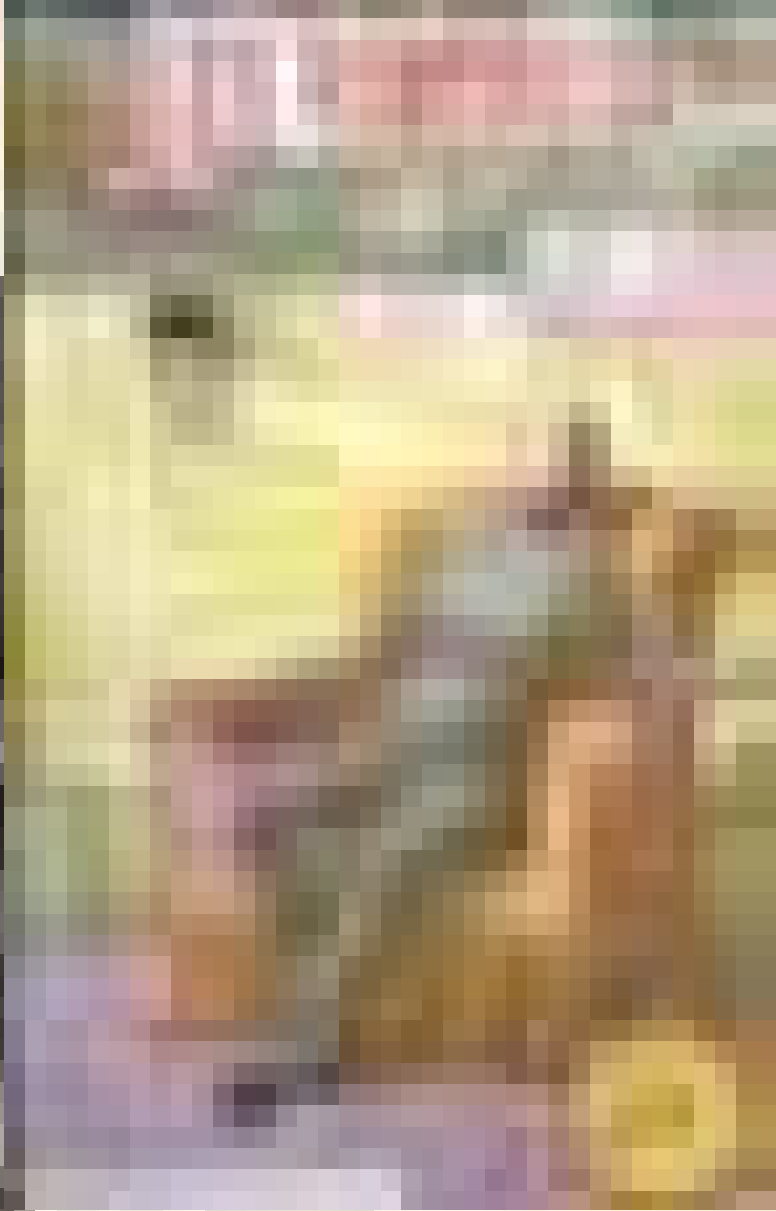
Sans Titre (Lusitania), 2011

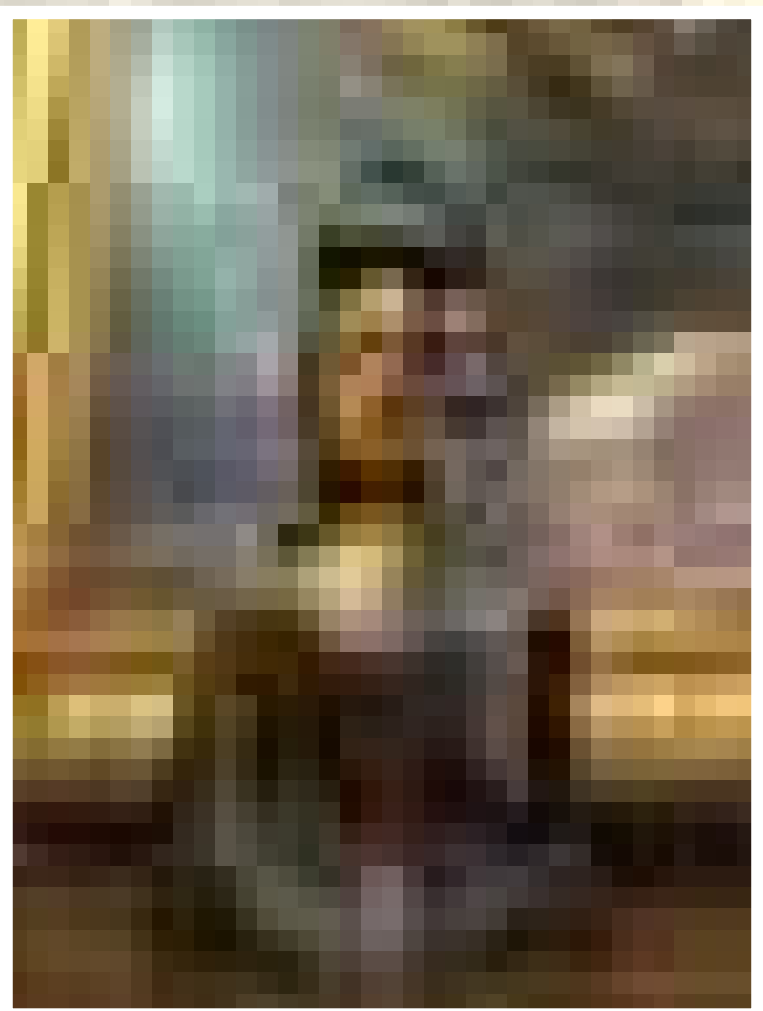
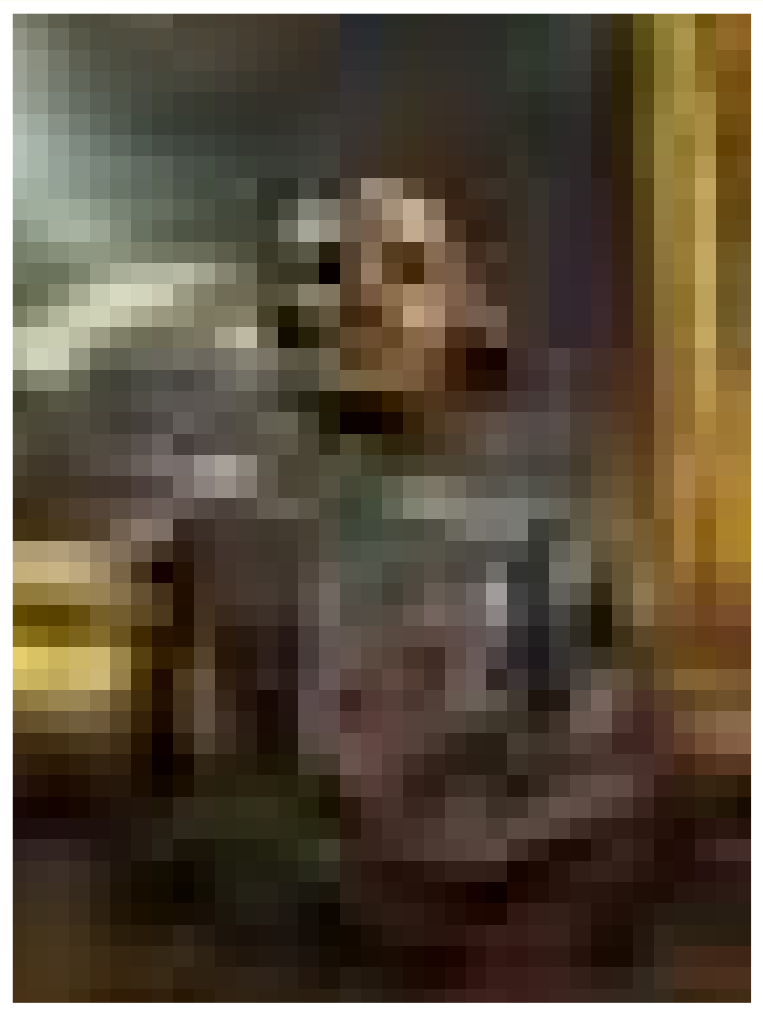
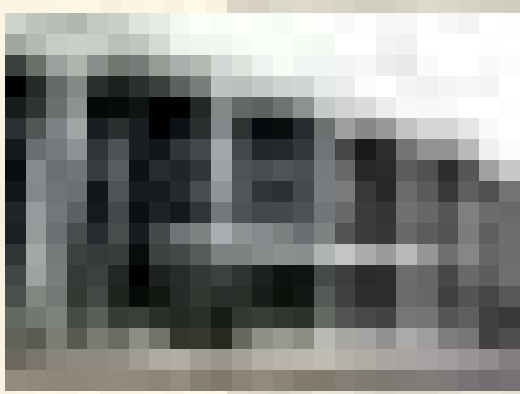
Balsa, chêne, papier calque, Venilia sur MDF, environ 21 x 30 cm

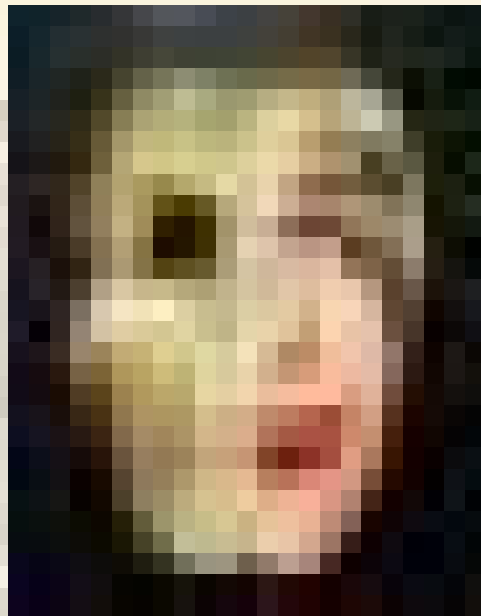
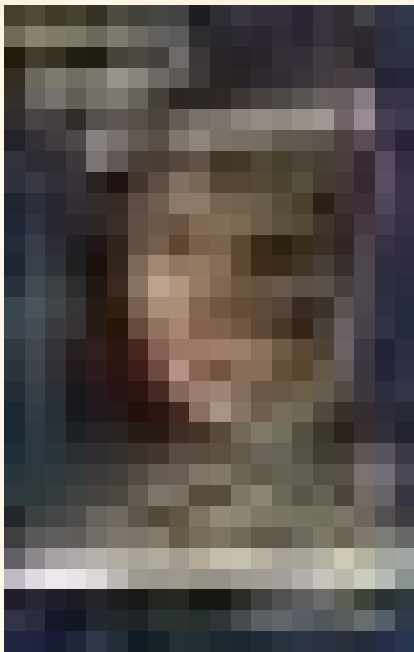
Autel hypothétique d'un lieu de culte, cette marqueterie représente la vue en coupe d'un paquebot de croisière de luxe au chargement explosif. Balsa et chêne n'apportent pas l'authenticité attendue à la composition chatoyante de cette icône de fortune, mais masquent bien la part dangereuse de la cargaison.

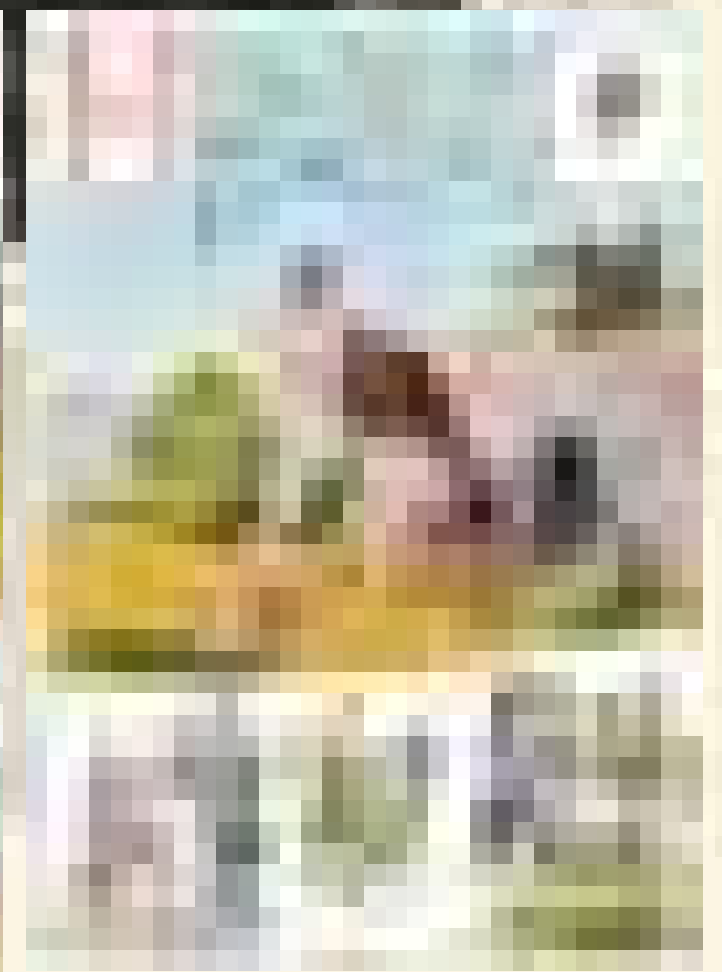
Espace intérieur flottant, la cabine de croisière a tout du luxe lié au divertissement. Le naufrage du Navire fut une des cristallisations de la première guerre mondiale















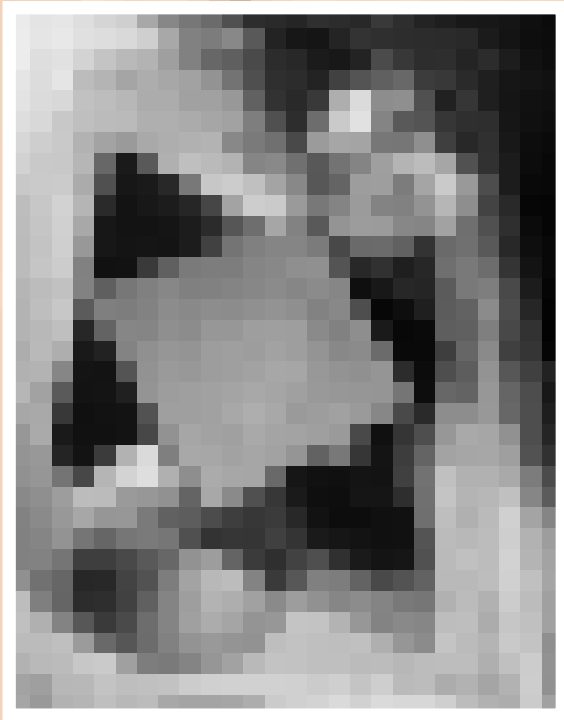


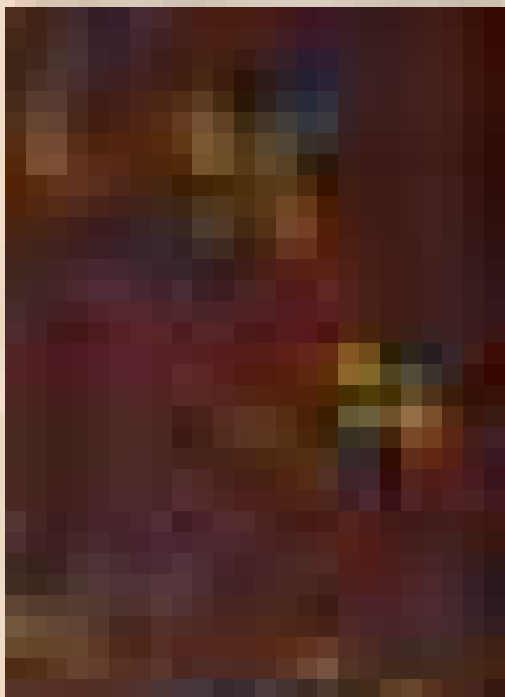
Sans Titre (Spirite), 2011

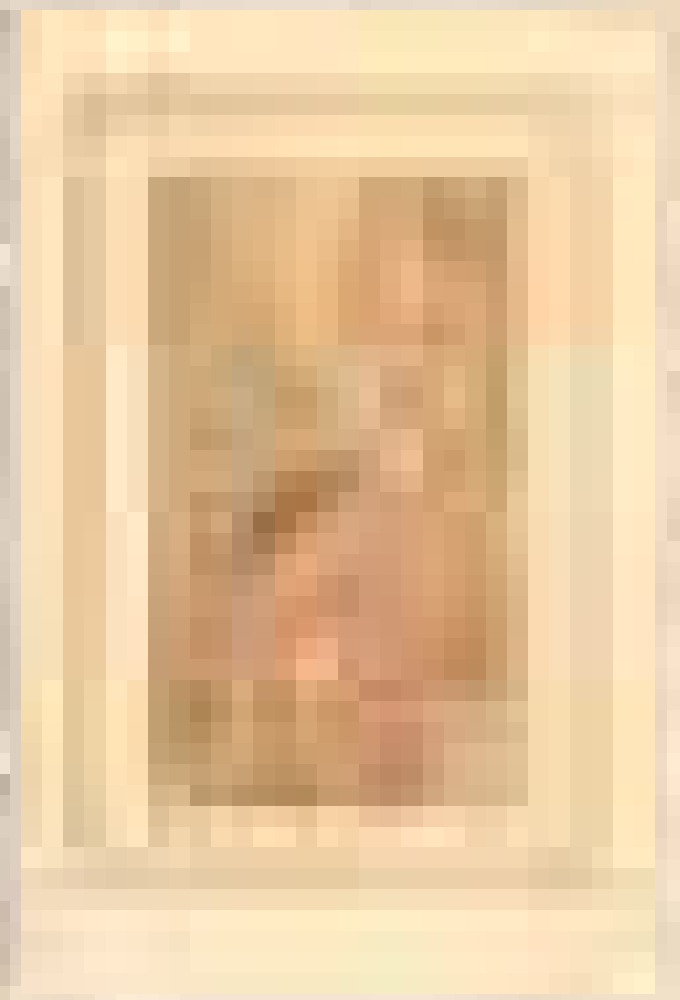
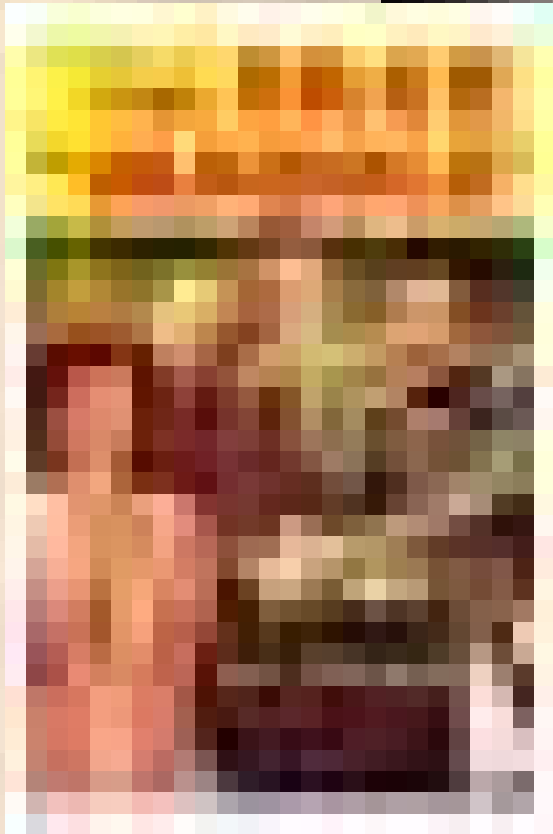
Graphite sur papier, 2011, environ 42 x 30cm

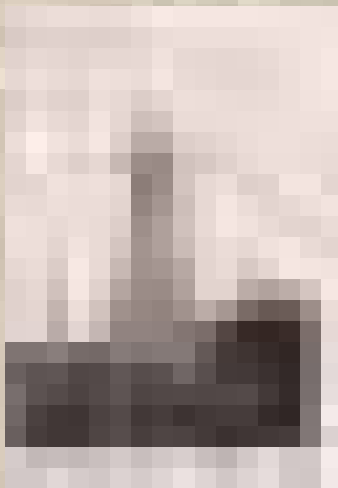
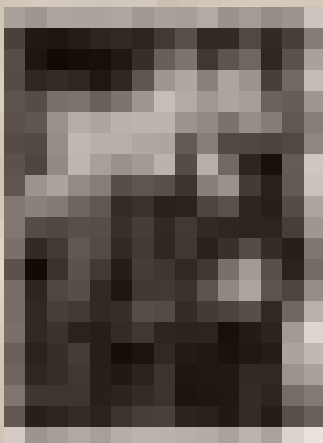
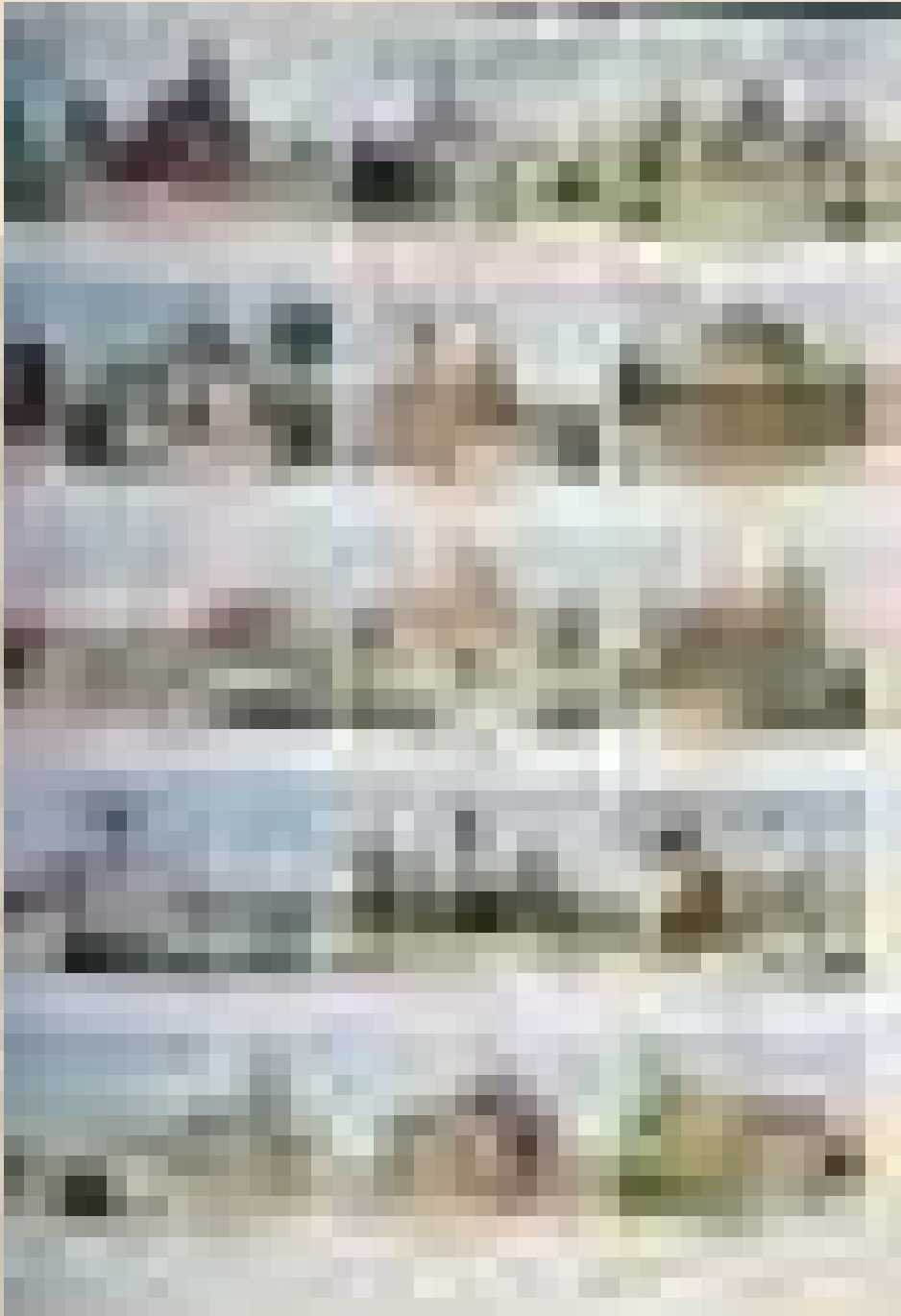
Des spirites à Allan Kardec en passant par les plus grands magiciens, les séances d'hypnoses ont souvent attisé le désir de percevoir le par-delà. Une fois le mécanisme dévoilé, le truc révélé et le charlatan démasqué, on s'offusque du fait que les ectoplasmes et autres fantômes s'avèrent n'être que de simples figures de carton pâte.

**Fait divers rapporté par la «
scientifique » revue La Nature en
1906, le fauteuil à dossier esca-
motable offrait autant de *perso-
nae* que de demandes.**









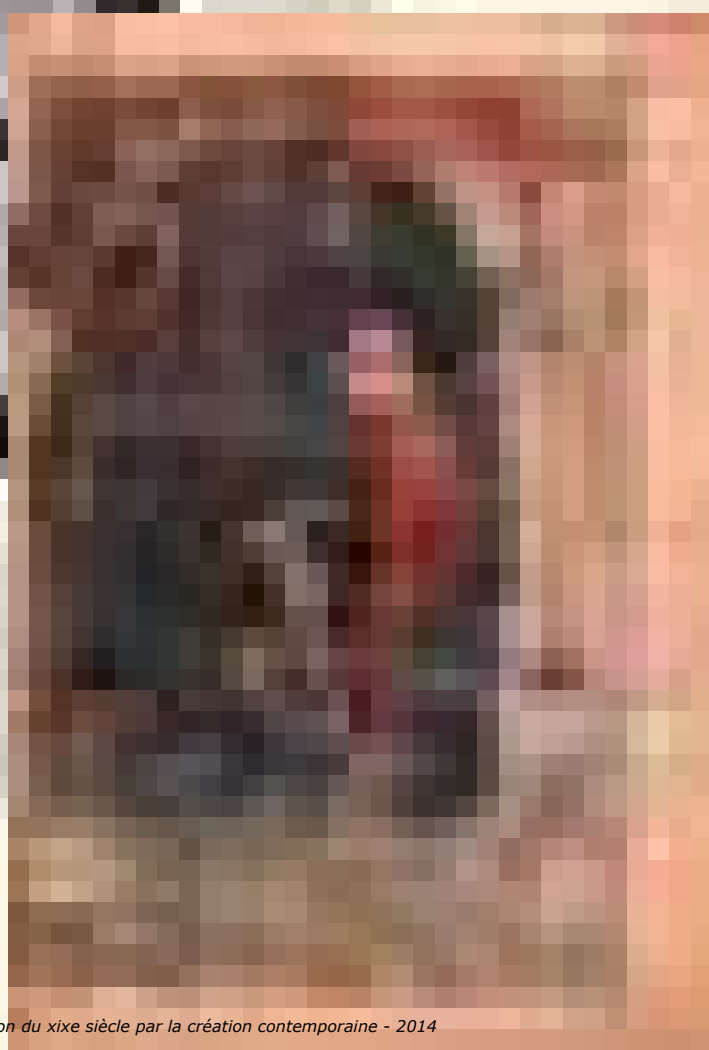
L'Île aux cygnes, 2014

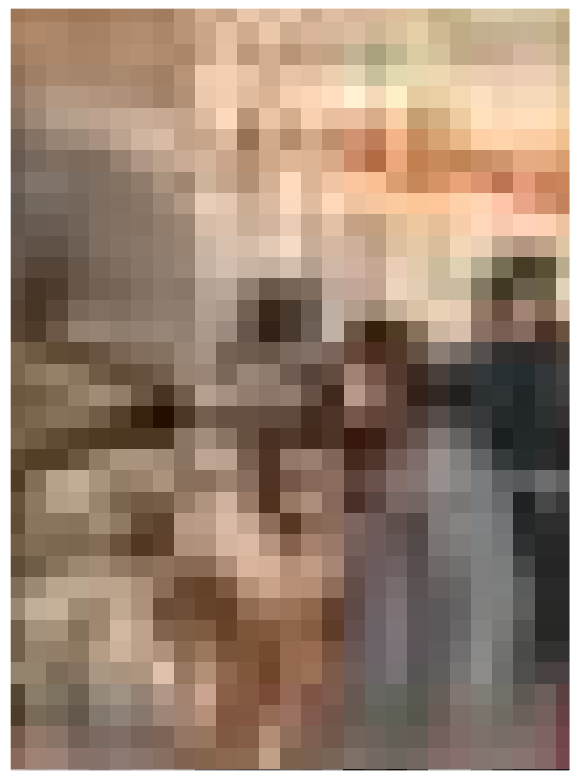
Photographies trouvées, plexiglas, marbre, papier

De l'exposition Internationale de 1937, on retient surtout l'opposition des deux vaisseaux titanesques de l'URSS et de l'Allemagne Nazie. À l'écart des fastes dictatoriaux de ces monuments à la gloire des idéologies, l'Île aux Cygnes n'était pourtant pas en reste et accueillait quant à elle les pavillons coloniaux, réceptacles de carton-pâte censés diffuser la grandeur des cultures autochtones.

**La médiocrité des réalisations
contraste avec la grandeur in-
quiétante de celles deux géants
et de simples clichés photogra-
phiques amateurs tentent dans
un dernier souffle de fournir aux
oubliés la monumentalité qui
leur fut alors refusée.**







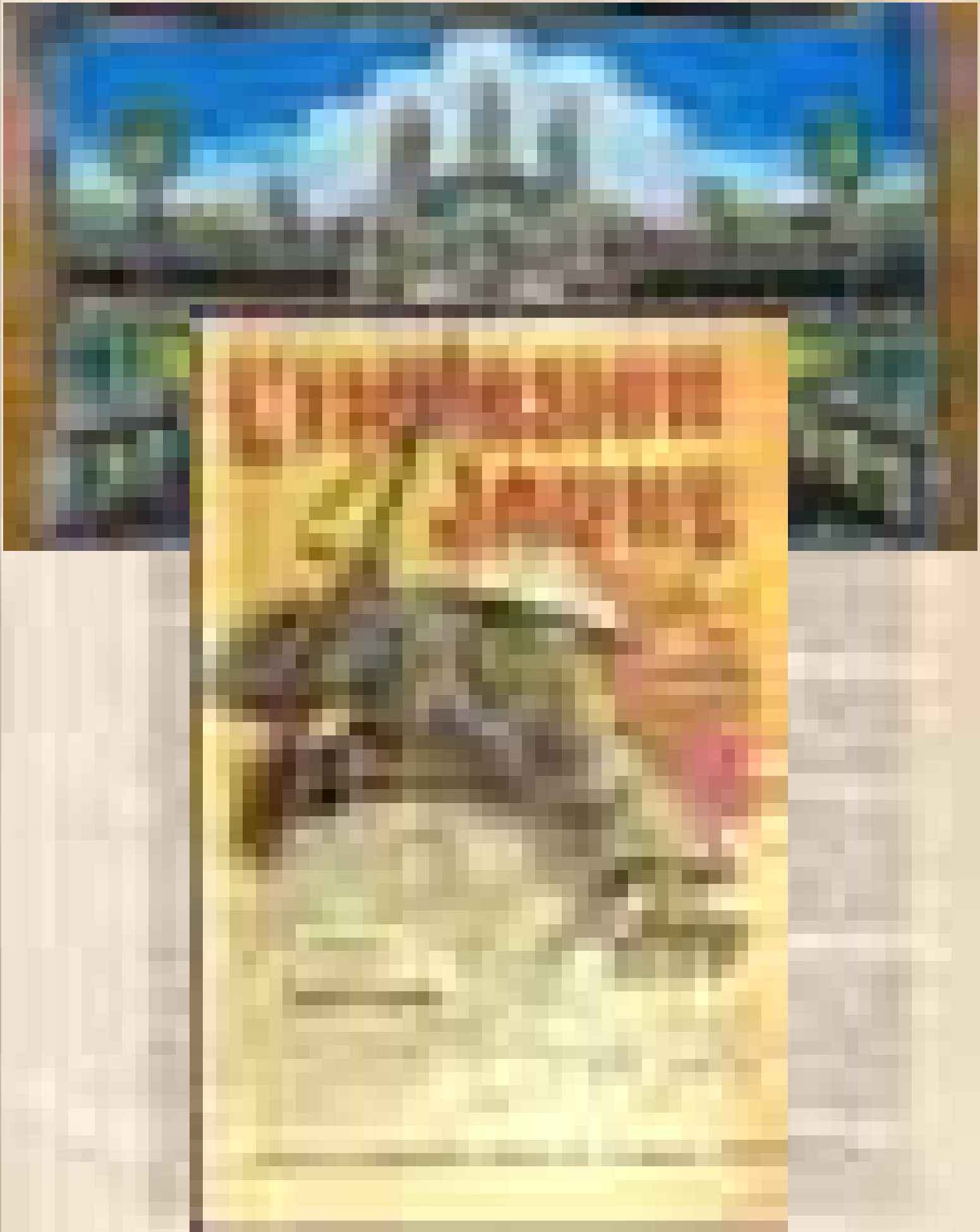


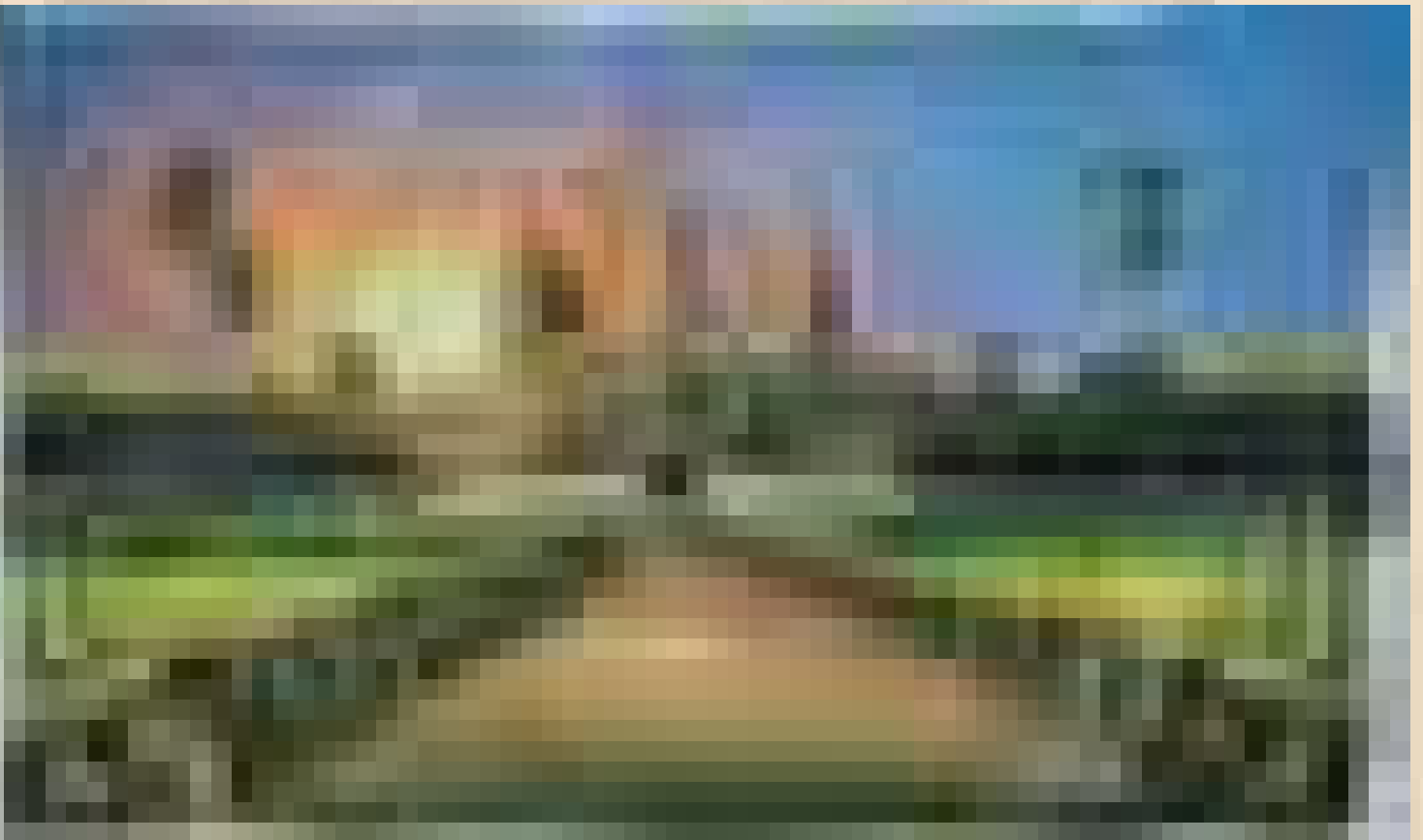
Histoire de la presse populaire, première partie, la femme à la tête de mort, 2012-2013

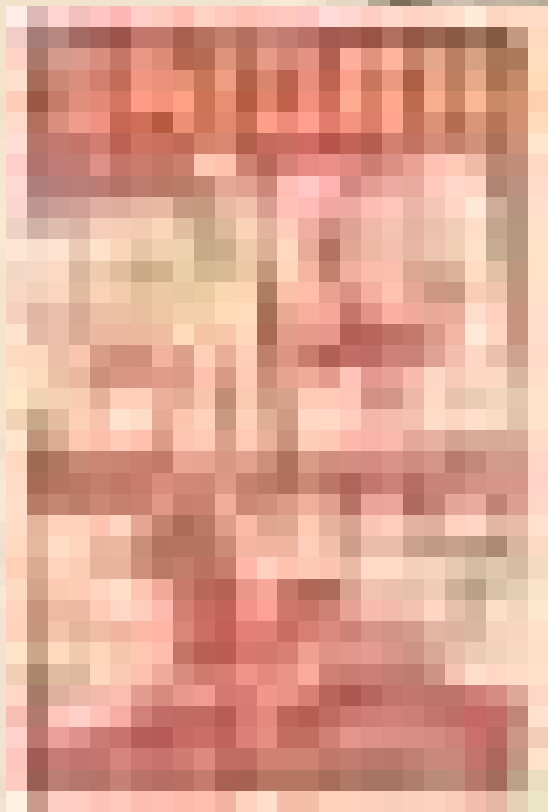
Graphite sur papier, 2011, environ 42 x 30cm

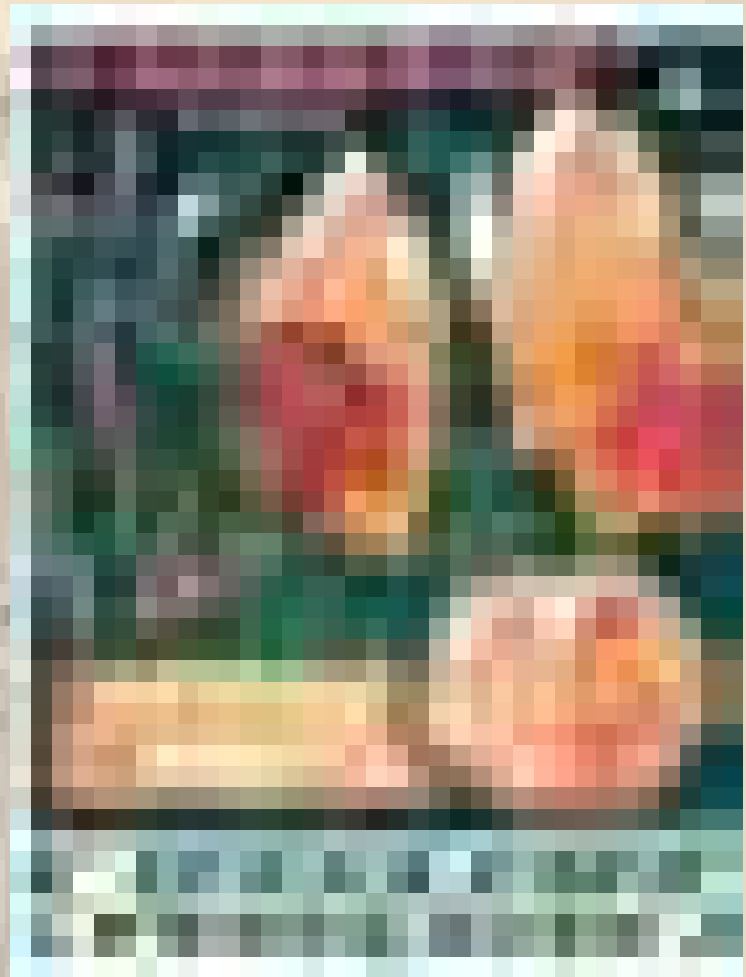
De la coquetterie d'une femme bien née, la presse populaire fit un des canards les plus célèbres, celui de l'accouchement de « La Femme à la tête de mort », parturiente trop laide pour montrer son visage en public. Des jumeaux naquirent pourtant d'une union heureuse entre cette femme et l'un de ses nombreux prétendants, à qui elle proposait une fort confortable dot.

Le canard, ancêtre de la presse de faits divers, est évoqué par la juxtaposition de couvertures de romans de littérature populaire.









Demain, Saïgon, 2014

Deux panneaux de bois peints à la main, 30 par 40cm chacun

L'étonnante proximité formelle entre une publicité vantant les mérites d'une automobile Fiat de 1931 et une affiche de propagande politique mettant en avant ceux de la civilisation face à la barbarie en 1944, est l'occasion de saisir de quelle façon perdurent les clichés par delà l'un des conflits les plus marquants du XXe siècle.

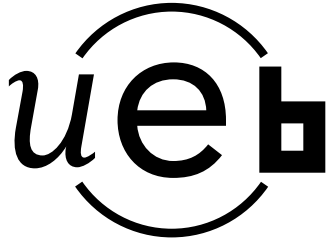
À travers la jungle et les bannières, filent vers l'avenir les véhicules, légers ou blindés, qui ac-

complissent l'un et l'autre la

marche du progrès. Sous les auspices des monuments industriels et exotiques, Tour Eiffel et temple d'Angkor Wat, la conquête passe sans conteste par la colonisation. Les invites et invectives ont été transférés sur de petits panneaux dans la plus pure tradition des peintres d'enseignes, rendant leur propositions plus cassantes encore.

- Album spirite*, Victor Hugo, 1854, Paris, BNF
- All-Story Magazine The Cave Girl*, Edgar Rice Burroughs, Couverture de 1913
- Amazing Stories Cave City Of Hel*, Robert Gibson Jones, Couverture de 1945
- Anatomia Vegetal*, Frederik Elfvig, 1929
- Angkor Wat Cambodian / Khmer, huile sur toile
- A patterned cabinet from the Flat Vernacular booth.
- Antiquité*, Eugène Boban, 1867
- Architect's cabinet*, Eileen Grey, c.1920
- Au bon Marché - La marchande à la toilette*, affiche de Maurice Leloir, vers 1910
- Au Tonkin*, ed. Mertens Léon, 1920
- Cambodge Angkor, Affiche de Jos Henri Ponchin
- Carnaval de Huehues
- Carte postale Tour de l'Annam, exposition coloniale de 1906, Marseille
- Cellules pigmentaires de crevette*, Jean Painlevé, 16 x 22,2 cm
- Château de glace (assisté par ordinateur), Roger Hanson, 2007
- Korean Business Directory, 1975-76*, Christoph Buchel
- Council of Industrial Design, tissu de rideau 'Flamingo' et sellerie tissu Madras »par Tibor Ltd ; chaise par Ernest Race Ltd ; prototype de vase Denby ; tuiles par Colourcraft ; « Grained Plyglass » par Plyglass Ltd ; et « Extend » bibliothèque par D Meredith Ltd, 1957
- Council of Industrial Design, affichage de tissus d'ameublement organisé par Jacques Groag dans la section « Furnished Rooms » de l'exposition *Britain Can Make It Exhibition*, 1946
- Défilé de Haute couture de Jessie Hands, automne 2012
- Désert des spectres*, David Henry Keller. Éd. Fleuve Noir, Couverture de 1955
- First class bedroom aboard RMS Lusitania*, Anonyme
- First class lounge aboard RMS Lusitania*, Anonyme,
- Fresque, Mur d'une maison de Sallust, Pompeii, 3e siècle avant JC
- Paysage avec Poussin et témoins oculaires*, Isabelle Cornaro, 2010
- La carte postale*, Exposition au MNATP, (23 novembre 1978 - 5 mars 1979)
- International Exhibition of New Theater Techniques*, Frederick Kiesler, Vienne, 1924
- L'Invasion jaune du Capitaine Danrit*, Couverture
- Les Vampires*, Louis Feuillade, Couverture de 1916
- Micrographies décoratives*, Laure Albin Guillot, 1931
- Grotta del Buontalenti, Palais Pitti près du jardin de Boboli, à Florence, en Toscane, région de l'Italie
- Habit d'artificier, *Costumes grotesques*, Paris, N. de Larmessin, circa 1695
- Haner avec Panorama pour l'exposition *The panorama of the Monumental Grandeur of the Mississippi Valley*, Saint Louis Art Museum
- Horacio Coppola, photographie N&B, 47,5 x 60,5 cm, 1932
- La grotte de Vénus*, Château de Linderhof (Allemagne), salle construite pour illustrer «Tannhauser» de Richard Wagner. 1874-1878
- La complainte du vieux marin*, illustration de Gustave Doré, 1876, Paris, BNF
- L'assiette au beurre, Faits divers : le crime de la rue Chose*, Radiguet, Paris, BnF
- La prison sous l'océan*, R.H.Jacquart, ed. de l'Essor
- Illus., *Execution and confession of W. Corder for the murder of Mary Martin in the red barn*, 1828
- Illus., *The Trial and execution of John Holloway, for the murder and dismemberment of his wife, Celia*, 1831
- Illus., *the Trial and execution of François Benjamin Courvoisier, for the murder of Lord William Russell*, 1840
- Maisons spirite : Federação Espírita Paraibana, Guaxupe espirita, Aliança Espirita Irma de Castro, Casa Museo Mario Praz
- Nocturne en noir et or : la fusée qui retombe*, James Abbott Mac Neill Whistler, huile sur toile, 60,3 x 46,6 cm, 1875
- On ne se souvient que des photographies*. Exposition à Bétonsalon - Centre d'art et de recherche, Paris, 2013
- Saïgon* (affiche), 17.4 cm x 26.7 cm, Studio Virginie
- Soldat de plomb, Tirailleur annamite, 1916
- Stabiae, Stanza Villa di Arianna.
- The Face of Marble* (Affiche), 28cm x 44cm
- The sink of the Lusitania*, Anonyme
- The Lusitania versus the New Brighton tower*, carte postale
- Une force de civilisation...*, Affiche publicitaire pour Fiat, 1931
- Verandah Café aboard RMS Lusitania*, Anonyme
- Weird Tales*, Couverture de 1928





THÈSE / UNIVERSITE RENNES 2

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de **DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2**

Mention : Arts Plastiques

École doctorale ALL

Lise Lerichomme

**Intérieur domestique
et mise en scène :
La réappropriation du XIX^e
siècle par la
création contemporaine**

Volume III

Directeur de thèse : **Christophe VIART**

Professeur des Universités, Université Rennes 2

Articles annexes

L'imposteur, le styliste, le (petit-)maître et son valet

*Communication « L'imposteur, le styliste, le (petit-) maître et son valet »,
journée d'étude Le paradoxe humoristique : du malentendu à la provocation,
Université Rennes 2, 12 fév. 2010*

Un ensemble de ce qui semble être des chaises est convoqué dans un lieu vide de tout repère spatial. Les assises sont signifiées par leurs seules silhouettes, groupées en un amas compact. Deux chaises semblent se faire face, encadrant une troisième renversée au sol, tandis qu'une rangée de trois sièges semble observer la chose, légèrement à l'écart. La préciosité et l'affectation chères au XVIII^e siècle sont souvent convoquées dans les travaux de Yannick Pouliot afin de mettre à jour des situations paradoxales. Dans, *Organisation I : Louis XVI*¹, il déplace une caractéristique propre au vivant : la sexualité, vers des êtres inanimés. Les débordements licencieux de ce groupe de chaises prêtent à sourire du fait de la lisibilité évidente de la scène. Nous sommes face à une partie fine au sein de laquelle les éléments mobiliers s'adonnent à la sexualité de groupe. Il s'agit là d'une œuvre particulièrement « bavarde », mais les autres organisations imaginées par l'artiste mettent souvent en scène des rapports plus troubles et moins déchiffrables. Dépassée l'impression première, on lit aussi les rapports de force à l'œuvre puisque la chaise seule, couchée au centre de la composition évoque la figure féminine, seul objet de désir d'une sexualité de groupe.

Usant d'un procédé se voulant hautement objectif - l'art de la silhouette visait à repré-

1. *Organisation I : Louis XVI*, 2008.

senter le plus fidèlement possible le profil du portraituré – l'artiste ne cherche pourtant pas la ressemblance, la concordance avec l'objet initial. Au contraire, l'accumulation, le mélange, la superposition, et la mise en perspective complexifient souvent la composition, et rendent plus difficile la lecture de la scène même s'il s'agit toujours de mettre en œuvre différentes dispositions à partir des mêmes éléments. En ne conservant des photographies utilisées comme modèles que les éléments mobiliers, Pouliot isole les assises de l'environnement au sein duquel elles évoluent habituellement. Elles n'échappent alors pas à l'impression d'une mise en scène, d'un scénario construit. L'artiste trouble notre perception de cet agencement de meubles afin de nous en autoriser une autre lecture. Il ne présente plus un cliché mobilier, mais en réinvente les codes en les mêlant avec ceux, préexistants, d'un domaine de pensée a priori très éloigné.

L'aplat et la noirceur permettent de décrire une étrangeté, une discordance, un paradoxe. L'artiste se réfère également aux camées anciens mais, à la différence des pierres taillées, son travail est opaque, et résiste à toute tentative d'intrusion. Telle une façade inviolable, ses pochoirs, par le procédé utilisé, ne peuvent tolérer aucune profondeur. Pouliot organise un jeu en plusieurs tableaux - diptyques ou triptyques - qu'il qualifie de « narrations abstraites » sans début ni fin. Peut-être est-ce la mise en relation variable d'éléments identiques qui autorise cette pensée d'une narration qui ne s'assume pas jusqu'au bout. Pouliot avance qu'il souhaite donner à ces éléments de mobilier une aura relationnelle.

Adoptant une attitude en retenue, l'artiste invoque de manière plus subtile notre imaginaire dans la série de pochoirs *Débourrement : Louis XV*². Là, de petits meubles sont ouverts, étalant leurs intimités, allant presque jusqu'à l'exhibitionnisme. Les cabinets qui s'ouvrent à la manière d'une corolle évoquent la floraison printanière mais font aussi référence à un déniement juvénile. Les cabinets semblent défroqués, offrant une débauche de tiroirs, abatants et plateaux mais ne sont pas obscènes pour autant. Et s'ils disent beaucoup, ils ne disent paradoxalement rien de particulier et exhibent une attitude universelle. Là encore, leur traitement en silhouette évite toute offense directe en suggérant un nombre varié de possibles. C'est précisément la relation à l'œuvre entre les objets plus que le rendu que veut présenter l'artiste.

La séduction dans l'œuvre de Pouliot va jusqu'à l'aguichant. Tout dit le manque d'économie, le fastidieux. Le travail, d'une grande précision, est réalisé en majeure partie par l'artiste lui-même - ébéniste de formation. La qualité d'exécution ainsi que la finesse des propositions font mouche : le mobilier est beau, soyeux, attirant. Mais la transformation du mobilier conduit à une présence surnuméraire d'éléments décoratifs. Provoquant une débauche d'ornementation, où passementerie, galons, satin de soie

2. *Débourrement : Louis XV*, 2008.

ainsi que moulures sont partout, la transformation des meubles peut passer pour une modification plastique présentant davantage d'avantages qu'il n'en faudrait. Garnis de ces éléments ostentatoires, l'artiste va jusqu'à considérer que son œuvre présente un aspect relativement « guidoune »³. Sans être racoleuse, son œuvre est provocante et attise l'excitation visuelle, cherchant à séduire par des moyens simples, mais qui peuvent paraître enjôleurs une fois démultipliés. La provocation est avant tout provocation à interaction, à communication.

Tout se joue dans l'impression première. Il s'agit d'attirer le regard.

Les meubles, à la manière de serviteurs trop zélé, font montre d'obséquiosité à l'égard du spectateur.

Il y a là une apparence de légèreté qui masque une réflexion quant aux rapports de domination à l'œuvre dans notre société. L'œuvre évolue à la manière d'une monstruosité grimée. Sous les fards, il s'agit d'embellir et de falsifier le langage, le propos. Trouver la bonne façon pour masquer, cacher la réalité, tandis que la noirceur ressort inexorablement à la manière d'une boursoufflure. Les meubles créés sont comme des cancers essayant de garder tenue, prestance, façade bienséante.

Le faste apparent et la débauche de moyens mis à disposition détournent des questionnements vrais. Sous un flot d'éléments « tape-à-l'œil » est noyée la réalité de la condition de ces meubles. Le kitsch semble intervenir de manière frontale une fois écartée toute potentialité usuelle de ces éléments de mobilier. Marc Lanctôt souligne pourtant que « Les modifications [...] se doivent d'être, par soucis du détail, quasiment imperceptibles. L'intérêt n'est pas dans l'intervention, mais dans le rendu. Il est important de ramener ces meubles à la limite du kitsch vers un niveau de qualité « haut de gamme »⁴

Les efforts de l'artiste qui peuvent apparaître comme des subterfuges lisibles ne nous paraissent pas pour autant grotesques ni même vulgaires. On croirait plutôt à la naïveté de quelqu'un qui ne maîtriserait pas l'ensemble des propositions. Cette apparente maladresse prête à sourire et induit ce type de bienveillance adoptée face à un non-initié ne maîtrisant pas encore tout à fait les codes en usage. Il s'agirait alors d'une mauvaise retranscription de ce que devrait être l'apparence de ces meubles.

Par effet d'inversion, la préciosité mise en œuvre peut aussi être risible, comme pouvait l'être l'affectation des petits maîtres dont l'habillement ouvertement surchargé et dispendieux provoquait par un trop plein d'ostentation. On se gausse alors des manières grossières de ces parvenus, nouveaux-riches ne maîtrisant pas encore les us et cou-

3. En québécois, guidoune, ou guédoune désigne une prostituée, ou une femme de mauvais genre. Entretien téléphonique avec Yannick Pouliot du 6/02/10.

4. Marc Lanctôt, «Le Scandale du plaisir», *Yannick Pouliot*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée des Beaux Arts, 2008, pp. 22-23.

tumes en usage « dans le monde » et qui forts d'une accession inespérée au luxe n'ont pas la décence de modérer le faste de leurs décorations, allant jusqu'à la surenchère. On redoute somme toute l'imposture. On craint d'y être pris. On cherche à éviter la méprise. Mais on en est rassurés en réalité, puisque comme le propose Goffman « Peut être le véritable crime de l'escroc est-il [...] de mettre en doute la conviction selon laquelle des manières et une apparence bourgeoises n'appartiennent qu'aux bourgeois ?⁵ » Alors on loue le styliste, on s'amuse de ses trouvailles et facéties mais l'on se méfie de ses possibles tendances à l'imposture⁶. S'il s'agit toujours d'enjoliver la réalité et de la rendre plus agréable, les intentions diffèrent. L'un avoue ce but assumé tandis que l'autre cherche à tromper. Pouliot ne cherche pourtant pas à tromper à tout prix, il laisse paraître le subterfuge et son travail ne procède pas du simulacre. Il ne s'agit pas de piéger le spectateur à ses dépens ni de se moquer de sa naïveté. Mais il y a presque une méprise ontologique dans les œuvres de Pouliot, puisque dans la méprise, seul l'un des interlocuteurs est engagé. Le travail de l'artiste est emprunt d'une grande ironie mais cherche à éviter tout cynisme, qui participe d'une attitude malsaine et d'une démission pour l'artiste, qui regrette le penchant immobiliste d'une telle attitude. Ce refus du cynisme se solde par le fait que chaque critique soit assortie d'une nécessaire proposition. Le but est alors de faire croire au spectateur qu'il s'agit d'un cadeau puisqu'on lui propose une réponse ; libre à lui de l'accepter. Il s'agit de rendre la pensée d'une contradiction plus acceptable au premier abord. Le styliste comme l'imposteur cache, donne le ton sans tout donner. L'agencement de ces éléments de mobilier met à jour ces deux aspects de manière conjointe, sans que l'une ou l'autre de ces caractéristiques ne puisse être décelée en particulier dans l'un ou l'autre des éléments formant exposition.

La volonté serait de provoquer un regard à la fois amusé et mystérieux. Cette narration sans texte, relative, marquerait un jeu de pouvoir.

L'ambivalence inhérente au personnage créé par Pouliot est un clin d'œil malicieux aux fables animalières du XVIII^e. Mettant en lumière deux caractères de la personne humaine ou deux issues face à un même événement, ces fables sont paradigmatiques de l'existence de plusieurs possibles.

Il s'agit alors d'un théâtre sans acteurs véritables. Le titre *L'imposteur et le styliste* ne désigne pas l'artiste, ni une démarche qu'il aurait voulu adopter, il se réfère plus à la dualité inhérente à tout un chacun. On peut à cet effet évoquer la fable *L'œil du Maître*

5. Erwin Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne, tome 1 : La Présentation de soi*, Minuit, 1973, p.26, note de bas de page n° 1.

6. *L'imposteur et le styliste* était le sous titre de l'exposition présentée par Yannick Pouliot au Musée d'Art Contemporain de Montréal en 2008.

(sous titrée *Le Cerf et les Bœufs*⁷) de Jean de La Fontaine, dans laquelle un cerf investit une étable et entend profiter du sort des bœufs. Les gens du domaine n'y voient rien, pas même l'intendant. Seul le maître, venu faire sa ronde, se rend compte du subterfuge, et démasque l'imposteur, ceci ayant pour conséquence que le cerf se fasse manger. Cette fable est éclairante à plus d'un titre. Ce n'est pas ici le camouflage qui est au centre du propos, mais bien le pouvoir du maître. La figure de « l'homme aux cent yeux » apparaît à la moitié de la fable. Face à un travestissement grossier, seul le maître, qui possède jugement et intelligence, peut détecter le subterfuge. Les valets ne se rendant compte de rien. La Fontaine souligne fort bien les mœurs de son époque, et les idées en usage sur la nonchalance de la « valetaille ». Le manque de considération envers la condition servile était alors fréquent et afin d'appuyer son propos, La Fontaine achève sa fable par ces vers :

« Il n'est, pour voir, que l'oeil du maître.
Quant à moi, j'y mettrais encor l'œil de l'amant. »

Cette incursion dans l'ordre du discours apporte une note plaisante à l'issue de la fable qui, de fait, prête à sourire. Il s'agit de provoquer un sourire entendu entre le lecteur/auditeur et l'auteur. Naît alors un accord tacite : l'on sait bien de quoi il s'agit là. Le parallèle entre domination magistrale et domination amoureuse est plus qu'évident, et l'on perçoit alors la banalité des rapports de force au sein du jeu amoureux. Le rapport est paternaliste, et la bienveillance du maître ou de l'amant ne vont pas sans autorité. Ainsi, comme l'énonce Claude Petitfrère dans *L'œil du maître*, ouvrage de référence quant à l'analyse des relations qui lient maîtres et valets « [...] les « paroles aigres » des patrons, les reproches aux serviteurs sur « la bassesse de leur état ». [...] sont [...] choses courantes à une époque où l'on serait tenté de ne voir que paternalisme cordial dans les rapports entre ceux qui commandent et ceux qui obéissent. »⁸ De manière constante, l'omniprésente surveillance et la société répressive est soulignée ici, puisqu'on ne peut échapper à l'œil du maître, omniscient et ne souffrant aucun écart. Le propos et le ton se veulent léger mais disent bien la pression exercée alors. Le propos chez Pouliot diffère légèrement. Il s'agit de montrer la propriété plus que le propriétaire, l'objet possédé plus que le possesseur. L'intérêt est porté sur le cerf/serf plus que sur le maître. Il s'agirait alors d'être « du côté de l'objet », de la figure servile. L'artiste instaure une confusion volontaire entre objet et sujet par une constante os-

7. *L'Œil du maître*, Jean de la Fontaine.

8. Claude Petitfrère, *L'Œil du maître, Maîtres et serviteurs de l'époque classique au romantisme*, Paris, Complexe, 2006, p. 74.

cillation entre personnification et réification. Dans la série de pochoirs réalisés en 2008, il s'agissait avant tout de donner, seulement par la disposition, une « aura psychique, psychologique ou sociale » aux éléments mobiliers : comme s'ils étaient en interaction ou en mouvement.

Plus encore, Pouliot s'attache à décrire la possession. Alors, le rapport entre possession matérielle et possession sexuelle se fait évident et rejoint à ce titre les rapports de domination évoqués dans la fable de La Fontaine.

Dans son œuvre sans titre réalisée à l'été 2009 lors du symposium de Baie Saint Paul, Yannick Pouliot reprend le traitement apposé aux éléments de mobiliers transformés en simples silhouettes en y ajoutant des figures humaines. Parfois difficiles à distinguer, celles-ci sont issues de magazines pornographiques. Les images sexuellement explicites sont mises en regard avec celles très froides d'un mobilier à réputation austère. Le corps mis à nu est habillé d'une ornementation propre au mobilier par opération de transfert. Les circonvolutions des moulures se confondent avec les boucles de cheveux et le rebondi d'un mollet avec la courbure d'une patte de console en une mise en relation troublante. Il devient alors difficile de déterminer si la figure humaine reste véritablement maîtresse de ce jeu de manipulation. L'image d'un acte de possession charnelle avec un objet inanimé peut prêter à un sourire grivois, à tout le moins jusqu'à ce que l'on prenne conscience que l'objet n'est plus le support de l'acte sexuel ou qu'il ne sert plus de décor au coït mais en est l'un des acteurs principaux.

Déjà éloigné de la provocation aguichante de l'enfilade de chaise de Régence : monomaniacque, dont le carmin évoque un organe sexuel gonflé, ce pochoir distille insidieusement l'idée d'une domination mêlée à l'acte de possession sexuelle. Le principe est mené à son paroxysme, et, dépassant l'ordre du fantasme, il vient bouleverser notre pensée de la possession.

Marc Lanctôt, dans le catalogue d'exposition de l'artiste, va jusqu'à affirmer qu'« [...] à défaut d'être passivement visuels, les environnements et les objets de Pouliot sont agressifs et tentent plutôt de nous posséder. »⁹

Au-delà, Pouliot met en avant la douloureuse transgression de l'interdit. La résurgence de la possible perversion intervient par la monstruosité apparente des éléments de mobiliers. L'humanisation intervient par l'excroissance, réduisant l'évocation du corps sensuel à des particularismes hors-normes. Si l'on frôle le grotesque, c'est plus par l'étrangeté des compositions capricieuses que parce qu'elles prêtent à rire en tant que telles.

Dans une vidéo intitulée Lutter, au rythme assez lent, Pouliot déforme le corps athlétique par un procédé de symétrie simple. L'écran présente un combat de lutte dont seule une

9. Marc Lanctôt, «Le Scandale du plaisir», *op.cit.* p. 24.

moitié est visible. La partie droite de l'écran n'étant que le double inversé de la gauche. Les deux corps en opposition ne sont plus qu'une boule de chair en mouvement constant et l'image se fait spasmes, hoquets et disparitions.

Certaines parties émergent parfois, telles des excroissances mutantes - une main, un pied, une nuque - mais elles ne le font qu'à seule fin de mieux se frapper elles-mêmes. La sensualité apportée par le ralenti est une invitation à se laisser bercer par une volupté, évocation d'un certain homo érotisme. La lutte d'une entité contre elle-même et les coups portés à sa propre masse charnelle, évoquent aussi un masochisme teinté de bizarre, propre aussi aux films de série B, emprunts d'érotisme sensationnaliste et d'effets spéciaux à bon marché.

Cette masse est paradigmatique du procédé manipulatoire, excluant de fait tout potentiel dialogique ou interactionnel. L'emprise et la maîtrise sont visibles dans ce rapport de force autant qu'ils sont visibles dans *Régence* : monomaniaque, œuvre composée d'une enfilade de trois chaises faisant face à une autre et reliées entre elles par le dossier.

Toutes sont composées des mêmes éléments mais leur agencement semble vouloir dire un rapport de force et un défaut de communication. Une chaise, seule face aux autres, semble contenir ses semblables en position de soumission. Le déséquilibre entre les deux parties semble souligner la valeur plus grande - et pourtant toute relative - de la chaise seule, capable de rivaliser face à trois de ses semblables. Le rapport de pouvoir est affirmé et les chaises personnifiées semblent habiter à la fois le rôle du phalocrate et de la figure servile.

Cette œuvre dit l'injustice ou l'incohérence du rapport de domination alors même que les éléments sont identiques. On retrouve le mode opératoire à l'œuvre dans *Organisation I* : Louis XVI cette fois inversé. Il n'y avait alors pas de réelle analogie entre tous les éléments de l'organisation, puisque le renversement induisait une différence formelle. La chaise seule, au sol, semblait toisée par les autres.

Cette identité, tout comme celle des deux assises d'Empire : possessif concorde avec la condition laquesine au XVIII^{ème} siècle. Dans cette œuvre, les deux fauteuils disposés l'un au dessus de l'autre ne font finalement qu'un, l'un étant le prolongement de l'autre à la manière de siamois. De même, le valet ne se distingue pas de son maître, il lui est lié tant et si bien qu'il en porte souvent le nom.

Par effet de surenchère, « Il existe [selon Claude Petitfrère] un véritable mimétisme ancillaire. Mimétisme physique en premier lieu, servi par la coutume d'abandonner à ses gens les vêtements dont on est fatigué, en usage [à cette] période »¹⁰. S'ajoutent à cela « le mimétisme du geste, de la voix même et du ton [qui] peu[ven]t renforcer l'illusion.

10. Claude Petitfrère, *L'Œil du maître*, op. cit., p. 143.

[...] Le serviteur finit par être une sorte de double de son patron, composant son maintien sur le sien, adoptant ses tics, sa morgue et jusqu'à ses vices. »¹¹

Si confusion il peut y avoir, on ne saurait se tromper quand à la valeur effective des deux parties. Toute fusion réelle est à exclure, il y a toujours deux portions, même si l'une, servile, néglige son identité pour adopter celle de l'autre. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*¹², deux jeunes maîtres promis l'un à l'autre, Dorante et Sylvia, songent chacun de leur côté à un subterfuge pour épier leur promis(e). Leurs valet et soubrette respectifs (Lisette et Arlequin) prendront provisoirement leur place. On note dès le premier acte que Lisette afin de prouver sa capacité à imiter sa maîtresse fait étalage « d'un échantillon de bons airs »¹³ qui vont jusqu'à « tromper » - tout relativement - Orgon, père de Sylvia et maître de maison. Elle en tire une certaine fierté et son air parfois hautain et ses répliques non dénuées d'esprit seront parmi les ressorts comiques les plus efficaces de la pièce.

Il en va de même pour les œuvres de Pouliot, puisque nous ne sommes pas dupes de leur seule ressemblance avec « l'original » - soit que l'on se réfère à son double immédiatement présent, soit que l'on songe à l'élément de mobilier d'époque duquel il est inspiré. Nous éprouvons toutefois face à cette mascarade un certain plaisir, et attendons de voir à quel moment l'imposteur accusera d'une faille à laquelle nous réagirons par le rire et la moquerie. Attentifs à l'excès, nous en oublions presque le fond plus noir induit par cette inversion : la monstration de la condition servile et des relations de domination à l'œuvre. Là encore Petitfrère nous met en garde contre un jugement trop hâtif et souligne que « ces mimiques ne sont pas seulement ridicules singeries. Elles témoignent d'un véritable désir d'identification des serviteurs à leur maître. »¹⁴

Il existe alors pour les maîtres, le danger véritable de voir son valet confondu avec soi-même. Ne sachant souffrir un tel affront, le maître va marquer sa domination sur la valetaille par le mépris et la méfiance, allant souvent jusqu'à railler son manque de finesse, de tenue ou de maintien. Que l'on songe par exemple aux propos d'Arlequin déguisé en Dorante dans *Le jeu de l'amour et du hasard*. Il va jusqu'à répondre à son « valet » - qui n'est autre que son maître - : « [...] maudite soit la valetaille qui ne saurait nous laisser en repos ! »¹⁵ Cette réplique dit aussi l'usage du mépris envers ses gens, et la moquerie à leur égard, agissant comme une mise à distance instantanée. Le valet

11. *Idem* p. 144.

12. Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, Paris, nouveaux classiques Larousse, 1970

13. Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, Paris, nouveaux classiques Larousse, 1970 Acte I, scène II, p.42

14. Claude Petitfrère, *L'Œil du maître*, *op.cit.*, p. 144.

15. Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, Paris, nouveaux classiques Larousse, 1970, acte II scène IV, p.67.

rustre, bouffon, sans gêne, est en proie également à la risée du public, qui, lui ne s'y trompe pas. Devant l'embarras des personnages, il se réjouit d'être dans la confidence et de pouvoir profiter des effets comiques plutôt que d'être dans l'embarrassante situation de la méprise.

Le parangon du valet soumis est indissociable de la figure magistrale autoritaire. L'inversion, même plaisante, aura toujours pour origine un service rendu au maître. Elle le sert en premier lieu et le domestique, s'il a la chance d'être consulté, n'a que peu à dire. Il demeure l'instrument de son maître qui voit en lui un moyen de parvenir à ses fins. Il est utilisé et devrait s'en réjouir encore, puisqu'il peut profiter pour un temps du mode de vie de son maître. Cette instrumentalisation est perceptible dans l'élévation à l'œuvre dans *Empire* : possessif. Juché sur les épaules de son valet, le maître parvient à se hisser et rejoint les sommets, quand bien même il devrait faire peser de son poids sur celui qui le soutient.

L'inversion hiérarchique et la confusion des états provoquent aussi le rire au détriment de la figure magistrale. Les minauderies de la coquette, la fatuité du petit-maître sont risibles autant que l'aspect rustre de l'arlequin ou la bêtise de la soubrette. Leur « bons sens » ne se réduit alors plus à un procédé comique, il provoque une prise de conscience de la facticité qui régit les rapports humains et amoureux.

Enfin, *Régence* : monomaniacque dit aussi un possible renversement de situation. Les semblables peuvent occuper des places et des rôles variables selon le contexte. Sans être une réelle remise en cause du système servile, l'inversion dit l'arbitraire de la naissance et de la condition. Toutefois, les croisements ne sont qu'illusoire et le maître échange peu avec son valet. L'inversion marque d'autant le retour à la situation initiale, « à la normale », ou l'on atteint presque une reculade. Le comique d'inversion a ceci d'insidieux qu'il nous fait rire d'une situation d'émancipation.

Nous sommes soulagés de l'heureuse issue de ces pièces où se joue le retour du valet à sa place, et donc à sa « nature servile ». Le détachement de l'emprise du maître n'est pas effectif, ce qui le rend acceptable et même risible. Pour autant, appliqué au travail de Pouliot, ce procédé ne participe pas du rire cathartique propre à l'inversion carnavalesque. L'inversion n'a pas d'issue possible et ses pièces se placent hors d'une narration temporelle. S'il part d'une volonté de circonscription, l'artiste aborde l'évidence afin de mieux s'en éloigner. Il cherche à s'éloigner de la narrativité afin d'esquiver tout engluement dans la fiction. Pleinement conscient de ce qu'il contourne, il réussit à pervertir cet aspect, sans pour autant ôter toute poésie à l'objet. Chez Pouliot, l'inversion n'est jamais dite, évitant l'écueil de la référence grossière et téléphonée. Procédant par association mentale, l'artiste met subtilement en place un espace diégétique convoquant celui du théâtre du XVIII^e siècle. Les formes seules évoquent cette possible inver-

sion, les titres, eux, ne marquant que la domination.

L'humour apparaît toujours par touches légères et par évocations. Il s'agit de faire sourire, et non rire.

Seule la série Débourrement peut être considérée comme un clin d'œil ouvertement malicieux de Pouliot envers le spectateur. Dans le titre est évoquée l'extraction du kapok alors même que les cabinets représentés en sont dépourvus. Ce ne sont pas des assises qui sont représentées ici et la bourre, à chercher ailleurs, porte peut-être moins à sourire. Moins cheval fou que corps contraint, le débourrement concerne pourtant encore une fois un être asservi, soumis à une domination irrévocable.

Pour Pouliot, il est « confondant » d'utiliser des termes polysémiques, et sa formation horticole peut expliquer la référence au débourrement comme éclosion de la forme, apparentée à celle du bourgeon en période printanière. L'œuvre de Pouliot conserverait finalement une légèreté poétique par-delà toute gravité.

Renée Green : *Commemorative toile* ou la falsification du bucolique

Communication « Renée Green : Commemorative Toile où la falsification du bucolique », colloque international de l'AFET, Copie et imitation dans la production textile, du Moyen-âge à nos jours, Lyon, Musée des tissus, 26 & 27 nov. 2010, (publication des actes, Lyon, Ecm / AFET, 2010, pp.108-115)

Renée Green, artiste africaine-américaine, aime enquêter dans des champs disciplinaires ou des domaines qui lui sont étrangers a priori. Les œuvres qu'elle crée résultent toujours d'une enquête documentaire préalable et peuvent prendre l'apparence de salons des années soixante-dix autant que de centres de documentation¹ ; leur apparence provenant avant tout d'une concordance avec le propos sous-jacent. Universitaire, elle sait entremêler réflexions sociologiques ou politiques et contexte local au sein de ses œuvres. En conséquence, chacun de ses travaux est ancré dans l'environnement au sein duquel il prend place, et les œuvres réinventées à chacune de leurs présentations acquièrent une apparence et un sens différents selon leur lieu de monstra-

1. Cf. *Import-Export Funk Office*, 1992, et *Partially Buried in Three Parts*, 1996-1997

tion².

Il apparaît alors logique que l'artiste se penche sur l'histoire locale de production et de commerce d'indiennes lorsqu'elle est invitée à effectuer une résidence à Clisson en 1991. Là, débute un patient travail d'enquête qui mènera à la réalisation d'une installation, *Mise-en-Scène*, puis quelques années plus tard, d'une toile historiée, *Commemorative Toile*³. C'est au processus de création de cette toile que nous nous attachons ici, en tâchant d'expliquer les éléments à l'origine de l'intérêt de l'artiste pour les indiennes et la démarche plastique mise en œuvre - qui semble s'inscrire dans une démarche d'imitation -, puis les sources documentaires utilisées par l'artiste pour la réalisation cette œuvre.

Lors de sa résidence au Domaine de la Garenne-Lemot, côtoyer au quotidien un canapé garni de toile historiée aux motifs « américains »⁴ suscite chez l'artiste réminiscences et visions d'enfance⁵. Par la suite, elle découvre que la ville est liée au commerce triangulaire entre autre par la production et le commerce des indiennes. Elle réalise une enquête dans l'agglomération nantaise afin de trouver les marques encore présentes de ce passé et en rend compte dans *Mise-en-Scène*. Lorsqu'elle découvre que l'indienne peut dire les atrocités du commerce du « bois d'ébène » autant qu'elle est signe d'un commerce et d'une industrie florissante, Renée Green crée sa *Commemorative Toile* et change alors de posture.

D'un travail de découverte et d'enquête en France, elle passe à celui de création et production, inversant les rôles et semblant vouloir imiter, afin de mieux le comprendre, les procédés de création d'indienne alors en usage, du choix du dessin jusqu'à son application effective sur des éléments de mobilier. Sur un satin de coton, des entrelacs de roses et sarments d'inspiration anglaise forment un décor ondulant et entou-

2. Pour une présentation générale de son travail, cf. *Ongoing Becomings, Retrospective 1989-2009*, catalogue d'exposition, Zurich, JRP Ringier/ Lausanne, Musée Cantonal des Beaux Arts, 2009

3. *Mise-en-scène* fut présenté pour la première fois dans le cadre des Huitièmes Ateliers Internationaux des Pays de la Loire, en 1991,

Là, l'artiste proposait une lecture personnelle de l'implication nantaise dans l'histoire du commerce triangulaire, en mettant à disposition des visiteurs indices et clés de lecture pour qu'ils puissent découvrir, comme elle venait de le faire, les liens entre indiennage et commerce du « bois d'ébène ». *Commemorative Toile* fut réalisé en collaboration avec le Fabric and Workshop Musuem de Philadelphie lors d'une résidence en 1992.

4. À ce propos, voir "Collecting Well is the Best Revenge", *Certain Miscellanies, Some Documents*, Amsterdam, De Appel Foundation, 1996, p. 131 : L'artiste y expose les origines de son intérêt pour la *Toile*, avant même sa venue en France. Elle y rend également compte de son travail de recherche documentaire sur les liens entre indiennage et commerce triangulaire.

5. Comme l'ensemble de ses travaux, Renée Green réactualise l'œuvre à chaque présentation. Le mobilier recouvert est souvent trouvé aux alentours du lieu d'exposition et l'envergure de l'installation dépend de celle du lieu d'exposition. Pour une présentation des différentes versions de l'œuvre, cf. : *Ongoing Becomings*, op.cit. pp. 54-55 ; 60-61.

rent des scènes historiées dans une composition comparable à celles du XVIII^e siècle. Cette étoffe recouvre, selon le lieu, méridiennes, fauteuils et lampes et investit l'espace à la manière d'un papier peint ou de rideaux aux plis savamment agencés⁶. (Fig. 2) La première impression est celle d'une harmonieuse composition mettant en scène une subtile réédition ou imitation de textile ancien. Pourtant, on retrouve entre les pastorales, l'armateur anglais léchant le menton d'un esclave afin d'en déterminer l'âge et la santé par le goût de sa sueur, déjà présent à Clisson⁷. (Fig 3) Passée cette première surprise, on perçoit que nombre de motifs jurent en fait avec l'aspect bucolique de la toile tel qu'il apparaît au premier abord. Plus encore, on découvre que l'artiste s'est livrée à un travail de recréation d'une toile qui n'est authentique qu'a priori.

En effet, il s'agit d'une toile imprimée au moyen d'un procédé actuel de photosérialisation en utilisant une encre pour textiles. Les divergences de traitement dus aux provenances diverses des gravures originelles ne sont pas cachés, et contrairement à l'usage, l'artiste n'a pas redessiné l'ensemble des scènes afin d'apporter une homogénéité à son motif. Cette dernière se sert du potentiel évocatoire de la Toile, imitant l'aspect général de sa composition et de son coloris. C'est là que réside la subtilité de l'œuvre de Renée Green, qui ne peut pas être qualifiée d'imitation et s'apparente plus à une posture de *détournement*. L'irrévérence ne réside pas dans le plagiat ; c'est dans le décalage entre ce qui est escompté et ce qui est proposé que demeure la raison d'être d'une telle œuvre. Green va utiliser la Toile comme environnement mais aussi matérialisation et compte-rendu des faits révélés par son travail de recherche documentaire⁸.

Si l'on poursuit notre approche par le détail des motifs présents sur la toile, on peut également discerner une scène évoquant le soulèvement des esclaves de Saint-Domingue peu avant la déclaration d'indépendance dont l'incongruité visuelle – ou

6. Présentée dans un oculus percé au centre d'un pan de toile au motif du Mouton Chéri (PetitPierre et Cie, 1785) dans *Mise-en-Scène*, cette gravure est vraisemblablement inspirée de l'illustration présente dans l'ouvrage de M. Chambon, *Le Commerce de l'Amérique par Marseille*, Avignon, 1764, vol. 2, planche XI

7. On peut à cet effet souligner la déclaration d'intention contenue dans le titre de son article « Collecting Well is the Best Revenge », (collecter consciencieusement est la meilleure des revanches) et la mettre en relation avec le titre d'une œuvre plus ancienne : *Acknowledge your sources*, 1989, (rendez hommage à vos sources) afin d'éclairer l'importance du travail de recherche documentaire au sein du travail de l'artiste.

8. Tout indique que ce motif est issu de la première version de l'ouvrage de l'anglais Marcus Rainsford, *An Historical Account of the Black Empire of Hayti*, paru à Londres en 1805, la planche faisant face à la p. 337.

Il s'agit de l'évocation des représailles de l'armée haïtienne contre les soldats de l'armée française. La révolte des esclaves annonce en partie la chute de l'industrie nantaise pour diverses raisons. L'indépendance d'Haïti entraîne entre autre une pénurie de mordant et drogues destinées à la teinture des toiles, les manufactures nantaises se fournissant presque exclusivement dans la région caribéenne. À ce propos, voir l'étude fort complète de Céline Cousquer, *Nantes, Une Capitale française des indiennes au XVIII^e siècle*, Nantes, Coiffard, 2002, en particulier pp. 181 et *sqq.*

la concordance symbolique - avec le support est frappante⁹. De prime abord, peu d'images sont explicitement choquantes, si ce n'est cette pendaison d'un officier de l'armée française. Pourtant, chaque motif fut choisi avec un soin particulier par Renée Green, afin qu'il éclaire les différents aspects historiques et culturels du commerce de la traite autant que celui de l'impression textile. Si *Le Code Noir*, se réfère directement à un document historique¹⁰, tout comme *Soyez libres citoyens* s'en rapporte à la volonté d'abolition de l'esclavage en France à partir de 1789¹¹, certains motifs, tel celui montrant Ourika devenu nonne, connotent un thème littéraire d'une façon moins innocente qu'il ne pourrait le laisser supposer¹².

Les sources sont *a priori* du même ordre que celles qui inspirèrent les dessinateurs et graveurs des indiennes nantaises ou de la manufacture royale : faits historiques, scènes galantes ou littéraires, alors diffusées largement par l'estampe. Toutefois, Renée Green fait de sa toile le creuset de références variées, telle qu'on ne peut la comparer avec les productions des XVIIe et XVIIIe siècles. Les motifs ne sont pas contemporains de l'artiste et ne sont que rarement ou partiellement connus du public auquel ils sont destinés. Par le passé, les toiles étaient composées selon un schéma narratif d'au moins trois ou quatre scènes faisant référence à une même œuvre ou thématique, ce qui en permettait une reconnaissance et une lecture plus aisée. Les faits historiques étaient représentés de même, et la toile abolitionniste *La Traite des Nègres*, dont on aurait pu supposer de Renée Green qu'elle l'imitait, était en fait composée de quatre scènes successives présentant le sort des esclaves ; de l'arrivée des européens sur les

9. Le motif est ici la reprise d'une illustration de Moreau le Jeune pour le *Voyage à l'Isle de France, à l'isle de Bourbon, au Cap de Bonne-Espérance, etc., avec des observations nouvelles sur la nature et sur les hommes, par un officier du Roi* de Bernardin de Saint-Pierre, Amsterdam et Paris, Merlin, 1783

Le Code Noir fut, à partir de 1685, un recueil de l'ensemble de lois régissant la vie des esclaves.

10. Le motif est issu du Frontispice de Charles Boily, d'après Pierre Rouvier dans Benjamin Frossard *La cause des esclaves nègres et des habitants de la Guinée...ou histoire de la traite et de l'esclavage*, Lyon, 1789. L'abolition définitive de l'esclavage ne fut votée qu'en 1848, et Nantes fut l'une des villes où la disparition des navires de traites fut la plus tardive.

11. Ce motif présente l'héroïne du roman de Claire de Duras, Ourika, paru en 1823. La jeune fille, enlevée très tôt à ses parents vendus comme esclaves fut élevée et éduquée « à la française ». L'insouciance de l'enfance s'achève lorsqu'elle prend conscience qu'elle ne sera toujours perçue que comme noire. Des sentiments amoureux d'une impossible réciprocité la conduiront à prononcer ses vœux. Elle est ici mourante, en compagnie du médecin qui recueille sa triste histoire. Le motif est repris d'après une gravure d'Alfred Johannot d'après le tableau de François Gérard, *Ourika conte ses malheurs*, datant de 1824.

12. *La Traite des nègres. Toile de propagande « négrophile » imprimée en Grande Bretagne, d'après des peintures de Georges Morland*, présentée par Henri René D'Allemagne, planche 49 dans son recueil *Quatre-vingt toiles imprimées et indiennes de traite*, Gründ, 1948. Ces scènes sont reprises dans l'ensemble de quatre gravures de 1795 : *Le Mythe du Bon Noir* de Nicolas Colibert d'après Amédée Freret, Musée d'Aquitaine.

côtes africaines jusqu'à leur affranchissement¹³.

Alors, si *Ourika* eut probablement pu être le sujet d'une toile mêlant exotisme et vertu, nous n'assistons en fait qu'à une seule scène du roman, ce qui rend l'identification plus ardue. Au-delà de similarités évidentes, il ne peut y avoir identité de propos entre la *Commemorative Toile* et les productions plus anciennes. Ici, chaque scène est de provenance, de signification, et de période distincte, alors même que les motifs sont rassemblés au sein d'une composition cohérente. Enfin, contrairement aux dessinateurs, dont elle semble pourtant imiter le travail, Renée Green ne cherche pas à créer un motif dans le but de plaire.

La surcharge d'informations pourrait troubler la compréhension de la *Toile*, mais il s'agit en fait de proposer deux niveaux de lecture. On peut être séduit par la joliesse du mobilier, l'harmonie de l'installation ou de la composition de la toile, puis noter par la suite les éléments inconvenants accédant ainsi à une lecture plus sombre de l'œuvre. L'artiste évoque à ce titre la métaphore amère de « l'étrange fruit » balancé par le vent, utilisée ici à contre-pied¹⁴.

Hors de la « copie servile »¹⁵, le *détournement* propose un regard neuf et distancié sur les créations et documents passés. Il ne s'agit plus de remettre au goût du jour d'anciens motifs, mais de puiser dans des sources historiques, contemporaines entre elles, afin d'en donner une lecture originale ou inattendue. Renée Green, parfois même sans en avoir l'entière conscience, nous permet une approche inédite d'un pan important de l'histoire de la création d'indiennes, que l'on songe au motif de la Liberté Américaine¹⁶ où ceux évoqués précédemment. Au-delà, c'est la production de la manufacture nantaise PetitPierre et Cie, et notamment des indiennes de traite, qui peut être éclairée sous un jour nouveau par la lecture personnelle de l'indiennage que donne Renée Green.

13. L'artiste précise "But for those who don't know that story, they can still enjoy a familiarly style toile surface of entwining floral vines on their upholstery but which on closer viewing reveals in its gaps a "strange fruit".” *Certain Miscellanies, Some Documents*, op. cit, p. 136. Elle fait alors allusion au poème d'Abel Meeropol, *Strange Fruit*, popularisé par Billie Holiday en 1939.

14. Henri Clouzot, avance qu'« en face de pièces archaïques [...] le décorateur n'est pas tenté de verser dans la copie servile, comme devant les chefs d'œuvres des grands siècles, [...] qui découragent par leur perfection toute initiative créatrice. »(nous soulignons) Il ajoute qu'« on sent qu'il n'y a rien à ajouter ni à retrancher. » C'est sans compter la malice et la finesse autorisée par les pratiques de détournement et de reprise, chères à la création contemporaine. « Les toiles peintes de l'Inde », *George Percival Baker, Calico Painting & Printing in the East Indies in the XVIIth and XVIIIth*, Londres, E.Arnold, 1921, p.72

15. *Liberté Américaine*, Jouy-en -Jossas, vers 1784, Aziza Gril-Mariotte, *Les toiles imprimées à la manufacture de Jouy-en-Josas (1760-1821). Apparition et développement d'un nouvel art décoratif*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction du Professeur Etienne Jollet, Aix-Marseille I, 2007. pp., 389-389 ; 394-395

16. Henri René D'Allemagne, op.cit. en particulier, *La Danse des Nègres sous le Bananier*, planche 51

Enfin, le regard lucide de l'artiste éclaire par la pertinence et l'ironie du détournement l'histoire de l'esclavage et de son abolition au tournant du XIXe siècle. Des indiennes nantaises, Renée Green conserve l'apparence, parangon de la « toile de Jouy » telle qu'on peut se l'imaginer. Mais lorsque l'on se penche sur cette chaîne de références, on perçoit à quel point, au-delà de la copie, chaque reprise ou *détournement* apporte un éclairage nouveau sur les créations des prédécesseurs.

Past Imperfect : reprises et retours dans l'œuvre de Marc-Camille Chaimowicz

Communication lors de la journée d'étude, Reprise, recouvrement, rebonds, Université Rennes 2, 16 & 17 septembre 2010

On pourrait poser la reprise comme principe fondateur du travail de Marc-Camille Chaimowicz tant il semble régir par une grande cohérence. Ceci amène à l'impression qu'il est difficile d'aborder une pièce en dehors d'une connaissance élargie de son travail. Il s'agira ici d'exemplifier cet aspect grâce à la présentation de plusieurs œuvres, parfois secondaires. Par le choix de divers travaux autour de *La Suite de Varsovie*, 1984 - considérée par certains comme le grand œuvre de l'artiste - on soulignera certaines récurrences, et ce tant dans la reprise d'éléments visuels, (formes, lignes ou motifs) que dans la reprise comme principe esthétique d'un travail de création, où le recommencement se fait mot d'ordre.

Pour ce faire, on s'attachera aux origines du travail du jeune homme que fut Chaimowicz au travers du regard alors porté sur la peinture et des raisons pour lesquelles il a pu chercher à s'en éloigner tout en refusant de l'abandonner tout à fait.

Puis, on soulignera l'importance d'un vocabulaire chez l'artiste avant de finalement présenter l'ensemble de son œuvre au regard de la notion éclairante du pli, particulièrement mise à jour dans ses travaux récents.

Si le travail de cet artiste jouit d'un important corpus critique, on soulignera notamment

le caractère éclairant des écrits d'Hubert Besacier, à l'origine de nombre de réflexions présentées ici. Enfin, Chaimowicz s'est largement exprimé sur son travail et le début de sa carrière au travers d'entretiens, où il distingue souvent la figure du jeune homme - parlant alors de lui à la troisième personne - de celle de l'artiste¹.

Origine

Influences et précédents

Chaimowicz distingue ses peintres « de cœur » des autres influences. *De facto*, les peintres de l'intérieur, du domestique, voire de l'intime, tels Matisse, Bonnard et Vuillard, sont plus proche de son enfance ou de la partie française de sa culture et de l'imaginaire rattaché à cette langue. Lorsque reprise il y a, elle est de l'ordre de l'assimilation sans être jamais appropriation attendu que l'artiste rend de respectueux hommages aux peintres qu'il aime par l'utilisation de thématiques autant que de formes propres à ces derniers : que ce soit le paravent chargé de motifs serrés pour Vuillard ou l'intérieur et la fenêtre pour Bonnard².

L'anglais, langue du discours et de la posture, sera adopté avec bonheur par le jeune homme lorsqu'il trouve sa place en école d'art. Marc-Camille Chaimowicz évoque alors David Hockney, Jasper Johns, Arshile Gorky, et parfois de Richard Hamilton.³ Sans doute emprunte-t-il à Johns la lente stratification alors qu'il se sent proche de l'aspect vulnérable des peintures de Gorky, comme le suggère Stuart Morgan, mais il affirme son goût constant pour un art « assez intimiste »⁴, contre l'engouement général de ses camarades pour l'école de New York. Ces peintres sont ceux qu'il aimait « jeune homme », et dont il se sentait proche lorsqu'il fut admis en classe de peinture, alors soutenu par des enseignants qui voyait en lui un étudiant talentueux mais peu productif, d'une déconcertante inactivité.

Il souligne la chance que constituait l'admission en classe de peinture, hiérarchiquement plus élevée que celle de graphisme, de création textile, ou de céramique, généralement

1. Nous conservons cette distinction. La figure de « l'artiste » apparaît généralement dans ses propos lorsqu'il évoque la période suivant 1972, après la performance décisive *Celebration ? Realife*. Cette césure correspond également à « un après » *Approach Road*, autoportrait mélancolique à la fenêtre de ce qui allait devenir son appartement-environnement.

2. Voir par exemple les paravents *Festivity*, 1987 et *Laura Street, for Georgy*, 1987 et certaines photographies présentes dans *Café du Rêve*, 1985.

3. Il décrit ses premières toiles comme « a cross between Jasper Johns and Arshile Gorky » p. 60 entretien de Stuart Morgan avec Marc-Camille Chaimowicz, 8 mars 1983

4. Alain Coulange, Entretien avec Marc-Camille Chaimowicz, *Peintures et objets*, catalogue d'exposition, Dijon, Le Consortium, Quimper, Le Quartier, 1994, pp. 63-71 p.64

réservée aux étudiants les moins bons, ou aux filles. *A contrario*, il avoue avoir parfois peint « afin d'être tranquille » vis-à-vis de ses enseignants, afin d'avoir du temps pour réfléchir ou partir en voyage. Le jeune homme sent en effet que la peinture n'est pas ce qu'il veut faire ; la portée de plus en plus formelle des réflexions de ses camarades et enseignants l'étouffent et il sent le besoin de s'attacher aussi aux contenus culturels⁵. Il explique alors très justement que :

« Pour délimiter son territoire, le jeune homme avait réalisé un tableau. Ironie du sort, cette peinture n'était pas si éloignée de ce qu'il a réalisé plus tard. La toile en plusieurs parties –comme le sont aujourd'hui [en 1994] mes polyptiques- était posée au sol. C'était en réalité une manière de donner le change, de se faire accepter dans une classe de peinture. A partir de la présence de cette toile, l'élève réfléchissait, discutait, lisait, observait beaucoup. Il vivait des moments de silence, probablement les plus intenses de cette période, préoccupé d'avantage par la vie –sa vie même- que la vie d'atelier »⁶

Lorsque MCC parle de lui à le troisième personne en évoquant ce premier travail de peinture, c'est afin de mieux le mettre à distance ; détaché, devenu personnage, il peut enfin quitter la peinture de manière radicale et la pousser loin de ses envies, sans remords aucuns. Plus loin, il s'agit d'une réelle remise en question de son engagement vis-à-vis de la pratique de l'art. Comment se convaincre que la réflexion est au moins aussi importante que l'action ? Marc-Camille Chaimowicz présentait ce vers quoi tendrait sa pratique future tout en la rejetant férocement –au sol-.

Pris d'une « claustrophobie culturelle », Chaimowicz abandonne la peinture, trop conscient du fait qu'il n'existait à l'époque pas d'option pluraliste. Obligé de faire un choix, il tente d'aller au delà de la césure entre peinture et vie quotidienne, entre art et vie.⁷

Peinture et performance

Hors de ce qui pouvait apparaître comme une fumisterie, les enseignants eurent du mal à percevoir l'envie sous jacente du jeune homme : non une fuite hors de la peinture, mais une fuite hors de ce qu'elle représentait et de ce qu'elle était à l'époque pour la plupart des gens. En effet, la relation de ce dernier à la peinture était ambivalente ; très

5. idem, p.64

6. p.66

7. Il affirme avoir été attiré par la proposition de Rauschenberg : « To work in the gap between art and life... » mais explique en revanche qu'il n'entendra parler de Kaprow que bien plus tard, de même que des happenings new yorkais ou des events Fluxus. Idem, p.67

attiré par elle, il cherchait à redéfinir ce qu'elle pouvait être plutôt qu'il ne cherchait à la fuir.

Arrive alors *Celebration ? Realife*, œuvre hybride et déconcertante. Au sein d'une grande pièce apparentée à un appartement, sont éparpillés au sol colliers de perles, sous-vêtements, magazines, cotillons, objets de pacotilles et fleurs fraîches, traversés par des serpents de guirlandes lumineuses, éclairés par des projecteurs et des boules à facettes, bercé par la musique de David Bowie, Bob Dylan ou Lou Reed, tandis que Chaimowicz, dans la pièce adjacente, offre thé et café aux visiteurs. Celui-ci vit sur place durant la durée de l'exposition soit dix-sept jours, confirmant l'appellation de « *life situation* » inscrite sur le carton annonçant l'installation-performance.

De l'avis des critiques, la sensualité et la moiteur inhérente à son travail placent l'artiste « à part », ceci est flagrant également lorsque l'on compare cette œuvre d'avec le travail et les aspirations des autres artistes. Marc-Camille Chaimowicz reste constamment dans la nuance alors que la dominante est aux choses radicales. Par la suite, il évoquera son goût pour l'entre deux, jamais démenti, dans un texte accompagnant l'exposition *Here & There* en 1978.

Gris et grisaille

Ainsi, dans *Notes pour une préface*, il évoque la figure d'un homme qui :

«[...] pensait au noir & blanc,...de manière critique, et de ce fait, préférait les gris et les argents, parfois, telle la brume de l'aube vénitienne et parfois cristallins... les gris qui semblent absorber une intensité de nuances et de couleurs, qui, en un sens ne sont pas vraiment des gris du tout mais des gris qui, du fait de leurs manipulations, sont devenus plus qu'un mélange de deux extrêmes, mais plutôt, une nouvelle sorte ... »⁸

Cette « rêverie » est prophétique d'une recherche de la subtilité et de la nuance au sein d'une pratique loin d'être rutilante. À travers la description que Chaimowicz fait des nuances qu'il affectionne, on sent bien la richesse et la profondeur qu'il prête à ces gris colorés. « Rhétorique parfois à la limite de la mièvrerie »⁹ selon certains, ces teintes, effets d'un camaïeu ou d'un réseau de motifs serrés, sont aussi une protestation sourde.

8. Reproduit p. 87, *The World of Interiors*, Marc-Camille Chaimowicz, catalogue d'exposition, Zürich, Migros Museum für Gegenwartskunst, 2007 « He thought of black and white,... critically, and in this instance preferred greys and silvers, sometimes hazy as a Venetian Dawn and sometimes crystalline... Greys that seem to annex a depth of nuances and colours, in a sense not really greys at all but greys that in their handling have become more than a mix of two extremes, rather, a new breed... », notre traduction

9. Emanuel Latreille, « La Peinture est un autre » pp. 11-19, Marc-Camille Chaimowicz, Catalogue d'exposition, Isoire, Art C, 2000, p.15

Au-delà d'un goût personnel, il s'agit d'une posture face à l'esthétique « bicolore » d'un art alors conceptuel et Chaimowicz souligne l'importance de l'utilisation de la couleur, qui permet d'apporter de la nuance. L'artiste cherchait à développer un langage « radical » prenant également en compte « les sens et les sentiments » ; ce que n'autorisait pas la théorie marxiste alors souvent convoquée par les artistes mais bien trop tranchée selon lui. Il semble de fait que les couleurs étaient alors considérées comme symbole du « bourgeois et du décadent. »¹⁰

Ce qui pourrait apparaître comme un conservatisme déplacé, un refus de radicalité ou un attachement à des formes passées est avant tout une absence de hiérarchisation dans l'utilisation des couleurs, des médiums ou des formes. La couleur « faisait » bourgeois, il l'a saisie à bras le corps, sans réticences, et s'y est plongé dans ce qu'elle pouvait avoir de plus suave, allant jusqu'à la subvertir plus encore en l'adoptant sous des formes rappelant papiers peints et objets décoratifs, symboles de l'intérieur (petit) bourgeois.

Ainsi tout dans *Here and There*, présenté en 1978 à la Hayward Gallery, rappelait l'intérieur domestique. Des deux pièces de la galerie, la première s'apparentait à une entrée : les murs, peints en gris pâle, environnaient quelques éléments de mobilier tels un tabouret et une table où étaient disposés un vase de fleurs et des collages encadrés et peints... Dans la pièce adjacente, des panneaux adossés le long des murs - dont l'un était vert pâle, les autres étant gris - reprenaient pour partie les motifs ornant une frise dans l'entrée. Ceux-ci se chevauchaient et étaient également recouverts de photographies en noir et blanc présentant les scènes d'un intérieur domestique, celui d'*Approach Road*, résidence-environnement de l'artiste de 1975 à 1979¹¹.

On peut comprendre à quel point la pratique de Chaimowicz est insidieusement déconcertante lorsqu'elle met à mal la hiérarchie académique autant que les postures révolutionnaires qui abhorraient le plaisir immédiat de la séduction, du futile ou de la pacotille. Ce dernier affirme que son goût pour les arts appliqués est pour partie né d'un désir de provocation, d'un goût pour la rébellion, et évoque le plaisir d'évoluer dans le tabou.

10. Conversation entre Roger Cook et MCC, Frieze Foundation, 16 octobre 2008, à l'occasion des expositions *Some Ways by Witch to Live* et *In the Cherish Company of Others*. Non publiée, notre transcription, notre traduction. Disponible en ligne sur http://www.friezefoundation.org/talks/detail/a_personal_grammar_of_means/, dernière consultation le 16/09/10 En évoquant la rétrospective *Live in Your Head: Concept and Experiment in Britain, 1965-75*, présentée à la Whitechapel en 2000 l'artiste exprime le choc ressenti face aux œuvres : tout y était noir et blanc. « I really felt I wanted to find ways of developing a radical language that took into account the senses and feelings and of course, Marxist theory did not. And for those of you that saw a show at the White Chapel a few years ago, going in the seventies, *Live in Your Head*. [Live in Your Head: Concept and Experiment in Britain, 1965-75, Whitechapel, 2000] I remember going to see that show and be shocked as how black and white it was. You know colors were seen as kind of bourgeois and decadent. »

11. Dans un espace adjacent exigu, des diapositives présentaient des vues de ce même intérieur : la bande son était le bruit d'une fontaine en continu.

Plus avant, lorsqu'il évoque un potentiel engagement, il se revendique non sans ironie du « *personnal is political* », *motto* alors fréquemment utilisé par les militantes féministes.

Vocabulaire

Approach Road, photographies et panneaux

Alors que le choix de travailler directement avec la vie mène nombre d'artistes vers des formes participatives, c'est au contraire chez lui que décide de travailler Marc-Camille Chaimowicz. Il ne s'agit pas de manière univoque d'un acte de repli sur soi puisque *Approach Road* est aussi signe d'une aversion des espaces institutionnels et d'un inconfort dans l'espace public.

Ce lieu de vie et environnement de travail est un « squat légal », fournit par l'état de manière provisoire à des artistes au début de la décennie 70. Là, Chaimowicz crée les éléments qu'il a besoin de voir, ceux avec lesquels il veut vivre au quotidien, introuvables dans le commerce. C'est la raison pour laquelle il commence à orner les murs d'*Approach Road* de frises peintes au pochoir. Comme le souligne Vincent Pécoil, Marc-Camille se place hors « des « lifestyles » [qui] impliquent l'appropriation de modèles pré-existants, destinés à la projection d'un statut social, là où [au contraire] les « manières de vivre » suggèrent une construction personnelle. »¹²

Approach Road servira de fait de ressource, gorgé d'un vocabulaire propice à être repris par la suite. Sur le principe des carnets de modèles renaissants, l'artiste invente un alphabet dont *Approach Road* est la figure initiale, à l'origine de nombre de ramifications et digressions futures. Lieu rêvé et voué à la disparition, il conserve une dimension fictionnelle soulignée par l'artiste au fil des ans.

Les photographies présentant cet oasis urbain pourront être visibles sur les panneaux de *Here and There*. Les motifs des papiers peints de l'intérieur feront écho à ceux présent dans l'espace d'exposition, et rappelleront la composition qui sera mise en place par la suite dans *La Suite de Varsovie* puis au sein de *Café du Rêve*, livre d'artiste paru en 1984.

Les motifs se répandent, colonisent l'ensemble de l'œuvre de Chaimowicz, à la manière « d'un virus » comme le suggère Catherine Wood¹³. Par contamination, le motif se ren-

12. Vincent Pécoil, « Surfaces d'habitation », Paris, Mouvement, n°54, mars 2010 pp.130-133 p.132

13. "Chaimowicz handles pattern as if it is a kind of virus or code". p.32 Catherine Wood, "In Use : An Essay on The Work of Marc-Camille Chaimowicz", pp. 31-37 Marc-Camille Chaimowicz, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Koenig Books, London, 2005

force et mute d'un support à l'autre sans jamais pouvoir être éradiqué, puisqu'il s'agit toujours d'une souche nouvelle, variation autour du connu. Si les motifs semblent les mêmes, ils diffèrent en fait à chaque fois. Il semble néanmoins qu'ils font leur apparition en tant que motifs décoratifs (ou *pattern*) pour la première fois véritablement à *Approach Road*.

Formes, lignes et patterns

A ce titre, *la Suite de Varsovie* fait également figure d'œuvre charnière dans le travail de Chaimowicz. Cette œuvre présente une importante série de panneaux, recouverts pour la plupart de motifs, distribués de manière uniforme ou selon une composition présentant de légères variations. Sur ces mêmes panneaux inclinés contre le mur de l'espace d'exposition sont accrochés des toiles - pour la plupart des diptyques - et leurs doubles.

Là, l'artiste réussit à concilier ses préoccupations quant à une pratique quotidienne, tournée vers l'intérieur et l'environnement et des propositions picturales soulignant le décoratif et l'absence de hiérarchie au sein de son travail. Comme le souligne Hubert Besacier, Chaimowicz réussit à dresser en une même œuvre un « passage impossible à résoudre entre le mur, le panneau mobile et le tableau, c'est à dire entre l'environnement vital, le *pattern* et la peinture de chevalet. »¹⁴. Cependant, c'est grâce au « motif » - ici pris dans son sens distinct du *pattern*, comme l'on peut dire « peindre sur le motif » - que l'ensemble conserve une grande cohérence tant visuelle que symbolique. On prend peu à peu la mesure de l'importance des précédents dans l'œuvre de l'artiste attendu que la peinture réapparaît subrepticement à partir de cette époque, tout en conservant un fort caractère de nomadisme.¹⁵

Sans doute faut-il rester prudent, et si cette œuvre est lisible en apparence, elle recèle des strates complexes car, comme l'avance Marc-Camille Chaimowicz « [s]a peinture s'est développée sur un registre qui incorpore le raffinement et la fausse naïveté, le métier et l'impulsion. [...] L'ambivalence est grande. »¹⁶ A l'image de la reprise de l'œuvre en France, où l'artiste introduit une dimension supplémentaire en peignant de surcroît les murs de l'espace d'exposition.

Au même moment paraissent deux petites publications, *Vocabulary...1987* et *Vocabulary 2*, carnets de croquis et esquisses, fac-similés fidèlement remaniés d'une pratique quotidienne, jetés sur le papier au détour de lieux de transits tels gares, aéroports ou chambres d'hôtel respectivement entre 1987 et 1990 et en 1993.

Le vocabulaire montré dans les carnets de Chaimowicz est un vocabulaire du quotidien, et, comme il l'explique, il est souvent plus dense, plus riche que celui mis en place dans l'atelier, et permet de définir l'essence d'un travail à venir et de lui donner forme (*inform*). Il s'agit d'un aide mémoire visuel, lieu

14. Hubert Besacier, « *La Suite de Varsovie* », Marc-Camille Chaimowicz, Catalogue d'exposition, Issoire, Art C, 2000 pp.48-55 (en particulier p. 50)

15. A ce propos, voir la très belle analyse d'Hubert Besacier Ibid. p. 51

16. p.71, Alain Coulange, Entretien avec Marc-Camille Chaimowicz, *Peintures et objets*, catalogue d'exposition, Dijon, Le Consortium, Quimper, Le Quartier, 1994, pp. 63-71

de toutes les prémices. Marc-Camille Chaimowicz semble lui reconnaître une grande valeur, au-delà de la part intime et autobiographique de cette forme¹⁷.

Le vocabulaire graphique de l'artiste n'est perceptible qu'à qui sait être véritablement attentif car si certains éléments visuels et symboliques se répètent et sont presque trop facilement décelables (fourrure de renard, lettres enrubannées, bouquet de lys), d'autres, éléments graphiques pour la plupart, se font plus discret. Les formes de l'artiste, les *patterns*, semblent la plupart du temps abstraites et sans référence au réel. Néanmoins, il y a toujours lente maturation ; les formes végétales laissent place à des arabesques au fil des pages, et les courbes sinueuses des tissus se révèlent en fait être qui une graine d'érable, qui la corolle d'un lys, qui la courbe d'un dos. Mélangées, mixées, reprises, elles se confondent et s'assemblent au sein de motifs parfois complexes, toujours équilibrés. Mises en dialogues, elles prennent un jour nouveau. On en retrouve parfois l'impulsion littérale comme dans *Study for an Heavenly State*, de 1993 lorsque le fugace tracé au fusain côtoie dans ce diptyque la touche patiemment agencée par le peintre. Les associations d'idées, qui enrichissent l'œuvre de MCC, se font jour par la juxtaposition de deux pages, par la rencontre de deux formes au détour d'un feuilletage rapide, et donnent naissance à des associations inédites de formes ou d'imaginaire. Peu à peu, pages après pages, MCC crée son vocabulaire visuel.

Instabilité et ambigüité

Toutefois il serait fort réducteur de limiter notre conception de la reprise aux qualités visuelles de l'œuvre. On a énoncé la possibilité d'une esthétique de la reprise chez Chaimowicz, elle se rend lisible par la prédominance de certains thèmes tels le voyage, le rêve ou le nomadisme, eux même évocateur d'une instabilité -cyclique ou non. Selon une subtile mise en abîme, ce dernier applique à ses créations les thématiques qu'elles contiennent intrinsèquement puisqu'elles sont combinatoires, modulables, mouvantes et repensées à chaque exposition. Chaimowicz préfère les panneaux mobiles et les tapis aux cimaises massives et rigides ; à choisir, l'arche est à peine appuyée contre le mur et les éléments posés sur ce même support ne sont que de légères patères¹⁸. Leur absence de caractère définitif confère à ces éléments une plus grande richesse. Par cette pensée d'une hésitation constante autour du même, on peut évoquer la figure du pli. Cette dernière ainsi que celle du seuil sont reliées par Roger Cook en ce qu'elles sont figures d'indétermination inhérentes à l'œuvre de Marc-Camille Chaimowicz. Il

17. Puisque les carnets comportent également des textes, récits de ses impressions en transit.

18. Voir *Arch*, 1975-2003 et *Malevolent Coat Hook*, 2005

explique :

« Voilà pourquoi l’ambiguïté du seuil et du pli semble prédominante dans son travail : le « pleuil » (*thresh-fold*) entre le sens et la signification, la présence et l’absence, la représentation et l’abstraction, la forme et la fonction, l’art et l’artisanat, l’espace public et domestique, et une compréhension dandy de l’interrelation entre culture privée et publique. »¹⁹

De fait Chaimowicz ne se prononce jamais de manière définitive quant à une forme, un réseau graphique, un objet, une fonction. Soit parce qu’il le mixe, le mélange, l’hybride, comme avec *Desk...On Decline*, à la fois bureau sans usage et volume familial, soit parce qu’il y revient, le réinterprète, en varie la présentation des objets et éléments. Les possibilités sont multiples et les points de suspension, seuil d’un sens nouveau mais aussi marque d’une ellipse potentielle, caractérisent la pratique de MCC, tant dans le titre de ses œuvres que dans ses écrits, où ils sont présents en surabondance²⁰. De la même manière, sa pratique pourrait être perçue ontologiquement comme une suite de point de suspension, en un « à suivre » continu, hors de réelles surprises, coups de théâtres ou gros moyen.

Roger Cook dans un dialogue public avec l’artiste, met à jour l’existence de quatre plis principaux comme autant d’enroulements à partir desquels aborder son travail. Se référant à la conception deleuzienne, il relève le pli Temporel, le pli Performatif, le pli Formel (matériel/esthétique) et enfin, le pli Culturel. Cette lecture somme toute récente du travail de l’artiste (2008) a pu être mise à jour grâce à un processus de création faisant suite à une période d’inactivité de deux ans.

Pli

Au quotidien des choses : recouvrement

En 1996, Marc-Camille Chaimowicz participe à une exposition intitulée *Au quotidien des choses*, qui vaut principalement pour les nouveaux procédés de travail qu’elle met à jour. Là, l’artiste recouvre de manière systématique un ensemble d’objets, tant usuels que pures formes. Ces derniers sont combinés et assemblés en autant de formes

19. Roger Cook, « A Sense of Tact », *The World of Interiors, Marc-Camille Chaimowicz*, catalogue d’exposition, Zürich, Migros Museum für Gegenwartskunst, 2007, p.37 “This is why the ambiguity of the threshold and the fold figure so predominantly in his work : the thresh-fold between sense and signification, presence and absence, representation and abstraction, form and function, craft and art, public and domestic space, and a dandy’s understanding of the ambivalent inter-relationship between public and private culture.”, notre traduction

20. L’usage abusif des points de suspension par Chaimowicz est particulièrement perceptible dans sa correspondance, réelle ou fictive, voir par exemple *Café du Rêve*, Paris, Editions de Regard, 1984

mutantes puis recouverts intégralement d'un réseau de motifs, chaque fois différent. Présentés au sein de l'appartement Galerie *Interface* à Dijon, ils prennent place en une composition surchargée. Cette installation met avant tout à jour le principe de sédimentation essentiel chez Chaimowicz, ainsi qu'une vision du *all-over* poussée à l'extrême. L'artiste nous prouve, s'il le fallait, que toutes les surfaces sont propres à être recouvertes et que n'importe quel objet est propice à être combiné avec un autre. Analysable au regard du seul pli formel, cette œuvre serait peut-être de moindre intérêt si elle n'avait pas donné naissance à une pratique instinctive du recouvrement deux ans plus tard lors d'une résidence de l'artiste à la British School de Rome.

À la suite du patient travail réalisé à Dijon, la résidence de Marc-Camille Chaimowicz en Italie reprendra timidement une voie comparable. Sans emphases, avec des moyens dérisoires, l'artiste réinvente une pratique quotidienne de la peinture. Celle-ci passe par la collecte de petits éléments, glanés au grès de ses promenades, comme autant de supports potentiels à son travail, autant de parties d'un puzzle dont l'artiste lui-même ne connaît pas l'ampleur. Boîte après bouteille, morceau de papier après photographie, ce dernier collecte la matière de sa création, autant qu'il s'imprègne de références visuelles au travers la visite des lieux de culte. L'influence italienne n'est alors pas uniquement visuelle, et correspond également à une certaine idée de l'accumulation d'éléments disparates perceptible dans les plafonds d'églises baroques. Travaillant à un projet de plafond pour l'hôtel Dieu à Cluny, l'artiste se laissera surprendre par la réminiscence de ces éléments empruntés à l'esthétique baroque bien au-delà de ce qu'il n'aurait imaginé, lui qui fuyait ces édifices pour leur préférer la sobriété des églises romanes. Il remarque qu'« il est intéressant de voir comment notre mémoire s'arrange avec l'excédent, le trop plein d'informations... »²¹.

Foisonnement et surcharge

Le projet du plafond autour duquel il travaillera peu après à Bergame, va concilier pratique quotidienne pauvre et esthétique du pli baroque en une composition où seront mêlés morceaux de photocopies, traces de peintures, motifs antérieurs, qui semblent au final être réunis au petit bonheur la chance, quand bien même la composition fut agencée avec le plus grand soin.

Insidieusement, la logique de sédimentation, de surcharge, d'accumulation de références autant que d'éléments visuels et graphiques se fraye un chemin dans la vision

21. Fascicule de présentation du projet de plafond de l'hôtel dieu de Cluny, Dialogue avec Hubert Besacier, non paginé, nous soulignons

de l'artiste. On retrouve alors, sous une forme moins lisible, le trop plein des *patterns* appliqués uniformément sur les panneaux inclinés de ses précédentes peintures-installations. Sans le vouloir, l'artiste ajoute une entrée de lecture supplémentaire à son œuvre, dont il ne prendra véritablement conscience que des années plus tard, une fois le carton du plafond achevé. L'importance du Baroque se fera jour par l'élément même qui l'obsédait dès le début de la création du plafond : le pli. Il explique qu'

« alors qu'[il]travaillai[t] à Bergame aux premier dessins préparatoires, ce qui [il]'intéressait le plus, c'était la fluidité et le pli... Peut-être comme métaphore du temps se repliant sans cesse sur lui-même, est devenu le principe qui sous-tend et comprend le tout. Incidemment, et peut-être comme un prolongement imprévu (c'est souvent le travail qui précède les lectures théoriques plutôt que le contraire !) une lecture deleuzienne du dessin achevé est venue beaucoup plus tard en 2001, lorsqu'[ils] pépar[aient] avec Roger Cook [leur] dialogue public pour la Tate Modern. ²²»

Retour et cycle

Il pourrait apparaître, au regard des œuvres présentées, que l'œuvre entier de Chaimowicz suit une logique de succession de cycles (performances, panneaux, foisonnement baroque) dont les œuvres n'aurait pas plus de lien que d'avoir été pensées par le même artiste. Ce serait mettre bien vite de côté le pli Temporel évoqué par Roger Cook. Au regard des œuvres les plus récentes de l'artistes, visuellement proches du plafond de l'hôtel Dieu, on comprend qu'il n'en est rien et que Chaimowicz ne se sert pas de la reprise comme d'un artifice commode propre à créer une illusoire homogénéité.

A ce titre, on peut prendre pour exemple le motif visuel de l'enfilade de perles, élément de pacotille dans *Celebration ? Realife*, où il montrait un faux luxe ostentatoire, autant que porteur d'un sens un plus ambigu dans de nombreuses photographies d'*Approach Road*.²³

Si cette figure s'estompe durant les années 80, on la retrouve, plus vigoureuse que jamais, dans les premières esquisse du plafond pour l'Hôtel Dieu de Cluny, où elle occupe une place centrale. Sans faire le relevé exhaustif de toutes les occurrences de ces perles, on peut en relever l'influence sur le travail de l'artiste au cours des années suivantes. Durant la présentation de *The Cocteau Room*, respectivement en 2003,

22. Fascicule de présentation du projet de plafond de l'hôtel dieu de Cluny, Dialogue avec Hubert Besacier, non paginé, (vérif...)

23. On peut souligner également la symbolique héritée du pli Temporel lorsqu'on l'associe par exemple au ruban de Möbius, notamment lors de son occurrence au sein du plafond de la chapelle de l'hôtel Dieu de Cluny.

2005 et 2006, l'artiste reprend une partie des motifs utilisés pour la création du plafond de la chapelle. Lors de la création des décors et costumes de *L'enfant et les sortilèges de Ravel* au théâtre San Carlo à Naples, présenté en 2007-2008, on décèle la présence de ces mêmes perles sur un vase, objet réalisé par l'artiste.

Enfin, on le retrouve également dans le papier peint présenté durant l'exposition *The Zurich Suite*, en 2006. Lors de la création du papier peint *Cluny*, édité par Wallpaper by Artist, les perles mais aussi de nombreux éléments du plafond de Cluny, tels des angelots, sont perceptibles.

Enfin, et de manière plus convaincante, la présentation récente de la *Commode (peut être pour adolescent)* dans sa version habillée datant de 2008 replace ces perles comme un des éléments visuel fort du travail de l'artiste. Objet syncrétique, il agit comme creuset d'une multitude de significations, convoquées par Chaimowicz en large connaissance de cause. On retrouve également le paquet de lettres enrubannées, la fourrure de renard, les mégots de cigarette, le verre, comme autant d'éléments clé du vocabulaire de l'artiste. Plus de trente ans après *Table Tableau*, performance réalisée en 1976 à Londres, et vingt ans après *Café du Rêve*, où ces natures mortes étaient immortalisées au travers de photographies, l'artiste revisite avec bonheur ces objets.

Pourtant, et c'est bien là où il y a re-prise, le travail de l'artiste se situe au-delà de thématiques privilégiées ou d'un attachement à une forme ou une couleur, à un objet, inlassablement travaillé, jusqu'à l'épuisement. L'artiste n'est pas réellement « fidèle » à ces éléments et oublie ses objets pour un temps, pour mieux les retrouver. Le rapport qu'il entretient avec eux n'est ni obsessionnel, ni exclusif, ce qui permet d'en souligner le caractère de reprise grâce à l'existence de césures.

On l'a compris, la reprise chez Chaimowicz reste discrète tant elle est centrale. D'infimes signes visuels en subtiles évocations, l'artiste a su construire un vocabulaire quotidien, qui, s'il est emprunt d'une mythologie, reste teinté d'une approche très personnelle. Loin de revêtir l'apparence de figures étendards, les formes et thématiques qu'il affectionne se perdent et s'enrichissent de leurs séjours au sein des différents plis, soulignés notamment par Roger Cook. La fidélité à toute épreuve dont l'artiste semble faire montre dans son travail – que ce soit pour ces dites formes, pour ses lieux de prédilection ou ses artistes et écrivains chéris – est avant tout la marque d'une profonde réflexion sur la création, retour calme et courageux sur les formes et propos passés. Sans doute plus n'est besoin alors de chercher à prouver le retour constant sur sa pratique qu'effectue l'artiste en guise de remise en question perpétuelle de ce que peut être son travail, et par là, sa peinture.

Café du Rêve, un voyage épistolaire de Marc- Camille Chaimowicz

Issu de l'ouvrage Camille Fosse, Lise Lerichomme (eds.), Correspondances d'artistes : du brouillon à la lettre ouverte, Marseille, Le Mot et le Reste. pp. 179-201

Café du Rêve, paru en 1984¹, marque un point déterminant de l'œuvre de Marc-Camille Chaimowicz, puisqu'il est la concrétion de nombre de thématiques et recherches formelles du travail de l'artiste. Ce livre d'artiste de presque deux cents pages rassemble en effet de nombreuses compositions et propositions agissant à la manière d'un vocabulaire² permettant le retour sur des œuvres passées (performances, peintures, maquettes de foulard, photographies...). On y retrouve entre autres les lignes et volutes végétalisantes qui oscillent sans cesse entre *pattern* et abstraction ou encore les vues d'intérieur mettant en dialogue les créations de l'artiste avec celles d'artistes des avant-gardes. À ce titre, il est un excellent exemple de la manière dont Marc-Camille Chaimowicz détourne les codes des genres les plus variés afin d'y adjoindre une langueur toute personnelle.

1. *Café du rêve*, Paris, éditions du Regard, 1984. Il convient de noter que le premier chapitre de l'ouvrage fut acheté au titre d'œuvre plastique par la Tate Gallery à Londres dès sa création. Il se compose de sept chapitres de longueurs variables, proposant en alternance textes, lettres, écrits, images, fac-similés et compositions graphiques.

2. *Vocabulary... 1987* et *Vocabulary 2* sont de petites publications, fac-similés fidèlement remaniés des carnets de croquis et esquisses de l'artiste, réalisés respectivement entre 1987 et 1990 et en 1993.

Fruit de plusieurs années de travail, *Café du Rêve* naît avant tout du désir de faire un livre, la forme choisie soutenant l'ambition plus vaste d'établir une œuvre prismatique en perpétuelle réinvention. Il s'agit de s'appropriier un objet qui participe d'une expérience quotidienne, de façonner un artefact inédit empreint pourtant d'une douce familiarité.

Au-delà, la lettre semble agir comme *leitmotiv* au sein de la réflexion esthétique³ de l'artiste ; et plus qu'ailleurs, la plurivocité de la lettre, son aptitude à contenir l'écriture de soi et sa puissance d'évocation sont suggérées dans *Café du Rêve*.

Enfin, la correspondance est pour lui évocation du voyage, et *Café du Rêve* est perçu par beaucoup comme un journal de voyage rêvé. Elle se fait également berceau d'une réflexion sur le temps du voyage et sur la figure de l'artiste, montrée au travers de personnalités multiples.

C'est précisément l'appropriation de l'écrit et de l'écriture telle qu'elle est menée par Marc-Camille Chaimowicz – que ce soit la lettre ou le livre – qui conduira l'analyse ci-après.

L'expérience du livre

Marc-Camille Chaimowicz souligne l'importance du précédent que fût *Dream, an Anecdote*, véritable découverte de l'espace du livre, au sein duquel il a véritablement pu « faire état à l'extérieur des préoccupations de [son] intérieur⁴ ». Cette première expérience avec l'objet imprimé sera un étalon lors de la réalisation de *Café du Rêve*, au point d'être reprise lors d'une des dernières publications de l'artiste : *The World of Interiors*⁵, appuyant une fois de plus la cohérence de son œuvre. Il s'agit à l'origine pour l'artiste d'« une façon de voir comment un livre [peut] être fait, construit et vu⁶. » Pourtant, l'envie de Marc-Camille Chaimowicz de faire un livre ne peut être réduite à celle

3. Voir par exemple les œuvres : *Coiffeuse (peut être pour adolescent) habillée*, 2008, *Partial Eclipse*, 1980, et *Table Tableau*, 1974

4. À ce propos, il est intéressant de citer les mots de l'artiste dans un entretien avec Alain Coulangue dans le catalogue d'exposition *Marc-Camille Chaimowicz, Peintures et objets* : « Cet objet modeste fut très important pour moi. L'écriture et son rapport à l'image photographique m'ont permis de faire état à l'extérieur des préoccupations de mon intérieur. Il s'agit de la retranscription d'un rêve fait à Approach Road [alors résidence de l'artiste et titre d'une installation environnementale], au cours duquel se détruit et se reconstruit ce lieu. » Dijon, Le Consortium, Quimper, Le Quartier, 1994, p. 70.

5. *The World of Interiors, Marc-Camille Chaimowicz*, catalogue d'exposition, Zürich, Migros Museum für Gegenwartskunst, 2007. Dans cet ouvrage, *Dream, an Anecdote* est repris dans son intégralité, quoique sous un format différent, puisqu'il est adapté au nouveau projet, cf. pp. 63-82.

6. Marc-Camille Chaimowicz, entretien avec Eric Troncy, Dijon, *Documents sur l'art*, n° 6, printemps 1994, p. 88.

d'écrire ou d'expérimenter une forme encore inédite et s'apparente plutôt au désir de fabriquer un livre comme objet manipulable, produit en série et issu d'un savoir faire⁷. Le livre, au même titre que le paravent ou le papier peint, soutient le propos de Marc-Camille Chaimowicz dans sa recherche d'une pratique artistique intriquée avec son expérience quotidienne. Pour lui, le besoin de créer cet objet jusqu'ici inédit répond moins à une nécessité matérielle qu'à l'envie de concrétiser ce que peut être son regard sur un objet quotidien, éprouvé par lui avant de l'être par tous.

Cet « objet manquant » ne se différencie des livres préexistants que par de subtils éléments. Pointer l'audace – toute relative – de la maquette pourrait sembler anecdotique, pourtant, celle-ci instaure un environnement de lecture d'une grande subtilité, alternant moments de repos et pages très denses. À la manière d'une composition picturale, l'espace de la page est particulièrement travaillé, et présente écarts et décalages – parfois extrêmement légers – avec les normes typographiques standards. Marc-Camille Chaimowicz se joue avec subtilité des codes et normes de chartes graphiques convenus et liserés ou cadres sont transformés jusqu'à devenir des réseaux de lignes, confondus dès lors avec les compositions graphiques de certaines autres pages. Si l'on retrouve les colonnes du périodique ou la page du roman, l'idée d'un ordre de lecture disparaît peu à peu par l'entremise de compositions apparentées au pêle-mêle. Marc-Camille Chaimowicz y utilise l'image à la manière d'un typographe, à la différence de ce qu'il avait pu mettre en œuvre dans *Dream, an Anecdote*, où textes et images se répondaient en un jeu ordonné de références. L'élément typographique reste néanmoins très présent au sein de l'ouvrage à travers les clichés eux-mêmes, qui comportent nombre de lettrages empruntés au quotidien : enseignes, plaques de rues, noms de bateaux, papier à en-tête ou encore légendes au dos de cartes postales... Toutefois, cette utilisation ne doit pas être expliquée par de seules qualités visuelles. La nature des éléments prélevés au réel est poétique et ces derniers sont chargés d'une importante force d'évocation. Sans parler du *Café du Rêve*, le Bar Grill *Les Mirages*, l'Hôtel *Amor*, le parfum *White Shoulders* ou enfin la carafe *Richard* sont autant d'allusions – et donc de

7. Dans un entretien avec Eric Troncy et Jean-Michel Roudier, Marc-Camille Chaimowicz dira qu'« Il y a aussi tout simplement le besoin de faire un objet parce [qu'il] ne le trouve pas dans le « monde réel ». On peut mettre cette réaction en regard avec cette remarque d'Anne Mœglin-Delcroix qui avance que « Les artistes créateurs de livres d'artistes aiment les livres [et] portent souvent une attention quasi professionnelle aux aspects techniques de la fabrication de leurs propres ouvrages [...] », aspect pertinent pour la fabrication de tout artefact chez Marc-Camille Chaimowicz, et plus encore pour le livre. Anne Mœglin-Delcroix continue en soulignant le penchant « lecteur » de ces mêmes artistes, auquel Marc-Camille Chaimowicz, grand lecteur de Proust, Gide, Huysmans, ne déroge pas. Cf. Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 303.

portes d'entrées – à l'univers de l'artiste, dépassant l'intertextualité la plus classique⁸. Les citations disséminées dans le livre agissent selon le même mécanisme et sont davantage présentes au titre d'objet textuel que d'exemples.

Pourtant, la structuration en chapitres se rapporte également à la forme la plus courante du livre, contrairement à *World of Interiors*, autre publication de l'artiste dont la forme plus libre s'attache à déconstruire et réinventer la maquette d'un magazine. Il s'agit d'une appropriation symbolique du livre et de ce qu'il doit être dans son aspect le plus classique. Ceci peut être renvoyé à la manière dont Marc-Camille Chaimowicz s'approprie les objets et éléments qui l'entourent en général, à la manière de *l'Arche*⁹ – élément architectural fondamental – dont il fait un objet ambigu, identifiable autant qu'il paraît dépourvu de fonction. Le livre en tant que paradigme est aussi utilisé comme creuset propice à l'appropriation de divers genres littéraires et narratifs (épistolaire, récit de voyage, citations, aphorismes, paroles de chansons...), mais aussi à l'évocation du paratexte, qui constitue souvent le corps du texte lui-même dans *Café du Rêve*.

À l'instar de l'attention qu'il porte au choix des visuels, Marc-Camille Chaimowicz est extrêmement précis lorsqu'il s'agit de sélectionner les mots les plus aptes à créer un environnement, et leur sonorité compte au moins autant que leur signification. Pourtant, en dépit de ce méticuleux travail d'écriture, ce dernier ne se considère pas comme écrivain et ses écrits ne sont pas littérature. Cette construction du livre comme un espace personnel rend d'autant plus sensible l'expérience de lecture. Le livre devient alors le moyen – ou le lieu – d'une expérience spécifique du temps¹⁰, et n'est pas uniquement prétexte au compte-rendu d'une expérience dont il serait étranger. Marc-Camille Chaimowicz semble instaurer une *durée orientée*. Loin d'un temps imposé, la proposition d'un temps de lecture, « succession en développement », est appuyée par les audaces de la mise en page et de la ponctuation comme autant de digressions visuelles qui transforment les chemins ordinaires de lecture. *Café du rêve* invite à une lecture diachronique, le feuilletage étant stimulé par la mise en page et l'absence d'enchaînements

8. *Les Mirages*, présenté p. 52 dans le chapitre *Le Parc*, prolonge l'ambiance pesante du chapitre précédent, *Le Désert* ; *L'hôtel Amor* est évoqué au sein du chapitre *North African Song*, cf. pp. 66-67, Le parfum *White Shoulders* clôt l'ouvrage p. 182 en annonçant une soirée empreinte d'ombres et de lumières « for an evening of lights and shadows », et enfin, la carafe Richard est une œuvre de Richard Hamilton, *Carafe*, de 1978, qui consiste en un détournement d'une carafe publicitaire de marque Ricard. Les photographies la représentant, prises à *Approach Road*, le logement de l'artiste, sont situées au sein du chapitre évocation de la performance *Partial Eclipse* datée de 1980, cf. pp. 95-96, 98, voir aussi p. 133 et 163.

9. *L'Arche* est un module sculptural proposant une version déconstruite de l'élément architectural. Présent dès *Approach Road*, soit vers 1972, il fut régulièrement repris jusqu'à de récentes expositions (« Summer's Song... », Centre d'Art Contemporain La Sinagogue de Delme, 2007).

10. A ce propos, voir Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, op. cit., p. 258 pour l'expérience propre au livre et p. 261 pour le temps propre à l'expérience de la lecture ; pour la notion de *durée orientée*, voir p. 235.

narratifs. Au-delà, le livre fait état de retours en arrière et de liens nombreux avec les expériences passées, exemplifiés par la présence de *Partial Eclipse*, œuvre de 1980. Le texte de cette performance, mise en abîme visuelle et temporelle, est ici retranscrit face aux photographies projetées à l'époque sur le corps de l'artiste. Sans être un compte rendu de cette dernière, le livre propose une déclinaison de la pièce, à la mesure de ce que peut faire l'artiste dans son œuvre en général¹¹.

La structure de l'ouvrage prend tout son sens lorsque l'on sait que l'artiste a conçu celui-ci à la manière d'un disque, on peut dès lors associer le temps de lecture à celui de l'écoute d'un album. En effet le projet est organisé selon un procédé cumulatif, et les chapitres s'apparentent à des morceaux ou des plages sonores autorisant retours et reprises. *Le Désert*, chapitre introductif, pourrait alors être perçu comme une proposition annonçant la teneur de l'ensemble de l'ouvrage, un prélude¹². Ce chapitre se différencie également des autres dans la mesure où l'artiste y fait une reprise systématique d'un même élément (sept fois en une vingtaine de pages) : une carte postale représentant un paysage saharien. Celle-ci appuie l'impression d'exotisme du voyage et devient une cristallisation lancinante du voyage rêvé. De manière paradoxale, il s'agit de la seule occurrence de l'objet carte postale au sein de *Café du Rêve*, alors qu'il constitue presque exclusivement la matière visuelle du « chapitre »¹³.

Café du Rêve est construit à la manière d'une *suite*, ensemble en plusieurs mouvements réinventé ici en une alternance de rythmes et de compositions. Comme le souligne Hubert Besacier : « [...] le choix du mot suite est sursignifiant : s'y rejoignent la thématique de l'hôtel et celle de la composition musicale. Mais de même, il implique

11. Il est à noter le choix fait par l'artiste – pour le moins hors du commun dans l'espace du livre – d'intégrer des phrases issues de critiques au sujet de *Partial Eclipse* en introduction de sa « transcription » de la performance. Par exemple « "...a haunting and impressive experience", Richard Cork, The London Evening Standard. Dec. 1981 » Cette réclame est précédée d'une présentation de l'œuvre, à la manière d'une quatrième de couverture.

12. Se référer par exemple à la remarque faite par Stuart Morgan dans son article « Marc-Camille Chaimowicz : Un Camp Volant » où le désert est considéré comme un « prélude », *Peintures et Objets. op. cit.*, p. 21. On peut faire remarquer également la note de l'éditeur dans *Café du rêve* en introduction à *Partial Eclipse*, ce dernier suggère que ce chapitre serait peut-être un prélude aux rapports établis par l'artiste entre visuels et textes. « Yet, given that this performance established the artist's interest in the interrelationship of text to image, in the unfolding of a fragmented narrative – it is perhaps a prelude... ». p. 75.

13. Hubert Besacier « *La Suite de Varsovie* », *Marc-Camille Chaimowicz*, catalogue d'exposition, Issoire, Art C, 2000, pp. 50-51. Concernant l'attachement aux chambres d'hôtel, thématique essentielle de l'œuvre de l'artiste, voir infra.

que s'y convoque tout ce qui, dans [le travail de Chaimowicz], a précédé. »¹⁴ Il ne s'agit pas d'*avancer* de manière linéaire dans l'ouvrage, mais d'ajouter des sens nouveaux, des points de vue inédits, des angles d'approche encore non-exploités, afin de mieux revenir sur les éléments préexistants. La sédimentation est une constante de l'œuvre de l'artiste, pensé en éternel recommencement, sans fin possible. La forme du livre avec ses concrétions patiemment agencées en millefeuille ne serait ainsi qu'un exemple de plus de cette manière toute personnelle de faire. Conséquemment, il est vain de chercher une valeur de document ou de témoignage dans la manière dont Marc-Camille Chaimowicz se raconte, le livre est surtout le support le plus à même de transmettre une expérience autofictionnelle. Le processus de réappropriation à l'œuvre est symptomatique d'une réécriture et d'une réinvention de chacun des éléments de la vie de l'artiste¹⁵.

La lettre comme motif fictionnel

Marc-Camille Chaimowicz valorise l'imaginaire environnant la missive autant qu'il dit le plaisir d'une écriture quotidienne à l'adresse déterminée. L'ensemble de son œuvre est émaillé de références à une écriture galante au charme suranné, où les paquets de lettres enrubannées ont bonne place sur les coiffeuses, notamment celles des adolescents¹⁶. La mise en scène de l'acte d'écrire et de la correspondance instaure une dimension poétique et produit des images sensibles, souvent générées par rapprochements ou associations d'idées. Les éléments choisis semblent presque immuables au fil des ans et des lieux : enveloppes timbrées à la bordure alternativement rouge et bleue – évocation de l'exotique transport aérien –, porte-stylo translucide à étages, fiole d'encre Waterman, porte-buvard à balancier, nécessaire de correspondance estampillé « Pensées » ceint d'un ruban... La présence d'objets adjacents – cendrier, soliflore, et lettres enrubannées – n'en est pas moins essentielle pour la bonne réussite du rituel

14. À ce propos, voir la très belle analyse que fait Hubert Besacier du processus de transformation de l'expérience autobiographique dans « Marc-Camille Chaimowicz, les espaces transitoires », *Arte Factum*, Anvers, Juillet-Août 1986, n° 14, pp. 6-10 : « C'est dans l'intimité de l'expérience autobiographique que se forgent les signes et les formes que la phase picturale sédimente et épure, pour les livrer enfin, sans les dénaturer, à l'usage public d'un tissu, d'un meuble ou d'un livre. Et la destinée du livre illustre parfaitement ce passage : scansion intime patiemment recueillie et réordonnée, brutalement livrée aux traitements mécaniques de la composition en corps, de l'impression et de la diffusion, divulguée, publiée, publique, qui dans un troisième temps revient au mode confidentiel par l'utilisation privée que peut en faire – rapports du livre et de la chambre – l'individu singulier qui se l'est approprié. » p. 8.

15. Voir les récentes *Coiffeuses (peut être pour adolescent)*, de l'artiste, dans leur version « habillée » notamment.

16. Voir par exemple *Partial Eclipse, A Performance*, p. 77, ou en introduction du chapitre *Chorus, A Letter From Vienna*, p. 103, enfin, en introduction du *Select...*, p. 169, *Café du Rêve*, *op. cit.*

d'écriture. L'activité épistolaire semble toujours laissée en suspens et le stylo incarne l'artiste par métonymie tant il semble faire corps avec lui. De nombreuses photographies¹⁷ soulignent l'évocation d'une correspondance amoureuse ou amicale au charme désuet, et les objets agissent comme les signaux d'un rituel très précis. On perçoit à quel point les codes de l'écriture sont au moins aussi importants pour l'artiste que l'écrit et le sens qui y est induit. De fait, la mise en scène des outils de l'écriture paraît toujours méticuleuse, même lorsque le cliché n'est qu'un furtif polaroïd (comme sur la page introductive du chapitre *Le Select...*). Preuve en est la rencontre ambiguë d'une banquette froufrouante et d'un roman de la NRF¹⁸ qui porte à elle seule le rapport complexe de l'artiste à « la Littérature ».

Il semblerait que rien, dans *Café du Rêve*, ne puisse s'apparenter au « premier jet ». Lorsqu'il écrit, l'artiste conserve toujours une grande conscience du destinataire. La forme épistolaire qu'il adopte, « autofiction voyageuse », reste de fait extrêmement maîtrisée, contrairement au journal ou même au carnet de voyage. Cependant, les écrits de Marc-Camille Chaimowicz oscillent en permanence entre lettres et journal de voyage et sont très justement qualifiés de « travelogue » par Jean Fischer dans le catalogue *Past Imperfect*¹⁹. Si l'écriture peut prendre la forme d'un voyage pour Chaimowicz, il s'agit d'une excursion patiemment préparée et réfléchie, et non d'un périple « aventureux ». Alors, la lettre devient acte d'énonciation strict, lieu d'une écriture de soi distanciée. Il ne s'agit pas de se livrer ni de faire partager des sentiments intérieurs, mais plutôt d'évoquer un état ou une sensation. Néanmoins, même lors d'entretiens où la parole se fait plus vive et souvent révélatrice d'une pensée, Marc-Camille Chaimowicz semble adopter une posture de distance, si ce n'est de fiction. En effet, au cours de plusieurs entretiens, l'artiste parle de lui à la troisième personne lorsqu'il aborde ses jeunes années. Pourtant, on ne peut y voir la marque d'une haute considération de soi ; Chaimowicz l'artiste se met lui-même à distance afin de donner une certaine prestance au jeune

17. *Café du Rêve*, *op. cit.* p. 79.

18. Jean Fischer à propos de *Café du Rêve*, *Past imperfect, Marc-Camille Chaimowicz 1972-1992*, catalogue d'exposition, Liverpool, Bluecoat Gallery, 1983, p. 47. *Café du Rêve* "Both grandiose and delicate, discrete and compact, the book is the vessel which, like Marcel Duchamp's *Boîte en Valise*, embodies the territory through which the artist has travelled. *Café du rêve* is a travelogue, a record of a journey through the time and space, of memory and experience which nurture creative life." Travelogue est un néologisme, il résulte d'une contraction des termes *travel* (voyage) et *dialogue*.

19. Voir par exemple l'entretien avec Alain Coulange, *Marc-Camille Chaimowicz, Peintures et objets*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, pp. 63-71, en particulier pp. 66-67.

Marc-Camille qui devient dès lors personnage : celui du *jeune homme*²⁰.

On perçoit également à quel point Chaimowicz appuie la dimension fictionnelle de ses propos en ciselant chacun des mots employés ; évitant le discours direct il s'attache au « [...] caractère impitoyablement définitif et ne varietur d'une lettre [...] » n'autorisant aucunes « retouches »²¹. L'intimité n'est en aucun cas présente sous la forme de la confiance, et même lorsque l'écriture est amoureuse, elle est plus languissante que passionnée. Ni les paroles tendres ni le désir ne sont évités, mais ils sont mis à distance par l'emploi de phrases courtes qui ne relèvent que rarement d'un style emporté ou fiévreux. Jamais alors ne transparait l'attente d'une réponse ou le doute de l'amant éperdu. De manière paradoxale, une ponctuation débridée alliant surabondance de points de suspension, de tirets longs et de césures fantaisistes, accentue la lenteur de la lecture mais aussi de l'écrit. Si celle-ci peut rappeler le « *stream of consciousness* », il apparaît finalement que l'écriture reste très maîtrisée et orientée vers une patiente évocation plutôt que vers un souffle de vie²².

Plus encore, les lettres de *Café du rêve* possèdent une caractéristique fort surprenante puisqu'elles adoptent une forme non dialogique. Celles-ci n'attendent ni réponse ni retour et ne sont pas objets d'échange et l'avis du destinataire importe peu, sa présence semblant n'être qu'un prétexte à l'écriture. Si *The Letter read* est clairement adressée à une maîtresse, l'identité des autres destinataires demeure trouble : amis, relations, connaissances... rien n'indique une familiarité véritable²³. Cette impression est renforcée par l'absence d'évocation du destinataire au sein du texte : nouvelles, événements ou souvenirs communs font défaut puisque la lettre tourne autour de l'artiste, ou, du moins de ses impressions et considérations sur le voyage, plus proche alors de l'état de fait. L'interlocuteur reste toujours imprécis, et même s'il apparaît comme le lecteur bienveillant d'un écrit subtil, il est effacé par une narration dont il semble absent. Les lettres s'apparentent à l'autofiction plus qu'à la correspondance réelle puisque l'apostrophe en est presque absente, tout comme le sont les pronoms personnels habituellement foisonnants au sein de ce genre. En effet l'artiste évite souvent l'adresse directe et gomme

20. Lettre non datée de Marcel Proust à André Gide, il y souligne la particularité de « [...] la douceur du tête-à-tête où les paroles peuvent faire subir les retouches nécessaires aux paroles précédentes et n'ont pas le caractère impitoyablement définitif et *ne varietur* d'une lettre[...] ». *Autour de « La Recherche », lettres*, Paris, Le regard Littéraire, Editions Complexe, 1988 p. 22.

21. Grand lecteur de Virginia Woolf et André Gide, Chaimowicz semble leur emprunter cette utilisation audacieuse de la ponctuation.

22. *Chorus, a Letter from Vienna* est adressée à J., *Le Select...est adressé* à M.

23. Par analogie avec le « hors-champ », dont le contenu nous demeure inaccessible, mais dont la puissance est constante à l'écran.

toute trace de familiarité ou détail concernant le destinataire. En conséquence, cette présence très discrète du destinataire souligne la dimension fictionnelle de ces missives au sein desquelles l'artiste reconstitue plutôt qu'il ne témoigne, le public étant toujours présent à l'état latent. La présence du destinataire ne se matérialise véritablement que dans les paquets de lettres photographiés, dont on imagine l'importance sans en connaître le contenu. Marc-Camille Chaimowicz semble agir comme son propre interprète, puisqu'il nous présente ses propos avec la paradoxale limpidité du destinataire absent, le discours ne supposant aucune connivence. Nul besoin d'un destinataire réel à ces lettres pour en comprendre le propos, et l'ellipse fait partie intégrante du style de l'artiste.

Enfin, le temps de la lettre est généralement ambigu, puisqu'il appartient à parts égales au narrateur et au récepteur. Ce temps fictif est propre aux épistoliers et les isole puisqu'il n'existe jamais de concordance entre le présent de l'écriture et le présent de la lecture, et que les rebonds sont incessants. Puisque Marc-Camille Chaimowicz n'attend aucune réponse, il transforme cette particularité du temps épistolaire en simple césure propre au temps du livre oscillant entre le temps d'écriture et celui de la lecture. Cette dualité permet à l'artiste de créer un environnement qui semble être précisément « hors-temps²⁴ ».

La lettre est souvent perçue comme signe de l'absence temporaire lorsqu'elle est liée au voyage. S'y lisent les traces de la découverte d'une ville, d'un pays, d'un paysage, entremêlées aux propos affectueux. *A contrario* dans *Café du rêve*, Marc-Camille Chaimowicz cloisonne rigoureusement ces différents aspects : rien ne permet de comparer le ton sensuel de *The Letter Read* à la *Lettre de Vienne*. Dans l'une, tout n'est qu'évocation charnelle, mots doux et amoureux, dans l'autre, description objective et conseils de guide avisé. Dans la *Lettre de Vienne*, l'émerveillement de la découverte est contenu puisqu'il s'agit de faire part d'une impression et non d'un enthousiasme, mais cette retenue se retrouve également dans l'évocation de la solitude propre au voyage, loin d'être pesante à l'artiste qui semble même y éprouver un certain goût²⁵. Les pauses,

24. On perçoit, à la lecture de Claude Demanuelli à propos des correspondances de Virginia Woolf que les lettres de Chaimowicz sont fictives et essentiellement autocentrées puisqu'il avance à l'inverse que « [...] la lettre permet de vaincre l'éloignement et l'absence : tout courrier [étant] peu ou prou celui de la solitude. [...] C'est une des raisons pour lesquelles les lettres de voyage se font souvent plus longues et plus nombreuses. Si elles racontent le plaisir sans cesse renouvelé de la découverte, elles disent aussi le mal du pays, le manque de l'autre. » Claude Demanuelli, « Introduction à la correspondance de Virginia Woolf », Virginia Woolf, *Lettres choisies*, présentées et traduites par Claude Demanuelli, d'après l'édition de Nigel Nicolson, Paris, Seuil, 1993, p. V.

25. Il en fait récemment de même au sein du *Folio for Secession*, portfolio réunissant cinq feuilles de motifs et un facsimilé de lettre, publié à l'occasion de l'exposition présentée du 2 novembre 2009 au 24 janvier 2010 à la Secession, à Vienne. Cette édition fut publiée avec le concours de La Piscine à Roubaix.

souffles et marques de réflexion présents dans les courriers, sont savamment calculés par Marc-Camille Chaimowicz pour appuyer son propos. Figure solitaire traversant un monde hors du temps, extrait de la foule, l'artiste est heureux de l'anonymat nouvellement acquis. Cette désincarnation est perceptible à travers ses lettres, puisque l'artiste semble glisser d'un lieu à l'autre de la ville avec fluidité. Alors, son absence est redoublée : parti en voyage, il est à peine plus présent dans sa ville d'accueil, s'y faisant le plus discret possible.

D'autre part, la lettre est souvent un fétiche, une incarnation de l'être aimé absent. La présence matérielle de la missive, témoin d'un *ça-a-été* de l'écrit comporte une charge émotionnelle considérable. Pourtant, l'artiste signifie explicitement que la lettre n'est pas l'ultime marqueur du fétiche amoureux, censé compenser l'absence de l'autre par sa présence magique. La lettre agit comme substitut charnel, mais au même titre que la mèche de cheveux, et sa puissance n'égale en rien le parfum de l'être aimé. L'objet lettre semble réactualiser sans cesse le mécanisme de cristallisation amoureuse recherché par l'artiste et est avant tout support matériel à la rêverie.

Marc-Camille Chaimowicz appuie l'esthétique de la lettre par des fac-similés, induisant un caractère fictionnel à ces « preuves » fabriquées avec soin. Ces éléments visuels sont généralement présents sous forme d'accumulation et quand ils sont reproduits en pleine page, ce n'est pas tant pour pouvoir être lus que pour donner lieu à une image ou icône au potentiel évocatoire. Ils valent principalement pour la graphie de l'artiste et la présence du papier sur lesquels ils sont écrits, puisqu'ils sont retranscrits sur les pages suivantes en caractères d'imprimerie. Cet aspect est particulièrement perceptible lorsque l'on s'attache à ces fac-similés : le plus souvent écrits sur du papier à en tête, aux armes d'un hôtel ni vraiment « grand » ni tout à fait luxueux, l'important reste surtout l'évocation d'un imaginaire hôtelier et de sa neutralité. Mise en abîme frustrante, on ne découvre la lettre qu'au travers de la matérialité du livre : la feuille volante se fait cahier broché et la transparence due à la finesse du papier disparaît dans l'épaisseur de la page.

Le Voyage épistolaire

L'œuvre de Chaimowicz évoque le déplacement, le transitoire, le voyage. Il semble que l'artiste aime ce dernier dans la flânerie qu'il permet, dans la déambulation à travers les rues sans but réel. Pourtant, de manière paradoxale, Marc-Camille Chaimowicz aime à profiter de son intérieur, qu'il soit véritablement sien (*Approach Road*),

ou d'emprunt (comme peuvent l'être les chambres d'hôtel qu'il affectionne). Le voyage est conçu ici comme le passage d'un lieu à un autre plutôt que comme un périple ou même un but en soi. Rien de tel que le voyage fantasmé, rêvé, imaginé, où l'on se déplace librement dans des lieux encore inconnus, où l'on imagine le retour dans des lieux qui nous sont chers. Il s'agit pour l'artiste de conserver le frisson propre au voyage et d'être en constant transit. Le plaisir du voyage serait celui de lire le journal dans un café, plaisir comparable à celui évoqué par Proust dans une lettre à Gide :

« Vous savez, quand après bien des indécisions on se décide à partir en voyage, le plaisir qui nous a décidé dont l'image fixe a fini par triompher de l'ennui de quitter sa maison, etc., c'est souvent un tout petit plaisir, arbitrairement choisi par la mémoire dans les souvenirs du passé... c'est manger une grappe de raisin à telle heure, par tel temps²⁶. »

Qu'il soit consommé ou non, le voyage n'en est pas moins intense objet de désir et d'envie, projection des fantasmes du départ et de sa contrepartie nécessaire : le rêve. « L'image fixe » dont parle Proust, a valeur de carte postale, de visuel figé qui à lui seul justifie l'inconfort du voyage. Une fois rentré, il est déjà trop tard, et le plaisir tant attendu n'a souvent pas pu véritablement être goûté. Sans doute est-ce là la raison pour laquelle les voyages de Marc-Camille Chaimowicz ne semblent jamais comporter de retours, adoptant un itinéraire menant de ville en ville. L'artiste réside lui-même entre plusieurs lieux de prédilection et se déplace d'un lieu de vie à un autre. Alors, les phrases semblent être la réminiscence d'un souvenir plus que la description d'un moment directement et récemment expérimenté. Chaimowicz reste malgré tout attaché « géographiquement » aux localités et si « l'arrivée lui importe peu » l'imaginaire propre au lieu d'arrivée est essentiel. Il privilégie le souffle urbain aux espaces naturels, et s'est constitué un ensemble choisi de destinations – Londres, Vienne, Venise, Paris – qu'il aime rejoindre alternativement. De manière générale « [...] l'œuvre de Marc-Camille Chaimowicz nous apparaît comme une suite d'espaces transitoires ménagés entre deux modes, entre deux mondes²⁷. » À titre d'exemple, l'artiste se délecte avec plaisir de « l'ambiance » d'un café Viennois, qui n'est pas sans rappeler le plaisir de Des Esseintes se délectant de l'ambiance pittoresque du « pub anglais » d'À Rebours imaginé par Huysmans. La rêverie de fin d'après-midi au Wonderbar²⁸ stimule l'imaginaire

26. Marcel Proust à André Gide, Lettre du 12 ou 13 février, Autour de « La Recherche », lettres, *op. cit.*, p. 16. Cet extrait illustre initialement le plaisir de Proust d'être lu par Gide : plaisir qui vaut bien les démarches pénibles menées précédemment.

27. Hubert Besacier, « Marc-Camille Chaimowicz, les espaces transitoires », *art.cit.*, p. 8.

28. *Café du Rêve*, *op. cit.*, p. 109.

de Chaimowicz et le transporte dans une Vienne disparue.

Le voyage donne également lieu à un retour sur soi-même, et cette introspection est soutenue par les multiples impressions sensorielles qui exacerbent la conscience du corps. L'hypersensibilité à ce nouvel environnement fait du voyage une expérience physique éprouvante et passionnante pour l'artiste, qui est heureux de se laisser surprendre par sa manière de réagir et de percevoir lieux, bruits et gens. En perte de repères familiers, les éléments extérieurs ne l'intéressent pas *per se* mais dans leur confrontation avec sa personne. Dès lors, « [...] un mélange de conversations, apparemment dans divers dialectes, devient un arrière plan abstrait – un espace libre d'autant plus propice aux pensées et rêveries...²⁹ ». Le rêve est ainsi comme un voyage, écho des impressions physiques du cheminement à travers la ville.

Il s'agit d'une quête de soi au pluriel, puisque Marc-Camille Chaimowicz se refuse à préciser la figure unique de l'auteur des écrits et des courriers. Comme autant de voyageurs rêvés, chacun d'entre eux est présent pour des raisons divergentes, chacun écrit avec son style propre, chacun s'adresse à des destinataires distincts, chacun possède ses lieux de prédilection. Il n'y a pas véritablement une pluralité de discours mais plutôt une dissociation de l'artiste d'avec les personnages s'exprimant au travers des diverses lettres. Ce jeu entre fiction et réalité est particulièrement cristallisé dans l'usage omniprésent des *dramatis personae*³⁰. L'artiste se plaît à créer des rôles distincts, et s'y glisse avec un plaisir non feint. S'il est toujours Le Voyageur, il est aussi parfois L'Amant, L'Etranger éclairé, L'Hôte sensible d'un hôtel, Le Flâneur...

Cette impression persiste lorsque l'on considère le rapport non linéaire de l'artiste aux lieux. Il ne semble pas exister de déroulement du temps puisqu'il n'est pas perçu comme un défilement, et que les choses ne sont pas narrées dans un « ordre » de découverte ou de cheminement physique. Le lecteur suit les personnages selon leurs parcours de pensées et les associations d'idées qu'ils mettent en œuvre, renforçant d'autant l'impression de lire diverses notes de voyage plutôt qu'une lettre destinée à faire partager la découverte d'un lieu. Les informations concernant les bâtiments, lieux et cafés sont distillées selon le bon vouloir de Marc-Camille Chaimowicz et non pour guider efficacement en pensée le destinataire au travers de la ville. Ce dernier nous

29. *Idem.*

30. On retrouve l'évocation de l'artiste comme mise en scène de multiples *personnae* plutôt que comme personnalité aux facettes multiples dans plusieurs articles sur *Café du rêve*. « The dramatis personae in the tale are aside from the artist himself. » (Les personnages du récit se situent hors de l'artiste lui-même.) Jean Fischer, *Past imperfect, op. cit.*, p. 49 ; et « [...] l'autoportrait qu'il propose est présenté comme un choix de *personnae* plutôt que comme une identité unique et composite. » Stuart Morgan, « Marc-Camille Chaimowicz : Un Camp volant », *op. cit.*, p. 22.

transporte dans des images mentales plutôt que dans des lieux existants réellement. Cette indétermination permet de renforcer le flottement par évocation de moments davantage que d'instant, et d'environnements plus que de lieux.

Cette dérive apparemment aléatoire souligne un principe d'oscillation qui constitue l'une des caractéristiques principales de l'œuvre de l'artiste. De façon comparable, les impersonnelles chambres d'hôtel sont des espaces transitoires, signes de départ autant que d'arrivée, et évoquent le voyage et la migration autant que le séjour (qu'il soit court ou long). L'hôtel a cette caractéristique propre que l'on peut l'habiter sans posséder totalement le lieu, mais qu'il permet également d'investir un espace sans pour autant laisser de trace. Lorsque Chaimowicz narre en esthète son amour de l'ambiance intimiste des chambres d'hôtel, qu'il nous livre, grâce aux photographies, le compte rendu partiel de l'expérience qu'il peut en faire, on peut deviner ce que Roger Cook désigne comme le dandysme démocratique³¹. L'absence de caractéristiques propres au voyageur qu'est Chaimowicz en fait un être singulier au caractère insaisissable. La multiplicité des possibles offerts par la personnalité de l'artiste ainsi que son étrangeté autorisent autant d'alternatives à un modèle d'individu conventionnel aux attitudes convenues. Il semble alors adopter au cours de la construction de son livre les préceptes qu'il applique à son quotidien : un mouvement temporel en flux constant, une vague sans fin de retours et références à des éléments passés, la patiente construction d'un quotidien rêvé, l'absence de hiérarchie entre les éléments ou faits qui participent de son environnement...

Il y a dans *Café du rêve* une omniprésence de la lettre, mais loin de n'être qu'une forme cristallisée (*fac-similé*, texte à adresse écrit dans un style épistolaire...) elle est également révélatrice de la relation complexe de Marc-Camille Chaimowicz aux plaisirs de l'écriture.

Entre le journal où l'on se raconte et la lettre où l'on se met en scène, l'épistolaire est le syncrétisme de nombreuses formes et influences de l'écriture de Marc-Camille Chaimowicz. Ce style littéraire très référencé lui permet paradoxalement une grande liberté, et est en cela analogue au rapport de l'artiste à la composition picturale, patiemment pensée et agencée, réfléchie et préparée, alors même qu'elle semble empreinte de fraîcheur et de spontanéité. Entre l'icône figée et la forme fugace de la carte postale, on devine le plaisir de la répétition et du retour.

Balise identifiable parmi d'autres de son univers toujours en mouvement, la lettre tra-

31. *A Personal Grammar of Means*, Conversation publique entre Marc-Camille Chaimowicz et Roger Cook le 20 janvier 2008 au Piet Zwart Institute, Rotterdam. Voir également, Roger Cook, « Democratic Dandyism: Aesthetics and the Political Cultivation of Sens », *Theory and Event*, Volume 13, Issue 4, 2010, consulté le 16/02/2011 sur http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/summary/v013/13.4.cook.html

verse l'œuvre de l'artiste en tant qu'objet et support de réflexion. Point de repère d'une insolente évidence, elle n'en reste pas moins riche de significations sous jacentes puisqu'elle sait dire tout à la fois le plaisir solitaire du voyage, le rapport personnel à la temporalité ou encore le goût pour les relations amoureuses fantasmées ... Si l'artiste est à l'aise dans l'exercice de l'entretien, d'aucuns considèrent que l'accès le plus immédiat à sa pensée est contenu dans sa correspondance avec le critique Hubert Besacier, source d'un échange riche de questionnements. La prochaine parution de ses écrits (*Forever What*, édité par Alexis Vaillant aux Presses du Réel) démontrera très certainement la prééminence de cette forme quant à la compréhension de l'œuvre de l'artiste.

Érudition Concrète

entretien avec Guillaume Désanges

Art Présence, n°66, octobre 2011, pp. 30-41

Lise Lerichomme : La pensée de « l'érudition concrète » est-elle née à l'occasion l'invitation du Frac Ile-de-France à construire un cycle d'exposition, ou est-ce un aspect de la création auquel vous aviez songé auparavant ?

Guillaume Désanges : L'idée de développer le concept d'érudition concrète sous la forme de quatre expositions est liée à l'invitation du Plateau. Son origine est un intérêt pour les liens qui unissent art et savoir, et plus généralement pour les choses extérieures ou les « altérités » à l'art. Ces liens m'intéressent, même si je considère que l'art est un champ autonome. C'est une première réponse. La

seconde est une idée – déjà ancienne mais jamais réalisée – d'organiser une exposition dans des établissements scolaires, en reprenant une typologie correspondant à celles de matières enseignées : mathématiques, physique, géographie... dans la critique d'une certaine classification occidentale des savoirs. Enfin, je crois que l'art contemporain est un des lieux de l'intelligence aujourd'hui. Mais une intelligence spécifique, mouvante et active, qui crée une forme particulière de savoir. Suite à l'invitation de Xavier Franceschi à partager la programmation du Plateau durant deux ans, j'ai pensé à la manière dont je pouvais articuler non une série d'expositions autonomes mais un programme. Contrairement à l'usage qui veut que je

sois souvent invité à réaliser une exposition au coup par coup, c'était la première fois que j'étais invité pour un temps long. J'en ai naturellement profité pour développer un projet à moyen terme. Par ailleurs j'ai voulu, à cette occasion, m'intéresser à l'art actuel, alors même que j'ai un intérêt plus large pour l'art de ces quarante dernières années, qui n'est pas forcément le plus « contemporain ». J'ai donc, au départ, simplement réfléchi à une liste d'artistes dont le travail m'intéresse aujourd'hui, comme Ryan Gander, Matthew Buckingham, Corey Mc Corkle, Raphaël Zarka... et je me suis demandé quel pouvait être le lien entre eux. J'ai réalisé qu'il s'agissait à chaque fois d'un rapport spécifique à la connaissance ou au savoir. Ces artistes – au-delà même de la forme finale de leur travail – font preuve d'une curiosité pour des sujets très spécifiques, et mènent de véritables investigations, parfois profondes. Mais l'œuvre n'est pas le fidèle compte-rendu de ces recherches. Cela m'intéressait donc d'interroger les « formes » soutenues par cette érudition, alors même qu'elles semblaient parfois très éloignées des connaissances qui leur ont donné naissance. Ce rapport entre art et savoirs, qui existe depuis toujours, est renouvelé chez les artistes de cette génération, au sens où il se porte moins vers la pensée et les grandes questions de la philosophie, que vers la connaissance elle-même. Alors que leurs aînés conceptuels essayaient de formaliser les grandes questions méta-

physiques, ici les artistes s'intéressent aux faits eux-mêmes, parfois à des phénomènes indiciels ou anecdotiques, et se préoccupent d'un savoir déjà transmis, accessible, traduit sous forme de films, d'images, de livres. Il s'agit d'un rapport très différent, fondé sur la curiosité, qui peut expliquer l'importance du document chez beaucoup d'entre eux. Ce point de départ m'a permis de penser l'érudition concrète comme une recherche sur un savoir objectif qui charge l'œuvre, tout en y demeurant dissimulé.

Je m'intéresse aussi à la place que prend cette façon de travailler dans le champ global de la connaissance. Pourquoi avons-nous besoin des artistes pour nous relater ces histoires particulières ? Ni experts, ni scientifiques, quelle est leur place dans le champ du savoir ? Où se tiennent-ils en marge des études universitaires ? Avons-nous besoin de Raphaël Zarka pour nous parler du Rhombicuboctaèdre ¹, de Corey McCorkle pour découvrir certaines curiosités architecturales ? En ce qui me concerne, je pense que oui. Mais pourquoi ? Lorsque Mario Garcia Torres fait un film sur la construction éventuelle d'un musée Guggenheim à Mexico ², pourquoi cela m'intéresse-t-il ? *Idem* avec Tamar

1. cf. Raphaël Zarka, *Catalogue Raisonné des Rhombicuboctaèdres : 1495-2009*, 2009, présenté lors de l'exposition *La Planète des signes*, 10 sept. au 15 nov. 2009, *Érudition Concrète 1*, Frac Ile de France, Le Plateau

2. cf. Mario Garcia Torres, *Carta Abierta a Dr. Atl*, 2005, présenté lors de l'exposition *Les Vigiles, Les Menteurs, Les Rêveurs*, du 16 sept. au 14 nov. 2010, *Érudition Concrète 3*, Frac Ile de France, Le Plateau

Guimaraes sur la vie d'un médium pendant la dictature brésilienne³ ? Le fait est que la plupart de ces artistes ne montrent pas le résultat de leurs recherches mais le transforme. Même si elles sont nées d'un choix d'œuvres contemporaines et d'une recherche commune, chacune des expositions a ensuite pris son autonomie. Par ailleurs, elles ont fini par adopter un régime « muséal », puisque j'ai ressenti la nécessité de revenir vers des artistes plus historiques, comme lors de la dernière exposition, avec Duchamp ou Man Ray, la première avec Malevitch, la deuxième avec Félicien Rops, la troisième avec le réalisme socialiste...⁴.

L.L. : Vous ne semblez pas penser l'érudition concrète sous l'angle d'un rapport « curieux » aux choses, et vous ne semblez pas non plus placer les pratiques de ces artistes dans une démarche d'enquête...

G.D. : J'insiste véritablement sur le fait que ces artistes mènent leurs propres investigations – mot qui correspond à

3. cf : Tamar Guimaraes, *A man Called Love*, 2008-2009, présenté lors de l'exposition Les Vigiles, Les menteurs, Les rêveurs, 16 sept. 14 nov. 2010 Érudition Concrète 3, Frac Ile de France, Le Plateau

4. « Nul si découvert » présente À *Bruit secret* de Marcel Duchamp datant de 1916-1964 et *L'énigme d'Isidore Ducasse*, 1920 et *Ma dernière photographie*, 1929 de Man Ray, La Planète de signes présentait une gouache sur papier non datée de Malévitch, Prisonnier du Soleil présentait de *Pornokratès*, 1896 de Félicien Rops. Enfin, les Vigiles, les menteurs, les rêveurs présentaient un ensemble d'œuvres de Jean Amblard et Boris Taslitzky.

enquête en anglais. Pourtant, l'enquête me semble détenir une autre dimension, puisque lors de sa réalisation le résultat reste inconnu, alors même que chez ces artistes, le savoir donné à voir est souvent déjà disponible. Il me semble que l'on est hors de l'idée de découverte, au sens journalistique. Il s'agit presque plus d'archéologie que d'enquête. Par ailleurs, il me semble que le savoir investi par ces artistes est avant tout un savoir de surface au sens où, s'il peut être emprunt de profondeur. Il s'agit finalement presque plus de sondage, où l'on remonte des éléments ponctuels et précis à la surface avant de créer des liens entre savoirs. Pourtant certains artistes, comme Walid Raad, font de véritables enquêtes – par exemple sur l'Artist Pension Trust⁵ –, et la troisième exposition, « Les Vigiles, les menteurs, les rêveurs », proposait plus de travaux de ce type. Mais ils jouaient alors sur une ambiguïté permanente entre document authentique et fiction.

L.L. : Il me semble qu'il existe toujours un corpus de départ – que ce soient des œuvres, des essais ou des documents – plutôt qu'une thématique préétablie qui viendrait d'emblée circonscrire ou délimiter un champ de pensée.

G.D. : Oui, c'est ma façon de travailler ; j'ai à la fois besoin d'une thématique et je

5. cf. Walid Raad, *Scratching on Things I could Disavow : A History of Art in the Arab World*, Le Centquatre, Festival d'automne, Paris, 6 novembre – 5 décembre 2010.

m'en méfie tout autant, et finalement je la conteste. Il me faut sans cesse dévier et je ne crains rien de plus que les expositions illustratives jouant sur l'isomorphisme, alors même que je pense l'art insoumis – ce qui implique qu'il le soit aussi face à une thématique d'exposition. Il faut affirmer la thématique tout en laissant deviner sa construction progressive. Mettre en balance des œuvres venant contester la thématique mais aussi des thématiques venant contester les œuvres me semble être le rôle du commissaire. La thématique permet alors de contester la pente naturelle de la perception que l'on aurait d'une œuvre, de l'éclairer là où on ne l'attend pas. La préparation d'expositions de ce type est comme une expérimentation chimique, un jeu de forces divergentes dont le résultat n'apparaîtrait qu'à la fin.

L.L. : Il s'agit véritablement d'un chemin de pensée, dont l'origine pourrait se situer dans divers éléments qui semblent a priori n'être que des intuitions...

G.D. : La thématique est bien présente à l'origine, mais elle n'est pas encore révélée, et c'est effectivement une intuition. Je souhaite garder ce rapport sensible, voire sensuel, quant au choix des œuvres. Une exposition est vivante : la thématique se cristallise une première fois au moment où l'exposition est installée – puisqu'il faut bien écrire un texte de présentation par exemple – mais elle continue à se déve-

lopper au fil de sa courte existence, et elle évoluera au fil des visites et du temps. Lors d'une première visite, je ne peux pas réellement anticiper tout ce qui est en jeu. Je suis le premier spectateur de ces expositions, et je ne peux les analyser et les critiquer que lorsqu'elles sont installées, et que j'y découvre des choses inattendues.

L.L. : Vous envisageriez donc de présenter le cycle « Érudition concrète » dans un autre contexte ?

G.D. : Il ne s'agit pas *a priori* pour moi de présenter à nouveau ce cycle d'exposition, mais je pourrais tout à fait l'envisager, en faisant fi d'une demande souvent « insistante » de nouveauté. Il m'est arrivé par deux fois d'organiser la même exposition, respectivement à un an et cinq ans d'intervalle. On m'a proposé de présenter à nouveau en 2008 ma première exposition, « Pick-up », montrée de manière plutôt confidentielle en 2004. La sensation fut étrange puisque sans avoir rien changé, ou presque, on retrouvait finalement tout de suite l'ambiance de cette exposition, et cela permettait de prendre conscience du caractère possiblement durable, et réactivable, de la « physionomie » d'une exposition ; cela est principalement dû aux œuvres qui s'y trouvent, mais aussi de quelques choix scénographiques.

L.L. : L'ouvrage de Céleste Olalquia-

ga, « *Royaume de l'artifice* ⁶ », à propos duquel vous avez d'ailleurs écrit, est l'un des ouvrages de référence de l'exposition « Prisonniers du soleil » ; il me semble que cette manière d'écrire peut être mise en relation avec votre façon de penser ce cycle d'expositions, sans toutefois être un guide ou un modèle...

G.D. : Oui, c'est juste, même si j'ai découvert cet ouvrage assez tardivement. Céleste Olalquiaga fait des liens très personnels et travaille autour d'une matière qu'elle invente, qui n'existe pas de manière établie. Elle théorise et tricote intuitivement, voire affectivement, les différents fils qu'elle débusque et, de fait, son écriture est très incarnée. Pour « Prisonniers du Soleil », il est évident que son livre m'a beaucoup influencé, mais l'exposition était déjà en cours de préparation, et en découvrant ce livre – tant l'iconographie que le propos – j'ai senti que le sujet était tout à fait en adéquation. Je l'ai donc invitée à y présenter son propre cabinet de curiosités kitsch, et pour une discussion publique. Bien sûr, Céleste Olalquiaga est plus érudite et maîtrise bien mieux ces sujets que moi, mais elle développait une théorie personnellement « rassurante » qui confirmait

mes intuitions. En tant que commissaire, ma connaissance des sujets abordés dans les expositions est très parcellaire, insuffisante toujours, mais je me pense comme un passeur, avec une relation immédiate, transitive et glissante au savoir. Il s'agit de le transmettre sans le capitaliser ou l'intégrer vraiment, de le donner sans le posséder, car être chargé de ce savoir m'empêcherait peut-être d'agir. En ce sens, je me sens très proche du « Maître ignorant » de Jacques Rancière, capable de transmettre ce qu'il ne comprend pas lui-même.

L.L. : Vos choix sont très affirmés quant à la scénographie ou, à tout le moins, quant au mode de présentation des œuvres. L'impression de mise en espace des pièces est très forte lors de la visite. Pourtant les textes autour de l'exposition n'abordent que très peu cet aspect. Seule la présentation de « L'Antichambre » de « Prisonniers du Soleil » est développée au fil des journaux accompagnant les expositions. Par ailleurs, si on nous propose à chaque fois un schéma apparenté au plan – organigramme ou parcours mental de l'exposition – l'expérience de l'espace de l'exposition est toujours assez forte.

G.D. : Le texte comme intention est un appareillage important mais n'est pas l'exposition. L'exposition n'est pas une thèse, même si elle a un propos qui est évanescent et devient plus sensible qu'in-

6. cf : Celeste Olalquiaga, *Au Royaume de l'artifice, L'émergence du kitsch au XIX^e siècle*, [The Artificial Kingdom A treasury of The Kitsch Experience, trad. Gilbert Cohen Solal et Michèle Veubret] Paris, FAGE, 2007. L'écriture en est très personnelle, parfois presque sentimentale, s'éloignant des codes « universitaires » généralement de mise pour ce genre d'ouvrage.

tellectuel. En tant que spectateur, une bonne exposition pour moi, c'est quand la thèse devient un poème. Par ailleurs, la scénographie ne se joue jamais a priori dans un projet. Les protocoles de monstration, même les plus audacieux, doivent être une nécessité au moment de montrer les œuvres. Je me méfie des expérimentations qui deviennent des gadgets. J'ai envie que ces formes arrivent au bon moment, dans le seul but d'appuyer un propos. Pour « Prisonniers du soleil », par exemple, il y a eu des malentendus car j'ai voulu cette exposition sur un régime obscène et cruel et très peu l'ont perçu de cette manière. Le salon bourgeois de mauvais goût avec ses fauteuils voltaire, ses plantes vertes, ses lampes rococo et ses tapis au sol – j'aurais presque souhaité y placer des animaux de compagnie – allait dans un sens, affirmé au fur et à mesure de mes recherches sur ce sujet, celui d'un dégoût de soi, d'une perversion du kitsch, ainsi que d'une certaine décadence. Par hasard, il y a aussi des éléments plus autobiographiques qui, s'ils ne sont pas destinés à être présentés au public, expliquent cette radicalité. Des moments intenses liés à la mort, vécus en parallèle de la préparation de cette exposition, ont instauré une période fiévreuse et douloureuse qui a pour partie renforcé ma détermination quant à l'affirmation d'un environnement morbide et obscène. Cet univers cosy exagérément monstrueux permettait d'aller au-delà de la question du goût et d'aborder le kitsch par la porno-

graphie – hors de tout érotisme. Il existait dès l'origine l'envie de créer un espace à part, une antichambre qui rappellerait cette sorte d'enfer bourgeois. Au moment de la mise en espace, j'ai décidé non plus de le *suggérer*, mais de le *matérialiser*. On a donc placé de la moquette épaisse, des meubles de mauvais goût, comme autant de signes sur la manière trouble dont une certaine modernité originelle abordait le décor.

Cela faisait également suite à la lecture de l'ouvrage d'Annie Le Brun ⁷ qui propose Sade comme modèle de l'écrivain moderne. Sade n'est alors pas la force réactive aux Lumières mais son horizon de destruction morbide. Intuitivement, cette idée m'était apparue, par exemple quant au Désert de Retz ou quant aux questionnements propres à l'ornement et à l'Art Déco. En considérant que l'ornementation n'était pas le contraire de la modernité, j'ai voulu montrer comment ces éléments pouvaient être liées par quelque chose de proche de l'obscénité. Cette exposition devait refléter cet aspect, mais la plupart des commentaires que l'on m'a adressés ne l'ont pas abordée dans ce sens, et on a considéré ce dispositif comme quelque chose d'agréable ou de cosy. Pourtant, l'exposition s'ouvrait sur cette antichambre moquettée, où était présentée la collection kitsch de Céleste Olalquiaga – qui est selon ses propres dires tout à fait morbide

7. Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert et Garnier Frères, 1982

– à côté des photographies de Zoé Léonard – images d'un mannequin en cire au ventre ouvert et d'un ensemble d'appareils gynécologiques. Certains ont trouvé cela *mignon*, mais la phrase finale de mon texte « à travers ce confort, nous ne cherchons pas la paix ⁸ », était une manière d'affirmer l'ambiguïté de cet espace. Il s'agissait de signifier en quoi le confort pouvait ici être dérangent. Bref, je voulais réaliser une grande exposition « malade », et certains la trouvaient « réjouissante » ! C'est que j'avais raté quelque chose.

Malgré tout, je continue à croire que la scénographie la plus outrancière peut être parfaitement saisie par le public. Et plus celle-ci est radicale, plus le propos semble clair et paradoxalement moins la scénographie est visible. Il m'a semblé que c'était là une bonne manière de présenter les œuvres, et au-delà des critiques je n'ai jamais regretté d'en avoir trop fait, au contraire, je me suis parfois demandé si je n'aurais pas dû aller plus loin...

L.L. : Alors même qu'il eut été possible d'introduire dans l'espace d'exposition un ensemble déjà existant provenant d'un musée, il s'agit au contraire ici d'une construction...

G.D. : Oui. les éléments sont *cheap*, et offrent un aspect artificiel. Je ne voulais absolument pas de *vintage*. La difficulté a

été de trouver les meubles. Nous avons songé à l'univers du théâtre, et un partenariat a été mis en place avec le Théâtre de la Colline qui possédait un stock de décors. Il fallait rendre visible l'aspect faux du *presque* art déco... Dans le Désert de Retz, déjà, tout était faux, il s'agissait de fausses ruines. Beaucoup d'éléments de cette exposition, au-delà de mon envie de travailler autour de l'ornementation, viennent de Corey McCorkle, artiste que j'avais invité à produire un projet. Il m'a parlé du désert de Retz et de ses *folies* architecturales dont j'ignorais l'existence, et dont l'aspect kitsch et artificiel m'a fasciné. La capacité à créer une fausse pyramide, une fausse ruine, m'a donné l'impression de découvrir un Disneyland ou un Las Vegas du XVIIIe siècle. J'étais très enthousiaste vis-à-vis de ce projet, mais je voulais dès l'origine créer un contrepoint au travail de Corey McCorkle. J'ai considéré celui-ci comme suffisamment fort pour être au centre d'un ensemble plus vaste, et l'antichambre apparaissait comme une proposition intéressante, pensée comme une petite exposition dans l'exposition. Il a rapidement fallu établir la manière dont l'espace serait divisé. L'antichambre s'annonçait dès l'accueil comme un espace plein, très chargé, mis en opposition avec un second espace qu'il a voulu complètement vide, ne présentant que la porte ⁹. La porte est elle-même un repliement du

8. Cf. Journal d'exposition « *Prisonniers du Soleil* », *Érudition Concrète 2*, Frac Ile de France, Le Plateau

9. Corey Mc Corkle présentait un fac-similé à l'échelle réduite d'une porte aperçue et photographiée à Gand.

faux sur le faux, puisqu'elle était déjà copie néorococo/art nouveau avant sa reproduction, proche en cela de la folie architecturale.

McCorkle fait partie d'une génération d'artistes qui s'intéresse à nouveau au décoratif, qui symbolisait jusqu'ici l'antithèse de la modernité, comme une sorte de branche morte de l'histoire de l'art. Comme un revers de l'histoire, cette dimension fascinante et honteuse n'a pas eu de filiation, alors même qu'un certain art décoratif avait les mêmes présupposés que la modernité « officielle ». Ce questionnement allait pour moi de pair avec une exposition que j'avais vue, « Other Modernisms », présentée au MoMA ¹⁰. Elle portait sur la relecture du modernisme au travers de figures qui en avait été écartées, notamment Frank Lloyd Wright, l'Art Déco... J'y ai découvert la manière dont Johnson et Hitchcock ont formé la modernité et fixé les règles de ce qu'elle devait être lors de l'exposition de 1932 par une simple *décision* presque unilatérale. J'ai été fasciné par le fait que l'histoire dont j'étais moi-même héritier avait été décidée, à la manière d'un Yalta esthétique. La porte, seule dans cet espace, permettait de passer de l'autre côté de l'exposition et induisait une confusion. Elle retrouvait finalement une dimension usuelle, instaurant

10. Other Modernisms, MOMA, New York, 2007. En 1932, Philip Johnson et Henry-Russell Hitchcock publient un livre intitulé *The International Style : Architecture since 1922*, qui accompagne l'exposition *Modern Architecture* au MOMA la même année et signe l'avènement du terme « Style International ».

une ambiguïté, puisqu'elle était proche des éléments de scénographie présentés dans la première partie de l'exposition.

L.L. : Cette confusion peut être retrouvée dans le rapport aux documents qui, théâtralisés, induisent un rapport trouble au réel, par exemple lors de la présentation des archives d'Act Up ¹¹, ou encore de certains dessins de Boris Taslitzky, œuvres nées d'une mission ethnographique commanditée par le Musée des Arts et Traditions Populaires ¹². Le mélange des genres, au-delà de la forme, est-il convoqué pour renforcer cette tension permanente ?

G.D. : Je ne peux m'empêcher d'agir ainsi. Ce n'est pas conventionnel, et pas très prudent, de mélanger l'art avec ce qui n'est pas de l'art, et « ça n'est pas beau » curatorialement parlant, je le sais. Mais j'ai toujours été très marqué par Act Up, d'une part le radicalisme politique – le souvenir d'images télévisuelles très violentes de « dying » – qui à un tel degré était assez rare en France, et généralement en occident ; d'autre part, par la forme – une forme toujours produite dans l'urgence mais vecteur symbolique des idées di-

11. Ensemble de documents présentés dans l'exposition *La Planète des signes* du 10 septembre au 15 novembre 2009, Érudition Concrète 1, Frac Ile de France, Le Plateau

12. Ensemble d'œuvres présentées dans l'exposition *Les Vigiles, les menteurs, les rêveurs*, du 16 septembre au 14 novembre 2010 Érudition Concrète 3, Frac Ile de France, Le Plateau

rectrices du mouvement – notamment ce triangle rose apposé en dessous des affiches *Silence = Mort*. Lorsque j'ai commencé à travailler autour de « La Planète des Signes », et donc autour du signe politique, Act Up s'est imposé comme une évidence. Ses archives, affiches, slogans, possèdent les mêmes qualités que l'art que j'aime : de l'engagement, de la nécessité, de l'urgence et de la précarité dans la dignité.

L.L. : Comment le désir d'affirmer la présence de tel ou tel document au sein de ces expositions est-il né ? par envie personnelle de les rendre visibles ? dans le but d'une confrontation forte entre deux éléments, à la manière d'un argumentaire ? ou, simplement, pour le plaisir de l'accumulation de divers éléments provenant de différentes sources ?

G.D. : C'est tout cela à la fois. C'est d'abord une envie, et je pense aussi l'exposition comme prétexte pour montrer différentes choses que l'on aime et que l'on a envie de partager. La beauté d'Act Up n'est pas uniquement formelle ; le rapport à la connaissance existe aussi, présent dès l'origine. Des citoyens qui vont mourir et en ont conscience contestent l'autorité politique, scientifique, l'expertise et affirment une part de savoir qui leur serait propre et resterait inaccessible aux scientifiques. Se crée alors un rapport inédit puisque ce sont plutôt des intellec-

tuels engagés mais, par leur démarche radicale et presque « punk », ils réussissent à s'imposer dans le débat et dans les décisions politiques et scientifiques concernant le sida. Par ailleurs, ce combat a pris des formes fortes qui ressemblent furieusement à de l'art – graphisme, performance... Act Up m'intéressait, saisi dans l'espace de l'art contemporain. Au-delà, l'autre décision imprudente – décidée au dernier moment – était de placer Act Up face à Thomas Hirschhorn, avec pour effet que l'on m'accuse indifféremment de « tuer » Hirschhorn, ou de « tuer » Act Up. Bien sûr, mettre face-à-face Hirschhorn – artiste international accusé de cynisme, qui joue sur la revendication, l'urgence... par des collages bricolés inscrits profondément dans le champ de l'art –, et Act Up – et par là même des gens qui luttent pour la vie et contre la mort – est périlleux. Mais Hirschhorn est un maître, un artiste dont j'admire la force, l'intelligence et la fulgurance ; j'ai donc pensé qu'il pouvait résister à cette confrontation. Ce qui fut évidemment le cas.

L.L. : Il s'agit de s'efforcer d'aller au-delà de la présence de ces éléments comme simples documents ?

G.D. : Je me suis rendu compte qu'à chaque fois que l'on pense « casser » les choses, cela n'a finalement que peu d'effet. Dans « La Planète des signes », j'ai cru que j'allais briser le rythme de l'exposition ; j'y ai pris un certain plaisir car elle me sem-

blait trop harmonieuse et tout m’y semblait de bon goût – chose dont je me méfie beaucoup. Je vois parfois de très belles expositions, intelligentes, lisses, intellectuellement propres ; la présence d’Act Up me paraissait alors, dans ce cadre, apporter un peu d’impureté. Mais je dois avouer que ces éléments, si forts et beaux qu’ils aient pu être, n’ont pas « cassé » l’impression d’équilibre. De même, dans la troisième exposition, « Les Vigiles, les menteurs, les rêveurs », on retrouvait un texte du sous-commandant Marcos, écrit en petit sur deux pages, tiré du *Monde Diplomatique*¹³ et bien loin d’être glamour. La présence de ce texte – important pour moi car il a participé à la formation de ma conscience politique – se trouvait justifiée par sa beauté, qui n’était pas annexe car, dans sa forme brute, le texte se situait au cœur de l’exposition confronté aux œuvres qui l’entouraient.

L.L. : Envisagez-vous les écrits produits autour des expositions comme des éléments annonciateurs d’un futur catalogue ? et, si oui, considérez-vous comme nécessaire d’aller au-delà des écrits déjà produits ?

G.D. : On m’a parfois reproché la masse d’écrits présents autour de ces expositions mais un catalogue était effectivement prévu. Finalement, cela ne se fera pas

13. cf : Pourquoi nous combattons : la quatrième guerre mondiale a commencé, *Le Monde Diplomatique*, août 1997, n°521, p.4

dans l’immédiat, peut-être à l’avenir ? J’envisageais cette publication plutôt comme un projet autour de l’érudition concrète, un ouvrage plus théorique. Pensé comme un bilan de ces expositions, il ne s’agirait pas tant de les « présenter », ni d’en garder des traces, mais plutôt d’interroger le rapport des artistes à la connaissance et au savoir de nos jours, alors même que savoir et connaissance sont plus qu’accessibles. Il ne me semble pas anodin que l’on puisse « googler » en cinq minutes le Lac Vostok et trouver une mine d’informations le concernant¹⁴ ; cela induit un rapport à la fois vertigineux et merveilleux à la connaissance. J’avais envisagé ce livre sous la forme d’entretiens avec des artistes ayant été, ou pas, présentés dans les expositions, en leur posant une série de questions très simples quant à leur rapport au savoir et à la connaissance.

L.L. : Il s’agissait d’envisager le catalogue comme un élément distinct de ce qui avait pu être proposé au cours des expositions ?

G.D. : Oui. L’archive n’est pas réellement ce qui me préoccupe. J’envisage l’exposition comme une expérience et, à mon sens, il ne sert à rien de recréer vainement

14. Le lac Vostok, et au-delà, le film de Julien Loustau qui s’y réfère, *Sub*, (Sub, 2006, Vidéo 46 minutes Inv. 08 10 01 Collection 49 NORD 6 EST – FRAC Lorraine, Metz) font partie des éléments à l’origine de l’exposition Nul si découvert, 9 juin-7 août 2011, Érudition Concrète 4, Frac Ile de France, Le Plateau

une expérience par un catalogue. De même, lorsque je présente les journaux [de l'exposition], les gens se font une idée de l'exposition qui ne correspond pas à celle-ci puisque plus de la moitié des visuels provient d'autres sources. En cela, on comprend bien en quoi les publications ne sont pas les expositions. Il me semble qu'il y a presque trop de catalogues d'exposition, comme s'ils étaient devenus un pendant obligatoire à l'exposition. Le livre *Érudition concrète*, au-delà d'un catalogue, aurait proposé un prolongement aux réflexions initiées lors des expositions car, si elles ont été nourries de questions et de réflexions, elles en ont suscité autant de nouvelles.

Entretien avec Pierre Ardouvin

Paris, le 24 septembre 2011

Lise Lerichomme : Dans vos installations ou vos assemblages, il semble qu'il y ait une image préexistante de l'œuvre, partez-vous à la recherche d'un objet très précis, ayant cette image en tête, ou vous laissez vous séduire par des rencontres avec ces objets ?

Pierre Ardouvin : À vrai dire, il y un peu des deux, mais il s'agit plutôt d'une image mentale, d'une idée, d'un concept, à partir duquel je travaille. Les dessins préparatoires sont des représentations qui contiennent des éléments figuratifs et font donc nécessairement appel à la mémoire. Le fait d'avoir vu telle ou telle chose à tel endroit se remet en jeu lors du dispositif, du projet...

En règle générale les images me viennent

directement à l'esprit, lorsque je fais des dessins, je n'utilise pas de modèles. Par la suite, je vais faire une recherche sur le terrain, j'ai plusieurs lieux de prédilection dans lesquels je vais chercher - sans savoir exactement quoi.

Par exemple, pour *la Tempête*, présentée récemment au CCC de Tours¹, il s'agit de la réalisation d'un projet ancien. L'idée de cette exposition pensée avec Alain Julien Laferrière, était celle d'une « rétrospective », mais de manière un peu « biaisée »,

1. L'exposition Pierre Ardouvin était divisée en deux parties : *La Maison vide*, du 9 avril au 16 juin et *La Tempête*, du 17 juin au 04 septembre 2011, au CCC à Tours. Le second volet consistait en une réorganisation du premier par l'adjonction de pièces et installation au sein du premier environnement. La pièce dont il est question, *La Tempête*, est une installation présentant un arbre mort tombé sur un fauteuil au sein d'un environnement sombre et théâtral.

«We are such stuff as dreams are made on; and our little life is rounded with a sleep»

W. Shakespeare, *The Tempest* [A,IV. Sc,1

située hors de toute chronologie ou d'une forme de « catalogue ». Nous sommes donc partis sur l'idée d'une exposition présentant des dessins. Cet ensemble de travaux - parfois anciens - contient à la fois des projets réalisés ou inaboutis mais aussi des dessins ne renvoyant qu'à eux même, ayant une dimension fictionnelle. Pour le second volet de cette exposition, nous avons eu l'idée de revenir sur l'un des dessins présentés, celui d'un projet non concrétisé, et de le réaliser. La pièce est finalement très différente du dessin préparatoire, mais elle en garde l'idée principale.

J'ai donc commencé à chercher un arbre, le problème était alors de savoir comment procéder. Fallait-il aller chercher un arbre dans la forêt ?

Au fur et à mesure des recherches, j'ai découvert une personne dont le métier est de faire de faux arbres, qu'il réalise pour des décors de théâtre, des halls d'hôtels ou des artistes. Il s'agit donc d'un arbre dont les branches se déboitent et sont démontables. Il est traité de manière à être mis en caisse, à être conservé plus facilement pour pouvoir voyager, et surtout de manière à pouvoir entrer dans une salle d'exposition.

Il s'agit là d'une recherche très spécifique concernant un objet type un peu incongru, mais pour l'autre élément, le fauteuil, les choses se sont déroulées différemment. J'ai cherché dans je ne sais combien d'endroits, accompagné du régisseur du CCC, pour trouver plusieurs fauteuils proches

de celui du dessin, appartenant au même « type », mais cela ne me plaisait pas.

J'ai longtemps hésité, puisque le fauteuil du dessin est vieillot, plus cosy, qu'il est recouvert d'un tissu imprimé...

J'ai souhaité le situer dans un univers moins mélancolique et lui donner un aspect un peu plus âpre que l'évocation sur le dessin ne pouvait l'être. Finalement le fauteuil est neuf, il s'agit d'un petit club, assez standard et sombre.

L'objet est toujours très important et le choix en est à chaque fois très précis, il oriente véritablement la lecture que l'on peut faire de la pièce, ce qui explique qu'il puisse y avoir d'importantes modifications entre le dessin et le projet.

L.L. : *La Tempête* possède une dimension supplémentaire : l'atmosphère induite par l'aspect sombre de l'espace...

P.A. : L'idée était de renvoyer - sans que cela ne soit une référence frontale à Shakespeare - à la tempête comme métaphore littéraire d'un inconfort mental. Chez Shakespeare la Tempête est associée à l'imaginaire et les personnages ne savent plus où se situent rêves et réalité. J'avais envie de recréer cette atmosphère, ce lieu dont on ne peut distinguer les limites, qui disparaît dans une sorte de nuit, au sein de laquelle l'élément sculptural émerge à la manière d'une vision.

L.L. : J'aimerais approfondir cette

idée de vision, qui est très proche de l'image dont vous parlez régulièrement à propos de votre travail. Vos pièces donnent lieu à des visions rêvées, proposant bien plus que des clichés ou poncifs comme on en fait pourtant souvent le commentaire. Il me semble qu'il s'agit plutôt d'un renversement des archétypes induits par une nouvelle forme de consommation, celle qui vise à ré-enchanter le quotidien et à proposer des expériences fabriquées et factices. L'exemple type pourrait être la préférence portée aux paysages de Center Parc par rapport à ceux d'une « vraie » forêt, où l'on a peur de s'en-nuyer, finalement...

P. A. : C'est vrai que ça n'est pas tant le cliché, et qu'effectivement la vision d'un quotidien inversé s'y prête mieux. Le lieu idéal - ou le parc d'attraction - offre exactement ce qu'on peut en attendre, on peut y aller les yeux fermés, puisque l'eau y sera filtrée, les animaux y seront dociles et les services prévus nous seront offerts. On y évite la crainte due au doute...

Pour définir mon travail, il s'agirait finalement de cette *vision là* projetée au sein d'une image de ce qu'est la vie, celle que l'on construit, propose, projette, etc... Il existe pourtant une dimension un peu plus complexe et plus psychologique à cette confrontation. En fin de compte, il ne s'agit pas d'un simple retournement, puisque je parle aussi de moi. Même si

mon travail possède une dimension collective - puisque les gens se l'approprient - cela reste, au départ, très personnel.

L.L. : Cette dimension personnelle est parfois occultée...

P. A. : Je travaille sur un terrain qui est aussi celui du sentiment, des émotions, des affects, en ce sens mon travail est personnel. Sans être un journal, c'est dans ce registre que je vais puiser : mon vécu, les réminiscences qui appartiennent à ma mémoire, parfois même certains aspects du présent, liés à un contexte.

À chaque fois, je découvre à *un moment donné* le lieu au sein duquel je vais exposer. Cela peut correspondre à un moment où je vis des choses importantes intimement, mais cela croise aussi une actualité. Voilà le contexte - au sens élargi du terme - qui, mis en relation avec le lieu, peut produire une certaine alchimie, qui fait que l'idée d'une pièce puisse émerger. Le travail consiste à construire un projet peu à peu, qui dès lors devient de moins en moins personnel et prend progressivement forme hors de l'affect pur.

L.L. : Le contexte d'exposition agit à la manière d'une accroche, il peut venir suggérer les éléments de départ...

P. A. : Cela y participe beaucoup. Par exemple au CCC, la grande installation labyrinthique *La Maison Vide*, a été construite à partir d'une succession

d'images de ce lieu, la dernière en date étant celle de l'exposition de Tania Mouraud. Comment intervenir dans cet espace ? Comment faire en sorte que ma proposition prenne toute sa singularité, et que l'espace soit sans perspective aucune avec ce qui avait pu être présenté avant ? Cette pièce fonctionne également à partir de l'idée d'un non-espace qui se démultiplie, qui ne comporte ni début ni fin, et qui efface toute perspective et tout souvenir du lieu tel qu'il était auparavant. Même si *la Maison vide* est une pièce qui existait et avait déjà été présentée avant²... comment la remettre en jeu, à un moment donné et dans un contexte donné ?

L.L. : Certaines pièces sont extrêmement contextuelles, comme *Au Théâtre ce soir*, ou encore la série des *Cheminées*, qui venaient « domestiquer » l'espace d'exposition du Musée d'Art Moderne³...

P. A. : La proposition était la suivante : intervenir dans le parcours des collections du musée. Cette idée de détournement du lieu me plaisait plutôt, puisque je pouvais emmener les visiteurs ailleurs que dans un musée. Je l'avais déjà fait pour la façade du Musée D'Art Moderne de la ville de Paris avec *On Dirait le sud*, j'intervenais alors à tous les niveaux, aussi bien quant à

la représentation symbolique que quant à la hiérarchie sociale du lieu.

Il s'agissait pour moi d'intervenir symboliquement, on pouvait alors se sentir « chez nous », s'approprier les salles du Musée comme des espaces domestiques, grâce à ces cheminées standardisées surmontées d'un bibelot un peu kitsch qui évoquaient le foyer. Cet élément transposé dans un musée jouait sur un renversement : ce seul élément modifiait la relation à l'espace.

L.L.: Dans *Au théâtre ce soir*, il existait en revanche une division réelle et brutale entre le fait de prendre part à l'œuvre de manière active, et le fait d'y prendre part à son insu en étant simple passant. Ce qui agissait de manière tout à fait différente dans *le Bal Perdu*, où la distinction était bien moins nette...

P. A. : *Le Bal Perdu* agit par immersion, on y rentre, on en sort, le dispositif est extrêmement poreux. En revanche, *Au théâtre ce soir* est un dispositif qui nous demande de prendre position, de prendre place. Lorsque l'on décide d'entrer dans la pièce, on se met en position de spectateur, le simple passant est paradoxalement en position d'acteur... L'idée de ce retournement était que l'œuvre devienne un objet qui « fasse regarder » plutôt qu'un objet à regarder. L'impact était fort, parce qu'il y avait beaucoup de passage, et que l'on était dans un contexte – une foire d'art -

2. *La Maison vide* avait été créée pour La Villa du Parc, Annemasse, en 2008

3. *Au théâtre ce soir* fut présenté pour la première fois à , Les Cheminées (*Elephant Man*, *The World is Yours*, *Cheminées*, 2008, furent présentées)

où le fait de regarder et d'être regardé était essentiel. Installée récemment au Musée de Strasbourg, le dispositif était tout aussi efficace. On avait placé l'œuvre dans le hall d'entrée du Musée et en entrant, les gens étaient directement confrontés à l'œuvre.

L.L. : J'ai pensé à vous présenter une œuvre de Marcel Broodthaers, *Décor*, qui date de 1976, qui met en scènes deux espaces, l'un empli de canons représentant le XIX^e siècle, et l'autre où trône un salon de jardin représentant le XX^e siècle. Il me semble que plusieurs éléments entrent ici en écho avec votre travail...

P. A. : J'ai récemment vu cette œuvre exposée à Venise. Broodthaers est un artiste que j'aime beaucoup. De manière générale, j'aime les artistes Fluxus, mais Broodthaers en particulier. Le rapport est plus porté sur l'histoire, il s'agit aussi d'une autre époque...

L.L. : Je voulais également parler de la manière dont il envisage de redonner une fonction aux objets, de leur redonner une place hors du ready-made.

P. A. : Oui, dans un rapport très différent de celui d'Armledder, par exemple, qui reste très formaliste vis-à-vis des objets ou du geste d'assembler des objets... Ce qui me semble différent est que Brood-

thaers construit de petits récits. Ses travaux ont toujours un rapport à l'Histoire et ont également un aspect plus narratif, peut être presque cinématographique...

L.L. : Justement, la plupart des éléments utilisés dans cette pièce avaient à l'origine été loués à un studio de cinéma, et sont en fait des éléments de décor...

P. A. : C'est un rapprochement qui me plaît. Broodthaers fait partie des artistes importants pour moi. Il y a également David Hamons, que j'aime beaucoup pour son rapport à l'histoire individuelle, à l'aspect sociologique et au contexte nord américain... et puis, il y a Filliou aussi, presque plus pour son rapport à l'écriture, à la poésie. La relation au langage, aux mots, m'intéresse chez les artistes. C'est un aspect que l'on retrouve différemment dans mon travail. La référence à des éléments de « culture », que ce soit le cinéma, la chanson, la musique ou l'écriture, est souvent un point de départ.

L.L. : De manière sous-jacente, vos pièces sont liées à une contre culture, des films de série-B, une musique moins populaire que rock... Ces aspects sombres et sales semblent transformés, « digérés » et finalement presque absents de vos pièces, qui arborent une iconographie beaucoup plus lisse et populaire...

P. A. : Oui, la musique de variété n'est pas quelque chose que j'écoute. Par contre, je l'utiliserai comme un élément, comme un objet en soi, parce que ce qu'elle véhicule m'intéresse, pas forcément par envie personnelle, mais parce qu'elle porte quelque chose qui m'intéresse.

Je fais très peu de citation en référence à l'histoire de l'art, la seule pièce de cet ordre que j'ai dû faire est *Marcel*, qui justement est confronté à Dalida et interroge très clairement le rapport à la référence⁴.

L.L.: Il y a une certaine audace dans le fait de ne pas montrer ce par quoi vous êtes attiré de manière personnelle, d'aller au-delà d'une séduisante « esthétique rock »...

P. A. : Peut-être... mais la culture que j'aime, celle qui me séduit - les films de John Carpenter par exemple - a déjà fait ce travail d'une certaine manière. Elle parle de choses dont elle est elle-même distanciée et les projette dans un autre environnement.

Je trouve que ce serait presque... trop. Je me sentirai finalement désengagé si mon travail venait « en plus », s'il était dans la re-citation. Sans être du respect, je crois que c'est une manière d'être finalement plus investi ...

L.L. : On a accès à certains éléments

4. *Marcel* fut créée lors du prix Marcel Duchamp, Le mot Marcel est présenté sur un podium tournant, à la manière d'une publicité, la chanson *Mourir sur scène* de Dalida résonne en boucle.

d'influence dans l'échange par images interposées réalisé avec Guillaume Désanges pour Eschatologic Park⁵. Ici, on sent bien de quelle manière se mêlent les deux aspects... c'est un élément d'accès très riche à votre travail...

P. A. : oui, on retrouve Broodthaers ou il n'est pas attendu par exemple ! [en montrant un salon de jardin en plastique surmonté d'un parasol]

On s'est posé la question avec Guillaume - puisque c'est lui qui a conçu le catalogue - de la manière dont on pouvait introduire les références. [feuilleter] Broodthaers, Présence Panchounette, Duchamp, David Hamons, Filliou... Comment introduire tous ces éléments le plus justement possible ? Comment donner les clés les plus complètes ?

À l'origine cet échange à été un jeu... il est finalement devenu quelque chose d'assez juste, presque un entretien. Lui s'était constitué son dossier d'images, moi le mien, on s'est retrouvé puis on a commencé à structurer les pages par thématiques, enfin, on a fait des choix...

L.L. : C'est une manière assez rapide et directe de dire les choses sans passer par les mots, qui se rapproche de votre pratique de collage ou d'intervention sur cartes postales...

5. Une « Collection d'images - Sources icono Pierre Ardouvin Guillaume Désanges » est insérée sous la forme d'un fac-similé de la page 212 à la page 226 du catalogue.

P. A. : Exactement, c'est tout à fait la manière dont je fonctionne, ce rapprochement d'images... Pourtant ce n'est pas du tout quelque chose que je fais habituellement. J'ai très peu d'archive et de documentation, c'est une sorte de nourriture que je n'ai pas besoin de conserver. Je ne crois pas avoir l'envie d'y revenir. L'expérience était riche parce que cela accompagnait autre chose : la relecture d'années et d'années de travail. Cela permettait de lier les éléments, d'en donner le sens, sans être trop lourd, de faire écho au texte de Guillaume et au petit entretien avec Celeste Olalquiaga⁶.

L.L.: **Votre travail possède un aspect très « iconique », fixe et pérenne, comme si les images étaient sédentaires. On dirait le sud, La Couleur de la Mer et Migration, me semblent présenter un rapport différent...**

P. A. : C'est une sorte d'idée de voyage. *Migration* est construite un peu comme un rébus, fait à partir d'éléments trouvés, récupérés, qui sont ensuite mêlés. Il s'agissait d'éléments réunis autour de l'idée du motif, puisqu'ils étaient présents sur chacun d'entre eux. Il y a un tapis roulé dans un coin, une tête de lit avec un motif floral, un poster que j'ai réutilisé dans les *Pay-*

*sages 3D*⁷, et un motif au mur réalisé avec ces rouleaux en caoutchouc qui servent à faire des motifs de faux papier peint, que l'on trouve dans les pays du Maghreb etc... où les gens font leur papier peint. Les motifs représentaient des oiseaux, ce qui constitue un lien direct avec le titre. La pièce est une sorte de rébus sans réponse, un jeu entre rébus et rebus puisque les choses à l'abandon peuvent constituer une histoire et en réveiller d'autres, exactement comme *l'Abondance*, tous deux assez proche du collage d'une certaine manière. Au même moment, je faisais des assemblages mêlant dessin, photos et collages, comme la série *La Maison de Barbie*, qui sont des images détournées assez grossièrement au pinceau noir...

L.L.: **[à propos de la photo *Canapés*], c'est le genre d'endroit dans lequel vous allez « fureter » pour trouver ces éléments ?**

P. A. : Oui, c'est le genre d'endroit que j'aime bien, ça m'est assez plaisant sans vraiment savoir pourquoi. J'aime la manière dont les choses y sont agencées, l'environnement étrange de ces hangars dépôts-vente m'a servi il n'y a pas très longtemps, pour la pièce *les Quatre-saisons*. Lorsque je revois *Canapés*, je retrouve la même idée.

6. Le catalogue contient un texte critique de Guillaume Désanges, *Eschatologic Park*, pp.7-15 et un entretien croisé avec Celeste Olalquiaga et Sandra Cattini, pp. 209-212

7. *Paysages 3D* est une série datant de 2007, des affiches proposant des vues paradisiaques de plages et lieux exotiques semblent figé dans un mouvement froissé.

L.L.: Les Quatre saisons évoquent également les concessions automobiles avec leurs petits drapeaux colorés...

P. A. : Oui, les fanions des garages d'occasion... c'est un mélange entre ça et les fêtes de villages où on les place dans la rue pour donner un « air de fête »...

L.L.: Il y a aussi l'évocation du cadeau de jeu télévisuel, disposé sur le plateau tournant et qu'on nous révèle en fin d'émission...

P. A. : Le dispositif vient vraiment de là, du salon commercial ou du supermarché, là où le dispositif est lui-même mis en vitrine. L'idée de la fête est présente, mais elle y est de manière très déceptive, la pièce est en réalité assez sombre puisque le dispositif tourne très très lentement et que l'on s'y ennue. Pourtant quand on en sort on a quand même la tête qui tourne un peu, ça a tout de même une action qui provoque une ivresse. C'est finalement un « manège pour vieux ».

A l'inverse de *La Tempête*, j'ai joué ici sur les couleurs et sur les types des canapés, je les voulais très différents les uns des autres, je souhaitais que les motifs évoquent les saisons, que les canapés soient confortables, « pépères » mais assez moches... Le dispositif n'est pas dans le décor d'intérieur, c'est un objet complètement autonome. Il existe un plaisir ludique dans la confrontation de ces quatre ca-

napés avec la moquette un peu verdâtre, marbrée, mais cela reste très précis.

L'association de ces quatre éléments si différents est une vraie contrainte.

L.L.: De quelle manière se déroulent les essais pour ce genre d'association ?

P. A. : c'est là que le dessin intervient beaucoup, j'imagine assez précisément la manière dont l'ensemble va fonctionner. Pour Tours ça a été plus long parce que je ne trouvais pas l'élément que je voulais, mais je savais. J'ai hésité sur place mais je savais très exactement ce que je voulais... Il faut beaucoup anticiper, préparer, projeter. Même si le dessin n'est pas dessin préparatoire, il aide à ce travail de projection.

L.L.: Je voulais revenir sur l'importance de la présence des éléments sonores, qui agissent à chaque fois comme des images dans un rapport immédiat au son.

P. A. : j'utilise souvent le son dans mes pièces, c'est un élément aussi important pour moi qu'une couleur, qu'un éclairage... il participe vraiment à la perception et offre un autre sens. Je pense que l'on a une mémoire des sons qui est très différente de la mémoire visuelle.

L.L.: C'est en ce sens que l'on peut parler d'images sonores. À Tours par

exemple, on pouvait entendre le claquement des ampoules des *Éclairs*, qui peut évoquer un souvenir très précis d'expérience de la lumière stroboscopique ou du manège de fête foraine. Le rapport au son était alors très frontal et direct...

P. A. : Oui, tout à fait, c'est très frontal, je ne veux pas que ce soit de la musique d'accompagnement ou un son d'ambiance, je veux que le son soit véritablement lié au sens, qu'il fasse partie d'une appréhension générale et sensible de la pièce. La musique des *Quatre Saisons* par exemple est presque trop directe puisque *les Quatre saisons* est vraiment le « tube » de la musique classique. Cette pièce a vraiment « explosé » avec l'invention du phonographe, ce qui a permis le fait de pénétrer chez les gens qui n'avaient pas forcément une grande culture musicale, mais avaient l'envie d'écouter des choses. Cette musique est assez accessible et imagée, et de fait, elle a eu beaucoup de succès. Je pense que ce morceau rejoint la musique populaire, par la thématique, par le fait qu'il joue beaucoup sur des images, que ce soit un morceau assez simple, que l'on étudie souvent à l'école... Quant au choix, l'histoire même de ce succès est importante et ce morceau correspondait finalement très exactement au dispositif. Pourtant, la musique n'était pas à l'origine de la pièce, le titre vient bien du morceau, mais l'idée de faire un « manège pour vieux » était préexistante.

Je n'ai pourtant jamais pensé à un autre morceau que celui-ci. Je voulais à l'origine une musique d'ascenseur, une espèce de musique d'ambiance, pour meubler l'ennui et désangoisser les gens. Une musique faite avant tout pour remplir le vide. Le volume sonore est très faible, un peu comme dans un ascenseur, on ne peut entendre les quatre saisons que lorsque l'on est vraiment autour.

Pour Dalida [Marcel] par exemple, c'était très différent... Le monde du spectacle est un monde de fiction, d'artifice, très codifié et qui possède une force dans le fait de provoquer l'imaginaire.

L.L.: Ces scènes et podium créent des images très mises en scène, sans agir pour autant comme un socle, cela crée de petits ensembles extraits au réel...

P. A. : J'aime utiliser l'idée de paysage sur l'ensemble d'une exposition. Celle-ci va être composée de plusieurs éléments reliés entre eux, ne faisant pas forcément sens ensemble à l'origine, mais qui constituent un petit récit, elle va devenir un paysage construit. Dans l'exposition *les Quatre saisons*, il y avait plusieurs pièces et ces différents éléments, sans renvoyer directement aux *Quatre saisons*, créaient des perspectives⁸.

C'est la réalité du travail en général et

8. *Les Quatres Saisons*, exposition présentée à la galerie Chez Valentin en 2010, elle réunissait notamment *Soleil d'hiver*, *Le Déguisement*, *Administrass*, et bien sûr, *Les Quatre saisons*.

certaines éléments qui reviennent de manière cyclique. Pour revenir à *Abondance* et *Migration*, la juxtaposition de différents éléments qui forment composition est un système qui s'est développé au cours des expositions dans leur ensemble.

L.L. : En relisant un entretien avec Hans-Ulrich Obrist⁹, j'ai eu l'impression que suite à une question quant à votre rapport à l'œuvre d'art totale, vous aviez botté en touche sans répondre véritablement... Il existe pourtant bien une idée d'ensemble...

P. A. : Mais il n'y a pas un système, la différence est peut-être là. Ce que cherchait Hans-Ulrich, c'était un système global qui fasse œuvre dans son ensemble, mais en réalité c'est beaucoup plus empirique. Les choses se construisent peu à peu, il n'existe pas de point de départ autour duquel les choses s'articuleraient avec une logique imparable. Il cherchait à me questionner quant aux sources, aux images que j'utilise, mais comme je l'ai dit tout à l'heure, j'ai très peu d'archives et je ne stocke pas de documentation organisée ou structurée en plusieurs points. J'ai des carnets, des cahiers de dessin, cela m'arrive souvent de les refeuilleter, parce que j'ai oublié entre-temps. Je me dis que finalement, il y a des choses que je pourrai reprendre, qui n'étaient pas si

mal...

C'est de cela dont je veux parler lorsque je parle d'empirisme...

9. Entretien avec Pierre Ardouvin, Hans Ulrich Olbrist, *Déjà vu : Pierre Ardouvin*, Paris, Chez Valentin, 2004

Entretien avec Pierre Ardouvin

Échange par courrier électronique, février 2012

Lise Lerichomme : La phrase de Debord «dans un monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux», semble être à l'origine de l'idée de la pièce *Au Théâtre ce soir* . Dans quelles circonstances avez-vous fait resurgir cette phrase ? (est-ce lors d'une relecture, au cours d'une discussion, d'un souvenir flou ou d'une réminiscence ?)

Pierre Ardouvin : L'apparition de l'émission *Au Théâtre ce soir* est contemporaine de la publication de *La Société du spectacle* au milieu des années 60. C'est une oeuvre que j'ai réalisé en 2006 pour *Art statement* qui est une section de la foire de Bâle, où sont proposés des

solo-shows présentés par des galeries émergentes. C'est en prenant au pied de la lettre le contexte, la situation que j'ai pensé à cette oeuvre. Les galeries font leur show, les artistes produisent des pièces, les acteurs et spectateurs de la scène artistique sont tous réunis pour l'occasion. La foire elle-même se doit d'être un succès, un grand spectacle offrant le meilleur de l'art international, une accumulation spectaculaire de marchandise artistique. En proposant de transformer l'espace d'exposition qui était alloué à la galerie en un petit théâtre je renversais sa situation, le stand d'exposition devenant l'endroit d'où l'on devenait à son tour le spectateur de ce moment particulier. La phrase de Guy Debord m'était restée à l'esprit comme une sorte d'énigme prophétique et qui

résonnait assez justement par rapport ce projet.

L.L : Dans les *Commentaires sur la Société du spectacle*, 1988, Debord explique cette phrase par des remarques portant spécifiquement sur l'impossibilité d'un art contemporain, notamment à cause d'une falsification généralisée, dont les résultats seraient préférés à l'authentique (restauration des dorures Louis XIV, qui font ressembler le mobilier à des copies texanes clinquantes, restauration de la chapelle Sixtine, qui propose des couleurs «de bande-dessinée» là où nous ne voyions qu'une grande maîtrise de la composition).

Il explique que «l'[...] on refait même le vrai dès que c'est possible, pour le faire ressembler au faux.» (p. 72)

Cela me fait penser à vos remarques lors de notre dernier entretien sur les paysages rêvés de Center Parcs offrant de l'attendu et du prévisible.

Il me semble que votre démarche, dans *Au Théâtre ce soir* mais pas exclusivement, n'est pas une illustration directe de ces commentaires, mais que vous en proposez plutôt une lecture personnelle. Que le fond du propos ne porte pas tant sur le faux, le simulacre, mais plutôt sur le prévisible, l'attendu, l'habitude, et l'écart qui peut naître lorsque que l'on

déplace ces références. Qu'en est-il vraiment?

P.A. : Le faux renvoi au kitsch et le kitsch depuis les années cinquante à la culture de masse. *Au Théâtre ce soir* était une émission que l'on peut qualifier de kitsch, une version bon marché du vrai, via le petit écran, pour les classes populaires. Il y a pour moi dans l'utilisation de ce type de référence une forme de protestation face au bon goût. «... Cette installation fait du (faux) théâtre lui-même un décors, une représentation de théâtre avec les murs aux parois démontables et transportables. Je voulais que ces éléments nous renvoient à une image, une image familière d'un théâtre. Le familier m'intéresse. Le familier transposé hors de son contexte crée une situation inédite et déroutante. C'est un ressort de l'humour, du gag mais il a aussi à voir avec la notion d'inquiétante étrangeté. Il y a par ailleurs dans cette oeuvre un côté beckettien renvoyant au delà du contexte immédiat à une dimension absurde de notre condition.

L.L. : Nous avons également abordé le fait que la plupart de vos oeuvres naissent «d'images mentales», mélange de références, de souvenirs et d'imaginaire.

Il existe de nombreux dessins autour d'*Au Théâtre ce soir*, qui semblent très proche de l'installation telle qu'elle fut présentée lors de la

foire.

Aviez-vous une idée très précise du choix du mobilier, des appliques, des rideaux, et si oui, ces images ont-elles été créées à partir de souvenirs, de réminiscences, d'une expérience particulière et personnelle du théâtre ou de l'opéra ?

P.A. : Les éléments qui composent la pièce sont une sorte de condensé cheap de tout ce qui compose l'idée que je peux me faire d'une petite salle de théâtre assez classique.

L.L. : Le titre de la pièce évoque un univers théâtral populaire, télévisuel, où l'expérience de la scène se fait à distance, proche en cela d'une logique spectaculaire que Debord aurait sûrement décrit.

Là encore, est-ce à partir de souvenirs de cette émission, de certaines pièces en particulier, que vous avez choisi ce titre, ou est-ce plutôt afin de mettre en avant la dimension spectaculaire du dispositif, et le rôle parfois passif du spectateur ?

P.A. : Non ce n'est pas directement lié à des souvenirs, mais c'est plus par rapport à la télé.

L.L. : Vous m'aviez appris que cette installation a été par la suite présentée dans le Hall du Musée de Strasbourg dans le cadre d'une exposition

célébrant les dix ans du prix Marcel Duchamp, je sais que vous aimez que vos pièces puissent prendre un sens différent selon le lieu de leur présentation, mais aviez-vous peur que celle-ci ne soit par investie par le public? qu'elle ne «fonctionne plus» ou devienne objet à regarder plus qu'une expérience ? Est-ce que le choix de la placer dans le hall d'entrée du musée et non au sein d'une salle a été déterminant pour vous, ou est-ce le commissaire de l'exposition qui vous en a fait la proposition ? Comment avez-vous pensé la présence des visiteurs-regardeurs au sein de cette oeuvre ?

P.A. : À Strasbourg nous avons réfléchi à la disposition de l'œuvre dans l'espace du musée, finalement on l'a placée au milieu du grand hall d'entrée (au départ on m'avait proposé de placer la pièce tout au fond de ce hall d'entrée) on y faisait face en entrant , on la contournait pour accéder aux salles d'exposition. Les gens pouvaient arriver face à la pièce vide comme ils pouvaient faire leur entrée avec des spectateurs les regardant. Je ne pensais pas nécessaire d'avoir des médiateurs, j'aime bien l'idée que le visiteurs s'approprient en l'expérimentant l'oeuvre ou pas. Mais la pièce aurait pu être installée dans une salle du musée, par exemple une salle de peinture moderne ou du XIXe. Cela aurait pu être intéressant comme situation.

L.L. : De façon très concrète, quel rôle avaient les galeristes, qui accueillait les visiteurs lors de la foire: étaient-ils de véritables «ouvreurs» ou étaient-ils un peu plus en retrait ? Des médiateurs étaient-ils présents à Strasbourg ?

P.A. : Ils étaient plus en retrait.

L.L. : Les dimensions de la pièce ont-elles été spécifiquement pensées pour s'adapter aux dimensions d'un stand lors de cette foire ?

Quel est le regard que vous portez sur le système marchand au sein duquel cette oeuvre fut présentée pour la première fois ? Aviez-vous envie d'y porter un regard ironique ? critique ?

P.A. : Il y a plusieurs sens à cette pièce, celui de la critique bien sûr mais aussi celui de la place et de la position de l'artiste dans ce contexte. Les foires sont des lieux difficiles pour les artistes car les oeuvres plus que dans tout autre endroit y sont réduites au seul statut de marchandises.

Le salon bourgeois : représentation d'une sédimen- tation?

Communication « Le salon bourgeois : représentation d'une sédimentation? », symposium international Lieu Commun, Maison de la Recherche-Palais Impérial, Boulogne-sur-Mer, 15 & 16 mars 2011 (publication des actes à paraître, Maison de La Recherche en Sciences humaines, juridiques et sociales, Boulogne-sur-Mer).

LE SALON BOURGEOIS : UN LIEU DE SÉDIMENTATION

LISE LERICHOMME,
Université de Rennes

Le salon bourgeois tel qu'il peut nous apparaître aujourd'hui est un véritable produit du XIX^e siècle. Son apparition va de pair avec une modification de la manière d'habiter puisque l'émergence de la modernité induit également la naissance de l'intérieur.¹ S'il est effectif, le lien de parenté avec les salons de l'aristocratie des XVII^e et XVIII^e siècles reste distendu, tant le phénomène, d'une fulgurante expansion, est lié à l'essor de cette nouvelle classe sociale qu'est la bourgeoisie. Pour autant, comme le notent Monique Eleb et Anne Debarre dans *L'Invention de l'habitation moderne 1890-1914*², « Le Salon n'est pas un dispositif des classes populaires pauvres. C'est d'ailleurs un signe efficace : en posséder un, c'est appartenir à la bourgeoisie, même petite. »

Il ne s'agira pas alors ici de démontrer en quoi le salon bourgeois pourrait être un lieu commun, tâche vaine tant apparaît l'évidence d'une telle démonstration, mais plutôt de déterminer ce qui fait sa particularité en tant que tel. À travers divers exemples, empruntés aux champs variés de la littérature ou des arts plastiques, et à l'appui de certains écrits de Walter Benjamin, il s'agira de présenter en quoi

¹ Voir par exemple Charles Rice, *The Emergence of the Interior, Architecture, Modernity, Domesticity*, Londres, New York, Routledge, 2007.

² *L'Invention de l'habitation moderne 1890-1914* Monique Eleb, Anne Debarre, Paris, Hazan, Archives d'Architecture Moderne, 1995, p. 31. Consultée postérieurement à la rédaction de cet article, on ne manquera pourtant pas de se référer à l'excellente étude de Manuel Charpy *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*. Tours, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Luc Pinol, décembre 2010.

Le salon bourgeois : un lieu de sédimentation

cet espace peut-être considéré comme un lieu de concrétion, d'une part grâce à l'évocation d'une sédimentation mobilière – accumulation progressive des meubles et objets – d'autre part grâce à celle d'une sédimentation pulvérulente – superposition d'étoffes et de poussière.

SÉDIMENTATION MOBILIÈRE : LE CANAPÉ ET LES FAUTEUILS

Meubler son salon constitue une étape déterminante pour tout jeune ménage. En effet, ce moment plaisant s'accompagne de façon décisive d'une présentation à l'entourage et au monde. Il est alors d'usage d'investir dans un ensemble mobilier, qui, s'il est rarement coordonné à la fin du XIX^e siècle, est acheté en une seule fois ou presque, et se verra augmenté toute la vie durant de menus bibelots et autres petits riens. L'image du salon ne se construit pas tant dans la durée que dans cet achat initial.

Le choix du mobilier, la manière d'agencer les éléments entre eux, répondent non seulement au goût de ses occupants mais à toute une série de règles strictes édictées par pléthore de guides et manuels, initiant qui la jeune épouse, qui la grande bourgeoise, aux subtilités des codes en vigueur³. Le salon sera une vitrine pour le jeune couple et, autant que l'aspect extérieur de sa maison, il représentera le rang auquel il appartient – ou aspire. Les cadres sont d'une grande rigidité et laissent peu de place à l'expression du goût personnel. Les limites sont celles fixées par les manuels plus que par le jugement, puisqu'il convient de rendre visible un certain nombre de marqueurs de classe⁴, facilement identifiables comme tels par les visiteurs et permettant de se reconnaître « entre-soi ». Puisqu'« avoir bon goût signifiait être conventionnel »⁵, la finesse se juge à l'aune de la conformité et de l'adéquation au parangon du salon. Le salon bourgeois est un haut lieu de la mise en scène, et la représentation y

³ Voir par exemple, Henri Havard, *L'art dans la maison, Grammaire de l'ameublement*, Paris, Éditions Rouveyre et G. Blond, 1884 et Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs, décoration intérieur de la maison*, Paris, Renouard, 1886.

⁴ Quant à la notion de « class signs », voir Claire Desmeules, « Domestic worlds : bourgeois values and lifestyles in the second half of the nineteenth century », *Living in Style, Fine furniture in Victorian Québec*, Québec, Musée de la civilisation, Montréal, The Montréal Museum of Fine Arts, pp. 87-129, en particulier pp. 90-91.

⁵ *Idem*, p. 119.

LISE LERICHOMME

est telle que l'imaginaire y est créé simultanément à l'environnement.

Une certaine forme d'embarras et de violence que peut imposer l'acte d'achat des meubles du salon sont décrits par Des Esseintes dans *À rebours*, lorsque le personnage se réjouit cyniquement du caractère inéluctable de la séparation de l'un de ses amis d'avec sa jeune épouse ; séparation pressentie immédiatement après qu'il fut informé que le couple résiderait dans « l'un de ces modernes appartements tournés en rotonde ». ⁶ Les dépenses irréfléchies du jeune couple pour meubler ce salon aux formes atypiques le mène à sa perte. Contraints de déménager, ils ne pourront jamais adapter leur mobilier à leur nouvelle demeure. La logique implacable commentée avec délices par Des Esseintes correspond à une réalité de l'époque : le budget alloué à l'aménagement de cette pièce dépassait de loin celui dont on disposait globalement pour meubler le reste du logis ⁷.

Le séjour, cette pièce où l'on est censé demeurer, leur devient insupportable. Les éléments de mobilier sont gênants, ils agacent et irritent leur usagers, qui les fuient et fuient par la même occasion le domicile conjugal. La sédimentation, prise dans acception étymologique de séjour y est impossible et son absence annonce la séparation des corps. N'ayant pas réussi à trouver leur place au sein de ce salon, le couple se sent étranger à son intérieur. On perçoit à quel point l'aménagement peut devenir une contrainte brutale lorsqu'il est trop rapide et irréfléchi.

Cette brutalité est présentée de manière retentissante dans la vidéo *Salon*, créée en 2000 par Dominique Ghesquière, artiste contemporaine française. La vidéo est un plan fixe sur l'angle d'une pièce,

⁶ Huysmans, *À Rebours*, chap. 6, Paris, Folio, p.166-167 « En effet, d'Aigurande acheta des meubles façonnés en rond, des consoles évidées par derrière, faisant le cercle, des supports de rideaux en forme d'arc, des tapis taillés en croissants tout un mobilier fabriqué sur commande. Il dépensa le double des autres, puis, quand sa femme, à court d'argent pour ses toilettes, se lassa d'habiter cette rotonde et s'en fut occuper un appartement carré, moins cher, aucun meuble ne peut ni cadrer ni tenir. Peu à peu, cet encombrant mobilier devint une source d'interminables ennuis ; (...) ils s'indignèrent, se reprochant mutuellement de ne pouvoir demeurer dans ce salon où les canapés et les consoles ne touchaient pas aux murs et branlaient aussitôt qu'on les frôlait, malgré leurs cales. (...) Tout devint sujet à aigreurs et à querelles, tout depuis les tiroirs qui avaient joué dans les meubles mal d'aplomb jusqu'aux larcins de la bonne qui profitait de l'inattention des disputes pour piller la caisse; bref, la vie leur fut insupportable (...) ».

⁷ Micheline Huard, « The Drawing-room », *Living in Style, Fine furniture in Victorian Quebec*, op. cit., p. 99.

Le salon bourgeois : un lieu de sédimentation

dont les murs sont recouverts de boiseries peintes en blanc, et dont le sol est un parquet de chêne. Entre deux radiateurs et deux fenêtres sont progressivement jetés les éléments de décoration et de mobilier propre à meubler la pièce de référence qu'est le salon. Successivement, apparaîtront dans un vol plané plus ou moins gracieux, tapis, fauteuils, table et chaise au prix d'un atterrissage fracassant.

Le tapis « contemporain » semble se placer comme le ferait un tapis volant, glissant sur le sol dans une chorégraphie plutôt harmonieuse, à la manière d'une nappe dépliée à l'occasion d'un pique-nique. Puis un fauteuil, d'un vert grisâtre et d'une élégance douteuse se voit propulsé dans le cadre. Celui-ci est un cliché avachi du fauteuil cosu de la petite bourgeoisie et renâcle à être précisément daté ; il paraît « vieux », mais on est bien en peine de définir son millésime. Les franges, cache-poussière et cache-pieds disgracieux, oscillent encore pendant quelques secondes, prolongeant l'onde de choc du dépôt, avant l'arrivée de l'autre moitié de cette inévitable paire.

Ce deuxième vient se placer presque miraculeusement dans l'angle de la pièce et nous fait front. Sans grande surprise, une table d'usage vient lier les deux éléments pour les faire converser. Pourtant, le décalage est visible, car la table, légère, tient plus du bureau d'écolier que du guéridon précieux. La violence de sa présence et le claquement inévitable produit par son arrivée sont à peine étouffés par le duvet du tapis. Le dépôt s'apparente ici plus au débarras d'encombrants qu'à l'aménagement intérieur ou la décoration. Suit une première chaise, grossièrement rembourrée, qui peine à masquer son indigence formelle. Une seconde, ridiculement élancée, achève le saccage de l'ensemble dans une dysharmonie flagrante. Elle masque sans vergogne la présence du fauteuil cosu de l'arrière plan, seul élément qui nous faisait face, admoniteur forcé dans cette composition arbitraire.

Malgré l'impression de chaos qui résulte de cet assemblage somme toute assez brutal, il s'agit en fait d'une rigoureuse répartition des éléments. Les rapports paraissent poussés à l'extrême, et il semble que les maîtres de maison – les fauteuils – assoient leur puissance lorsqu'ils s'installent en premier lieu, et ne laissent à leurs visiteurs que des assises rigides et malcommodes. Cette visibilité exacerbée des rapports de force à l'œuvre dans les lieux de réception, prête au rire ou au contraire à l'inquiétude. Le sentiment de menace

LISE LERICHOMME

peut-être aiguisé par la brutalité des chocs de ces éléments de mobilier. Cette rébellion des meubles dit la brutalité des rapports sociaux en usage au salon, mais au-delà, souligne la troublante place des objets en son sein.

Dans un texte intitulé « kitsch onirique », Walter Benjamin évoque « les reflets imaginaires des choses [qui] tombent en claquant sur le sol (...) »⁸. Cette bribe de phrase semble être le meilleur commentaire possible au *Salon* de Dominique Ghesquière. Au poids du mobilier s'adjoint le poids de l'imaginaire qui lui est apposé. Les « reflets imaginaires » de l'ordre du simulacre et de l'image déformée, ne correspondent que mal à la chose réelle. Fin nuage de références ou semblant d'évocation, ils ne tombent avec fracas que parce cette découverte comporte un aspect douloureux, la mise à mal de l'image que l'on pouvait se faire des objets : celle d'une constitution permanente, d'un état de fait immuable et rassurant.

Les objets agissent comme une « strate supplémentaire » à celles de l'intérieur, qui en contient déjà un grand nombre.⁹ Ils viennent peu à peu s'ajouter à un imaginaire déjà riche, au risque de devenir incommodants.

L'un des meilleurs exemples est sans doute l'inconfort de Madame Verdurin face à « l'accumulation des redites » des nombreux présents qui lui sont offerts¹⁰. Dans cet extrait Proust évoque habilement l'usage qui veut que l'on offre des présents et le juxtapose à celui qui veut qu'on les expose. Au sein de ce texte, présentation caustique de la vie de salon, transparait également

⁸ Walter Benjamin, *Œuvres II*, « Kitsch onirique », Paris, Folio, 2000, [*Gesammelte Schriften*, 1972, trad. M. de Gandillac, P. Rusch, R. Rochlitz] p. 8.

⁹ À ce propos voir la réflexion autour du « Salon qui meurt » de Celeste Olalquiaga dans *Royaume de l'artifice, L'émergence du kitsch au XIX^e siècle*, Paris, Fage, 2008 [*The Artificial Kingdom, A Treasury of the Kitsch Experience*, trad. G. Cohen Solal, M. Veubret] en particulier p. 237.

¹⁰ « Mme Verdurin était assise sur un haut siège suédois en sapin ciré, qu'un violoniste de ce pays lui avait donné et qu'elle conservait, quoiqu'il rappelât la forme d'un escalier et jurât avec les beaux meubles anciens qu'elle avait, mais elle tenait à garder en évidence les cadeaux que les fidèles avaient l'habitude de lui faire de temps en temps, afin que les donateurs eussent le plaisir de les reconnaître quand ils venaient. Aussi tâchait-elle de persuader qu'on s'en tint aux fleurs et aux bonbons, qui du moins se détruisent ; mais elle n'y réussissait pas et c'était chez elle une collection de chauffe-pieds, de coussins, de pendules, de paravents, de baromètres, de potiches, dans une accumulation de redites et un disparate d'étrennes. » Marcel Proust, *Un Amour de Swann*, Paris, Folio, pp. 30-31.

Le salon bourgeois : un lieu de sédimentation

l'importance de la place stratégique qu'on peut y occuper. Trônant sur le « haut siège suédois en sapin ciré », Madame Verdurin est à même de contrôler « son salon », que l'on se réfère tant à la conversation qui y est menée qu'aux convives ou encore aux meubles qui le compose. L'image du salon bourgeois est presque figée autour de la maîtresse de maison qui siège¹¹, et distribuée à chacun la place qui lui revient.

Il n'est pas anodin que la description du salon et de Madame Verdurin elle-même soit initiée par la description de la position de la maîtresse de maison. La hiérarchie des assises était en effet surdéterminée, et tout comme chaque objet possédait sa place selon son usage, chaque convive possédait son siège attribué selon son sexe, son rang, son âge. Cette place en disait alors beaucoup sur l'image sociale qui était la sienne au sein du salon mais aussi et plus largement, de la société¹². Il lui incombait alors d'agir selon l'élément mobilier qui lui était attribué afin de ne pas contrevenir aux règles de bienséance édictées par les guides de bonne conduite autant que par l'usage.

Il convient en effet de s'asseoir bel et bien pour être autorisé à « salonner ». Les codes de la bienséance suggèrent en retour – et cette suggestion est encore en vigueur – que l'on offre un siège au visiteur, qu'on lui enjoigne de « s'asseoir quelques minutes ». Cette invite à l'assise, formule inaugurale consacrée et lieu commun de la politesse de salon introduit un moment sinon de convivialité, du moins de protocole, et indique au visiteur l'attitude qu'il lui sied d'adopter.

Une fois assis, l'oisiveté peut être de mise, et l'on peut s'enfoncer profondément dans les capitons du dossier puisque « l'espace intérieur est celui de l'inactivité, de l'indolence, le refuge face à l'espace extérieur du travail et de la modernité¹³ ». Sans doute les éléments du

¹¹ La racine commune à de nombreux termes employés ici, *sedere*, possède des sens variables particulièrement aptes à décrire la teneur des « actions » au salon. Ce verbe peut signifier séjourner, demeurer, autant que siéger, demeurer fixe, et par là, évoque soit la droiture morale et la régularité (bienséance), soit l'oisiveté et l'inactivité. Il est aussi, bien sûr, à l'origine du terme de sédimentation.

¹² Micheline Huard, « The Drawing-room », *Living in Style, op. cit.*, p. 198, voir aussi p. 194.

¹³ Charles Rice, *Emergence of the Interior, op. cit.*, p. 96.

LISE LERICHOMME

Canapé, installation de Dominique Ghesquière, ont-ils trop vite pris leur aise. On y reconnaît le vert douteux des fauteuils atterrissant miraculeusement dans la vidéo *Salon*. Mais ici, l'enveloppe creuse n'a conservé que son apparence extérieure, et les plis du velours forment autant de bourrelets d'un individu ayant trop vite fondu. Tout y est mou, et même la passementerie œuvre à la manière de favoris démodés, dont les poils mal brossés ne feraient que renforcer le manque de tenue générale de l'ensemble. Très loin du standing qui devrait diriger sa condition, ce sofa vautré devient pitoyable. Sans structure aucune, le décorum en est totalement absent, alors même que l'apparence aurait pu suffire à faire allusion.

De fait, on ne perçoit plus l'utilité de ces éléments du mobilier, et si on y reconnaît le salon bourgeois, ce n'est grâce à un semblant d'ornementation. Attrape-poussière, ces franges ont une présence visuelle telle qu'elle domine au détriment du reste. Pourtant, la peau vide des meubles n'en recouvre pas moins le sol à la manière des peaux et fourrures des salons victoriens.

SÉDIMENTATION PULVÉRULENTE : LE TAPIS ET LES VELOURS

Même agitée de renflements, cette couche semble bien mince si on daigne la comparer avec les empilements et accumulations en usage à la fin du XIX^e siècle. Tous les prétextes sont bons alors pour recouvrir le textile sol, assises et murs, et Robert Burnand décrit avec humour et acuité cet agrégat d'étoffes.

Mollesse et calfeutrage, on ne sort pas de là ; tapis, carpettes, moquettes, portières, rideaux taillés dans de lourds tissus, qui en recouvrent d'autres, surmontant de frêles brise-bise, tout cela est noué, drapé, tour à tour relevé et retombant, dans un grand luxe de lacets, de cordons, d'embrasses, de glands, de tringles et des patères. À travers toutes ces épaisseurs, on ne respire pas ? Tant Mieux : rien n'est pire que le courant d'air. On n'y voit goutte ? Bravo, le clair-obscur est préférable à tout.¹⁴

Cet inventaire permet de prendre la mesure de la surcharge de solutions et trouvailles imaginée dans le seul but d'envelopper l'espace et ses occupants de couches de confort et de « chaleur ». Le refus du

¹⁴ R. Burnand, *La vie quotidienne en France de 1870 à 1900*, Paris, Hachette, 1947, p. 118.

Le salon bourgeois : un lieu de sédimentation

courant d'air est une des raisons d'être des galons à frange ajustés aux pieds des fauteuils et canapés. Plus que de chic, et même si l'effet est indéniable, il s'agit ici avant tout de calfeutrer.

L'intérêt principal de cet inventaire est la très juste indistinction entre tous les éléments textiles du salon ; ils ont un but en commun : caparaçonner la pièce et assourdir arêtes et angles. On passe des sols aux assises dans une indistinction de qualificatifs, qui peuvent dès lors s'appliquer à l'un ou l'autre sans que rien n'en souffre. Qu'un lourd tapis orne la table sur laquelle on prendra le thé est chose courante, et partout l'on retrouve cet empilement d'étoffes.

Il suffit de se pencher sur la toile au sujet des plus légers de Tissot¹⁵, pour prendre conscience avec force de cette accumulation. Dans l'atelier de l'artiste, les tapis se chevauchent et les fauteuils capitonnés recouverts de velours profonds sont rembourrés outre mesure par de larges peaux, cédant elles-mêmes la vedette aux moelleux coussins et autres ouvrages d'aiguille. Tout y semble profond, épais, moelleux, et la superposition y est appliquée à chaque chose, quel que soit le support. L'imposant fauteuil en rotin situé à gauche est couvert d'une étoffe rouge aux bords festonnés, mais également d'une vaste couverture de fourrure, elle-même surmontée d'un coussin de velours mordoré. Si l'on se perd dans le décompte de ces épaisseurs, on devine en revanche que l'aménagement intérieur est le sujet central de cette œuvre, où la précision du rendu des objets dépasse de loin celle des visages des figures enfantines. Cette scène familiale met de fait en exergue les jeux de motifs entre papier-peint, tapis, étoffes brodées et imprimées, ornement des céramiques et résille de rotin, qui viennent charger un peu plus l'ensemble de la composition, déjà riche d'une foule de détails. Le « trop plein » caractérise l'époque et plus encore l'espace de réception du salon, au sein duquel l'accumulation devient principe de fonctionnement. La surcharge est la norme et tourne parfois au ridicule. Afin de « jeter de la poudre aux yeux », on superpose hardiment de petits tapis sur de plus vastes, de légers ouvrages d'aiguille sur les appuis-tête des fauteuils¹⁶.

¹⁵ James Tissot, *Enfants jouant à cache-cache* ou *Hide and Seek*, 1877, huile sur toile, 73 x 53 cm, National Gallery of Art, Washington.

¹⁶ Micheline Huard, « The Drawing-room », *Living in Style, op. cit.*, pp. 208-209.

LISE LERICHOMME

Cette surcharge comme le suggère Walter Benjamin, est aussi un moyen pour l'habitant de laisser sa trace¹⁷. Benjamin dit la surenchère qui caractérise le « marquage de territoire », alors que le propriétaire des lieux cherche constamment à montrer sa présence. En effet, habiter, pour Benjamin correspondrait au plein investissement d'un lieu par son appropriation et à la gêne du visiteur qui « n'a rien à faire ici ». Impossible alors « d'habiter sans laisser de traces ». Toutefois, précise-t-il, « l'intérieur n'est pas seulement l'univers du particulier, il est aussi son étui¹⁸. » inséré dans son intérieur comme dans une boîte à compas, ou un « columbarium », l'habitant « [remet] ses pieds dans les traces creusées par l'habitude.¹⁹ ». Les choses se logent alors exactement à l'endroit où on les attend et les convenances dominent une fois de plus. Le salon devient parangon du huit clos : telle une housse ou un étui sur mesure, on y trouve une place de laquelle on ne doit plus bouger. Alors les fenêtres, mais aussi les portes, ne sont finalement que d'illusoires ouvertures vers l'extérieur, puisque tout se passe à l'intérieur, dans l'intimité du salon. L'exemple le plus symptomatique de cette tendance est certainement l'essor du « cosy-corner ». Ultime manifestation de la volonté d'enfermer chaque chose dans son écrin à ses dimensions, cet hybride entre meuble et élément d'architecture est une véritable boîte dans le salon, et on peut parfois ceindre le foyer afin d'enfermer gens et poussières ensemble. Le cosy-corner contient l'habitant plus qu'il ne l'environne. Les dimensions de la pièce sont dès lors réduites à nouveau, dans une surprenante mise en abyme et on trouvera là encore un amoncellement de coussins et autres assises recouvertes de velours. Si surcharge il y avait déjà, les traces agissent à la manière d'un palimpseste sur l'imaginaire profond du lieu.

La fragmentation, la spécialisation et la séparation sont de telles caractéristiques de l'époque Victorienne, qu'elles s'appliquent également aux intérieurs : le logis n'est plus un foyer unitaire, mais un agrégat de pièces diverses aux activités bien séparées. Cette logique

¹⁷ Walter Benjamin, Œuvres II, « Brèves ombres », *Habiter sans laisser de traces*, op. cit., p. 353.

¹⁸ . Walter Benjamin, Œuvres III, [*Gesammelte Schriften*, 1972, trad. M. de Gandillac, P. Rusch, R. Rochlitz], « Paris, capitale du XIX^e siècle », *Louis-Philippe ou l'intérieur*, p. 57.

¹⁹ Walter Benjamin, Œuvres II, « Brèves ombres », *Habiter sans laisser de traces*, op. cit., p. 353.

Le salon bourgeois : un lieu de sédimentation

de division se retrouve jusqu'à la sur-spécialisation des objets décoratifs²⁰. La poussière en devient une métaphore des plus convaincantes, elle qui recouvre chaque chose au sein de l'intérieur, divisant plus encore si cela était possible les objets en autant de micro-expériences. Velours et fourrure deviennent symptomatiques de cette captation de la poussière : la multiplicité de leurs poils, comme autant d'antennes pour saisir les traces des présences, agrippent et ensèrent en leur sein les passages répétés des hôtes comme des visiteurs. De mobilière, la sédimentation devient pulvérulente, au double sens de poudreuse et recouverte de poussière, et celle-ci est trace de l'action matérielle du maître de maison sur son environnement direct.

Dans un ordre d'idée semblable, la multitude de brins patiemment assemblés qui constitue le *Tapis* de Dominique Ghesquière a l'apparence dérisoire du geste qui l'a créé. Un à un, l'artiste a placé côte à côte les petits morceaux de laine liés par leur seule proximité. Hors du fracas de l'ameublement expéditif du *Salon*, la construction du Tapis est un lent processus d'assemblage. Dérisoire et inutile, ce dernier ne souffre aucun passage. Il peine à représenter le socle stable sur lequel se construira l'image-étalon du salon.

Contrairement aux poils du velours qui retient et garde trace de celui qui l'habite, le *Tapis* de Ghesquière est voué à la dispersion puisqu'induite dès la mise en place de l'objet, elle est inéluctable. Peu à peu le tapis s'effritera, tout comme il s'est lentement constitué d'un agrégat de brins. On perçoit à quel point cet élément se montre essentiel à l'évocation de l'archétype du salon dans un rapport conjoint de sédimentation et d'érosion. Hors de l'empilement définitif, les couches vont s'amenuiser selon les aléas des passages.

Pour autant, la successivité des expériences est matérialisée par la poussière dont les particules se disposent en couches plus ou moins denses. Ces surfaces pulvérulentes sont celles qui donnent du corps à l'objet, qui nu, semble au contraire dépouillé et vidé de toute signification. Alors on peut affirmer avec Benjamin que « la couche de poussière grise sur les choses en est la meilleure part²¹ » puisque les aspérités apportés par la concrétion matérialisent le fantasme de l'objet, lui donnent du grain et de la profondeur. Le dépôt apporte un

²⁰ Claire Desmeules, « Domestic worlds : bourgeois values and lifestyles in the second half of the nineteenth century », *Living in Style, op. cit.*, p. 88.

²¹ Walter Benjamin, *Œuvres II*, « Kitsch onirique » p. 7 *op. cit.*

LISE LERICHOMME

surplus d'identité et donne une plus-value à l'objet, qui gagne en épaisseur et opacité.

Ce dépôt est aussi recouvrement, stratification, et la matière intruse peut se répandre plus largement qu'on ne le penserait. C'est ce procédé qu'illustre l'installation de Sylvain Grout et Yann Mazéas. Ce duo d'artistes français se plaît à suggérer des espaces construits. Leurs œuvres empruntent régulièrement à l'imaginaire cinématographique pour mieux interroger ce que peut être la représentation. Le salon présenté ici est bourgeois, et reconnaissable comme tel grâce à des codes archétypaux comme le canapé Chesterfield aux profonds capitons, le tapis d'inspiration orientale ou encore la colonne de bois sombre. Comme chez Dominique Ghesquière, le couple assises capitonnées / tapis suffit à évoquer l'image du salon. Tête bêche, les artistes ont placé une chambre complète (lit, fauteuil, chaise, table) semblant être rivée au sol d'un espace renversé. Ce rapport d'inversion se retrouve dans la garniture fatiguée du lit, dont le velours vieux-rose tire sur le gris poussiéreux, contrastant avec le cuir luisant du canapé, situé juste en dessous. Outre ce désagrément d'usage, l'ensemble dégage un liquide visqueux, s'écoulant sans discontinuer depuis d'infimes orifices, afin de napper les éléments mobilier du salon. Contrairement au sablier ou à la clepsydre, le rapport entre le haut et le bas ne peut pas s'inverser à l'envi. L'écoulement a un sens immuable en adéquation avec les usages de l'aménagement intérieur : ouvert vers l'extérieur, le salon est toujours situé dans la partie inférieure de l'habitation, les chambres étant disposées à l'étage.

Le recouvrement est très lent, puisque le dispositif verse au goutte à goutte plusieurs centaines de kilos de sirop de glucose dans l'exposition. Même si elle est évocatrice de douceur sucrée, la bave acide qui se répand possède de forts pouvoirs corrosifs²², il s'agit bien alors d'un débordement de l'ordre établi, attendu que l'acidité de la matière visqueuse passe du lit au salon. Flot continu, elle est une métaphore de l'habitude du déversement – de paroles et de bibelots – en usage à la fin du XIX^e siècle. Pourtant cet écoulement, contrairement à la poussière, ne masque pas l'apparence extérieure

²² C'est d'ailleurs à la bave de l'*Alien* de Ridley Scott qui fait fondre les parois du vaisseau que Grout et Mazéas se réfèrent.

Le salon bourgeois : un lieu de sédimentation

de l'objet mais s'imprègne au contraire au cœur même des choses. Par exemple, on en oublierait trop facilement le tapis, recouvert qu'il est par cet épais sirop. Même si elle expose la lente corrosion du vernis de la bourgeoisie par le sabotage sucré de son porte-parole habituellement le plus habile – le salon n'est pas pure destruction de l'idée d'une culture bourgeoise. Il ne s'agit pas ici d'un simulacre d'habitation, reconstitution minutieuse d'un mode de vie historique, à la manière des *period-rooms* des musées présentant des ensembles mobiliers rigoureux. Il ne s'agit pas non plus de fiction, puisque les artistes ne nous racontent pas d'histoire, tant particulière, qu'universelle, et c'est peut-être en ce sens que cette œuvre réussit à évoquer le lieu commun du salon bourgeois. Il s'agit d'une installation évocation d'une règle d'ameublement en vigueur. Les différents éléments agissent comme des « marqueurs de classe », assimilables à ceux préconisés dans les manuels de savoir-vivre de la fin du XIX^e siècle. Ils ne valent que par leur capacité évocatoire. Il en allait de même pour l'œuvre de Dominique Ghesquière, qui créait le « sentiment » d'un salon bourgeois.

L'image de la sédimentation permet de penser le salon par ses failles et micro fissures, par l'espace interstitiel séparant chaque grain de poussière, que l'accumulation même d'objets et d'artifices ne suffirait pas à combler. Devenue dense et riche, la matière dont est fait le salon dépasse le cliché.

Au salon les conventions craquent et l'on devine par l'affaissement d'un convive ou le choix malheureux d'une place que l'harmonie de façade est bien précaire. Il suffit de déménager, c'est-à-dire de changer le contexte de monstration ou « d'étui », pour que l'ensemble parte à vau-l'eau. Étouffée par les capitons, la brutalité des rapports sociaux peut pourtant surgir de manière inopinée dans un claquement de porte – ce qui explique peut-être la crainte irraisonnée des courants d'air où la raison du succès des lourdes portières de velours sous la Troisième République – à moins qu'il ne s'agisse d'un claquement de meubles, dont l'arrivée retentissante ne pourra être ignorée. Métonymie de la bourgeoisie, le salon est aussi symbole d'aspirations et de peurs, patiemment construits dans un processus d'appropriation du lieu.

LISE LERICHOMME

Enfin penser la sédimentation au salon permet de nuancer la supposée platitude du lieu et d'enrichir la considération qui fait du salon un théâtre social. Lieu commun de la contenance, de la maîtrise et de la façade, le salon gagne alors à être perçu comme un processus complexe de construction de l'intérieur, plus subtil et varié qu'on ne pourrait le penser en premier lieu.

Installation et Théâtralité : le trouble spectaculaire

Adhoc, revue des jeunes chercheurs du CELLAM, publication en ligne, fin mai 2012

INTRODUCTION

À quel titre les artistes choisissent-ils d'investir les codes propres au dispositif spectaculaire ? Alors que la théâtralité semble être devenue un lieu commun dans l'analyse des œuvres contemporaines - désignant par là des procédés usant le plus souvent des instruments spectaculaires de façon ostentatoire¹ - que dire des œuvres empruntant leur forme au plateau théâtral ? *Allestimento Teatrale (Cubo di Specchi)*² de Luciano Fabro, artiste historique de l'arte povera et *Au théâtre ce soir*³ de Pierre Ardouvin, récent récipiendaire du prix Marcel Duchamp ont été choisies afin d'être analysées à l'aune de leurs relations avec le spectaculaire. Outre leurs titres, qui constituent une évidence plus qu'un indice⁴, cette mise en relation se fera par le fonctionnement du dispositif mis en œuvre dans l'un et l'autre cas. Séparées dans le temps et dans les éléments ayant conduit à leur réalisation, ces œuvres partagent

¹ Voir par exemple les commentaires lapidaires de Bernard Blistène et Yann Chateigné dans l'« Introduction to the Itinerary » du Catalogue d'exposition *A theater without Theater*, Barcelone, MACBA, 2007 en particulier p. 52.

² Pour un aperçu de cette œuvre, voir l'article de la revue *02* sur une exposition autour de l'arte povera, qui présente une vue récente de l'installation :

http://www.zerodeux.fr/wp-content/uploads/2011/12/povera_014.jpg

Luciano Fabro *Allestimento teatrale. Cubo di specchi*, 1967-75. Miroirs, bois, néon, micro, haut-parleurs, 200 x 200 x 200 cm. Collection privée, Milan. Patrice Joly, "Arte Povera, suite", *02* n°60 [en ligne], <http://www.zerodeux.fr/dossiers/arte-povera-suite/>

³ Pour un aperçu de cette œuvre, voir sur le site de Pierre Ardouvin, *Au théâtre ce soir*, *Art statement*, Art Basel, Suisse, 5,55 x 5,25 X 3,05 m. 2006. <http://pierreardouvin.free.fr/installation4.html>

⁴ *Allestimento Teatrale (Cubbo di Specchi)*, de Luciano Fabro pourrait se traduire par Mise-en-scène théâtrale (cube de miroirs).

toutefois un même désir de donner à regarder plutôt qu'à voir¹. Plus qu'une comparaison, cette mise en relation permettra de comprendre dans quelle mesure le regard d'Ardouvin, qui évolue à l'ère du marketing expérientiel et de l'*entertainment*, demeure pourtant adossé à celui de Fabro, contemporain de l'écriture de la *Société du spectacle* de Guy Debord et d'*Art and Objecthood* de Michael Fried.

Pour ce faire, il conviendra tout d'abord de déterminer de façon précise les mécanismes en germe dans ces œuvres. Il semblerait que pour l'une et l'autre de celles-ci, les artistes aient usé d'un procédé similaire de déconstruction du dispositif spectaculaire puis de reconstruction d'une situation théâtrale.

Puis, nous nous attacherons à déterminer ce qu'elles donnent à regarder et à expérimenter en supposant que celles-ci convoquent des expériences et une théâtralité comparable.

Hors de la simple réactualisation de théories passées, il s'agira ici de percevoir en quoi il peut exister une continuité dans la pensée du spectaculaire dans le champ des arts visuels.

I) DECONSTRUCTIONS / RECONSTRUCTIONS

I.1] Situation de crise et retournement

La conception d'*Allestimento Teatrale (Cubo di Specchi)* de Luciano Fabro date de 1967 mais sa réalisation en est postérieure puisque la pièce ne pourra être présentée qu'en 1975 lors de l'exposition de l'artiste à la Galleria Bagno Borbonico à Pescara². Le dispositif reprend l'apparence générale d'une salle de spectacle,

¹ Pierre Ardouvin formule de façon explicite cette envie dans un entretien (non publié) mené le 24 septembre 2011 « L'idée de ce retournement était que l'œuvre devienne un objet qui « fasse regarder » plutôt qu'un objet à regarder. »

² Pensée à l'origine pour le *Teatro Stabile* de Turin, *Allestimento Teatrale (Cubo di Specchi)*, dont la mise en œuvre fut complexe, ne sera présenté que le 15 février 1975 lors de l'inauguration de la galerie de Mario Pieroni, la *Galleria Bagno Borbonico*, à Pescara en Italie. L'exposition, qui présentait également *Percorso* et *Mezzo Specciato Mezzo trasparente* (1965) s'est tenue du 15 février au mois d'avril 1975. Pour une chronologie plus détaillée, se référer à la *Biographie* établie par Jole de Sanna, Catherine Grenier et Maud Stéphanie Struyvenberg dans *Luciano Fabro*, catalogue d'exposition,

cependant, l'objet offert au regard est un grand cube fait de miroirs, placé au centre de rangées de chaises entourant respectivement chacun de ses côtés, faisant ainsi office de plateau. Une fois installés, les spectateurs font face à leur propre reflet sur l'une ou l'autre des faces du cube aux proportions humaines. En outre, celles-ci sont coulissantes afin que l'on puisse pénétrer en son sein, et que l'on en découvre les six faces internes elles aussi couvertes de miroirs. Enfin, l'ensemble est équipé d'un système de sonorisation qui permet une diffusion externe des paroles prononcées à l'intérieur. Si le public ne peut entendre les propos qu'au travers d'une diffusion sonorisée par la voie de micros et haut-parleurs, l'acteur, lui, n'a aucun accès aux évènements extérieurs.

Au théâtre ce soir, de Pierre Ardouvin a été exposée pour la première fois en 2006 à Bâle, lors de l'*Art statement*, subdivision de la foire commerciale destinée à présenter les « solo-shows » d'artistes soutenus par des galeries émergentes¹. L'installation prend la forme d'une salle de spectacle dont la scène hypothétique serait l'allée de la foire commerciale. La disposition des assises en gradins surplombe l'allée passante et offre aux spectateurs assis la possibilité d'observer de haut leurs congénères tout en étant confortablement installés au sein de fauteuils capitonnés.

Au-delà du dispositif, sur lequel nous reviendrons par la suite, l'origine de ces œuvres est à situer dans une volonté de générer une situation critique – voire un retournement. Le procédé mis en place au sein de ces œuvres résulte d'un décryptage des dispositifs spectaculaires, tant en termes d'interaction que de monstration d'une image. S'ils ne l'affirment pas de façon ostensible, les artistes ont pourtant cherché à créer une situation hors du confort du groupe et de son aspect potentiellement lénifiant. Sans tendre au choc ou au trauma, le retournement devait induire la conscience de cette situation spécifique.

Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National D'art Moderne, Centre de création Industrielle, 1996, en particulier p. 196-198 pour 1967 et p. 227 pour 1975.

¹ *Au théâtre ce soir* était présenté par la galerie Chez Valentin au sein de l'*Art Statement* lors de la foire *Art Basel 37* du 14 au 18 juin 2006. L'installation a depuis été présentée au Musée d'art Moderne et Contemporain de Strasbourg au cours de l'exposition *De leur temps (3). 10 ans de création en France : Le prix Marcel Duchamp*, du 6 novembre 2010 au 13 février 2011.

Exacte contemporaine de la parution de la *Société du spectacle* en Italie¹ et de la publication du texte clé de Michael Fried « Art & Objecthood »², l'œuvre de Luciano Fabro émerge au sein d'un contexte d'intenses réflexions portant tant sur la relation du public avec les œuvres qu'avec la société et les images qu'elle génère. L'émergence de l'*arte povera*, mouvement au sein duquel son œuvre s'inscrira, est également un marqueur déterminant de son travail qui prendra par la suite la forme « d'habitats ». Ce dernier ne voit pourtant pas en *Allestimento Teatrale* un préalable réel aux habitats qu'il développera ultérieurement considérant qu'il proposait alors un autre mode d'appropriation et de perception de l'œuvre. On peut cependant souligner la place déterminante du corps de l'acteur au sein d'*Allestimento Teatrale*³, mais il s'agit de le faire en ayant à l'esprit la relation à *In Cubo*, œuvre de 1966 proposant au spectateur de s'immiscer de façon « vitruvienne » dans un cube-abri aux dimensions du corps de l'artiste. L'artiste réfute également une trop grande causalité entre les deux œuvres pensées simultanément, considérant que :

Le lien entre ces deux expériences consiste probablement dans le fait que les conditions de paix et d'apaisement des réactions visant à augmenter la qualité perceptive de *In Cubo* sont renversées dans *Cubo di Specchi* pour troubler la perception et multiplier les effets de la réaction.⁴

Si ses propos concernent avant tout la perception spéculaire offerte une fois entré au sein du cube, on perçoit à quel point la réaction provoquée par l'appréhension de l'œuvre est essentielle à la pensée de celle-ci et de l'expérience qu'elle se propose d'offrir⁵. Il ne s'agit pas de faciliter la perception mais au contraire de troubler toute certitude quant à l'appréhension du réel. Loin du simulacre

¹ On sait dans quelle mesure Guy Debord avait décrié la première traduction italienne. À ce propos, voir Guy Debord, *Préface à la quatrième édition italienne de la Société du Spectacle*, [1979], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.

² La première publication d'« Art & Objecthood » eut lieu dans le numéro 5 de la revue *Art Forum* daté de juin 1967, p. 12- 23. Pour l'ensemble de l'article, on s'est référé à la traduction française de Fabienne Durand-Bogaert, *Art et Objectivité*, publié récemment dans *Contre la Théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, NRF, Gallimard, coll. « Essais », 2007, p. 113-140.

³ Pour des raisons pratiques, nous utiliserons dans la suite de l'article le titre tronqué de l'œuvre *Allestimento Teatrale*, en lieu et place de son titre complet, *Allestimento Teatrale (Cubbo di Specchi)*.

⁴ Luciano Fabro lors d'un entretien avec Germano Celant en 1971, traduction Anne Guglielmetti, dans *Luciano Fabro*, catalogue d'exposition Paris, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 30-31.

⁵ Il convient de noter que l'œuvre n'est pas encore réalisée au moment de cet entretien et demeure à l'état de projet.

spectaculaire se proposant comme masque du réel, Fabro cherche à établir une « situation de crise », un « stimulus »¹.

La volonté de mettre en crise une situation usuelle de représentation est également à l'origine de l'œuvre de Pierre Ardouvin. Le contexte de production de cette œuvre diffère en tous points de celui de la première, et les observations émises par Debord semblent s'être depuis lors irrémédiablement réalisées. Pourtant deux éléments contemporains de l'œuvre de Fabro sont à l'origine de celle de Pierre Ardouvin. Dans un espiègle clin d'œil, l'artiste mêle la référence situationniste à celle d'un « monument » de la culture populaire, l'émission *Au Théâtre ce soir*. Le titre de l'œuvre est en effet emprunté à une émission télévisée de 1966 qui se proposait de retransmettre des représentations théâtrales directement sur l'écran de télévision. Toute l'ironie de ce choix vient du fait que l'émission, dont le répertoire et les mises-en-scène conservatrices étaient aptes à séduire le plus grand nombre, était née pour pallier à une situation critique de grève, qui nécessitât que l'on trouve rapidement un programme à diffuser. Fort du succès opportun de cette première diffusion, l'ORTF décida de prolonger l'expérience et de diffuser de manière régulière – et ce jusqu'en 1988 – des pièces de théâtre à la télévision sous le titre du programme *Au théâtre ce soir*².

Mais Ardouvin révèle que c'est en souvenir d'une phrase de *La Société du spectacle* que l'idée d'*Au théâtre ce soir* est née. La thèse n°9 affirme que "dans un monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux"³. Ardouvin explique pour sa part que :

C'est en prenant au pied de la lettre le contexte, *la situation* [de présentation de l'œuvre] qu'[il a] pensé à cette œuvre. Les galeries « font leur show », les artistes produisent des pièces, les acteurs et spectateurs de la scène artistique sont tous réunis pour l'occasion. La foire elle-même se doit d'être un succès, un grand spectacle offrant le meilleur de l'art international, une accumulation spectaculaire de marchandise artistique. En proposant de transformer l'espace d'exposition qui était

¹ Interrogé par Bernard Blistène à propos d'*Allestimento Teatrale*, Luciano Fabro explique qu'il désirait « représenter une situation de crise » (« [...]the willingness to portray a crisis situation. ») dans ce qui constituait « un stimulus » (« It was a stimulus. ») (*Luciano Fabro : Unpublished interview with Bernard Blistène*, Milan, Mars 2007, reproduite partiellement au sein du catalogue *A Theater Without Theater*, catalogue d'exposition, Barcelone, MACBA, 2007, p. 242.)

² Au-delà de l'anecdote, il est plaisant de relever la concordance entre la période de diffusion d'*Au théâtre ce soir* (1966-1984) et celle qui sépare la publication de la *Société du spectacle des Commentaires*, parus pour la première fois en 1988 aux Éditions Gérard Lébovici.

³ Guy Debord, *La Société du spectacle*, [1967], Paris, Gallimard, 1992, p. 19.

alloué à la galerie en un petit théâtre [il] renversai[t] sa situation, le stand d'exposition devenant l'endroit d'où l'on devenait à son tour le spectateur de ce moment particulier. La phrase de Guy Debord [lui] était restée à l'esprit comme une sorte d'énigme prophétique qui résonnait assez justement par rapport à ce projet.¹

Cette « énigme prophétique », explicitée vastement dans les *Commentaires*², permet de saisir en quoi ce que Debord dénonce comme une falsification néfaste propre au dispositif spectaculaire marchand ne peut être appliqué à la lettre, ni à l'œuvre d'Ardouvin, ni à celle de Fabro. Dans l'un et l'autre cas, le retournement, circonscrit par des règles pré-établies, s'apparente plutôt à celui propre au carnaval, au cirque ou au music-hall au sein desquels le propos n'est pas que le « factice [ait] tendance à remplacer le vrai³ », mais plutôt qu'il en offre une version biaisée⁴. L'intention diffère, et permet un retournement temporaire et provisoire, propre à pointer le spectaculaire plus qu'à s'y engouffrer. Il s'agit pour une fois de ne pas « [...] éviter la crainte liée au doute »⁵ et de ne pas offrir au public des éléments trop prévisibles.

Ce renversement opère cependant de façon différente au sein des deux œuvres. Celui-ci est immédiat chez Fabro, qui par l'image spéculaire propose une symétrie troublante du monde au sein duquel se trouve le spectateur – sans parler de la mise en abîme offerte à l'acteur au sein du cube. La frontalité en cause dans le théâtre classique est paradoxalement évitée puisque bien que physiquement disposés face à l'acteur et au public, les spectateurs des premiers rangs ne sont renvoyés qu'à eux-mêmes⁶. L'objet du regard est une introspection, et les rapports de hiérarchie sont inversés : l'attention est portée vers le public. La place de l'acteur, elle, change peu, l'artiste accentuant simplement la violence de la clôture scénique.

¹ Entretien (par courriels) avec Pierre Ardouvin, février 2012.

² Outre un développement sur le faux et la falsification de l'art, l'origine de la thèse n°9 y est révélée : il s'agit – déjà – du renversement d'une formule hegelienne. Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, [1988], Paris, Gallimard, Folio, 1992, p. 71 et sqq.

³ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle op.cit.* p. 72-73.

⁴ Voir par exemple les œuvres *Le bal des nazes*, 2002, *Chiens de feu*, 2005 et *Holidays*, 1999 de Pierre Ardouvin.

⁵ Entretien avec Pierre Ardouvin, 24 septembre 2011.

⁶ Sans doute le renversement reste-t-il discutable puisque la définition du spectacle du *Vocabulaire d'esthétique* présente celui-ci comme une situation dans laquelle « [l'homme] se voit dans un miroir dont il organise les images reflétées. » On perçoit ici en quoi on a parfois pu assimiler cette œuvre au *minimal art*, désigné également à l'époque sous le terme de *litteral art*. Daniel Charles et Anne Souriau, « Spectacle », *Vocabulaire d'esthétique*, Etienne Souriau (ed.), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1999, p. 1302-1304.

Le retournement pourrait paraître frelaté dans l'œuvre de Pierre Ardouvin, qui ne cherche plus à nous induire en erreur. La frontalité est cette fois affirmée plus que de raison puisque le cadre formé par d'épais rideaux rouges ceint les spectateurs hardis de façon à supprimer tout indice d'une hypothétique profondeur. L'affirmation d'un dispositif lisible et simple n'en est pas moins inhabituelle. L'utilisation qui peut être faite de notre participation est laissée à notre appréciation, et entrer dans ce théâtre constitue déjà l'acte de s'extraire de sa condition de simple visiteur, badaud d'une foire commerciale. De consommateur, le visiteur devient objet d'attention, voire de désir.

Si la crise peut sembler insidieuse et légère, c'est sûrement ce qui en fait également la force. Ouvrir une brèche par laquelle les rapports de domination peuvent être inversés permet à la charge transgressive, présentée sous l'apparence du simple déplacement, de s'épanouir jusqu'à atteindre la satire. En dépit des apparences, le renversement mis en œuvre est plus proche de la Commedia dell'arte que d'un Versailles restauré à la texane¹, plus proche d'une mécanique théâtrale que d'une mécanique spectaculaire².

1.11] Reflets et installation

Ce renversement ne peut se développer qu'au sein d'une œuvre dont la mécanique apparaît comme élémentaire tant les effets seraient discrets et savamment dosés. Jouant du rapport spéculaire/spectaculaire, ces artistes proposent pourtant une situation plus qu'un spectacle à voir, dépassant le seul « jeu d'optique ». Jean Pierre Bordaz ne se laisse pas séduire par le discours « malicieux » de Fabro qui, lorsqu'il revient sur ses « habitats » affirme qu'il suffit

¹ Dans les *Commentaires*, Guy Debord évoque la restauration de Versailles et la nécessité pour « [...] les meubles authentiques de Versailles [d'] acquérir ce vif éclat de la dorure qui les fera ressembler beaucoup au faux mobilier d'époque Louis XIV importé à grands frais au Texas. » (*Op. cit.*, p. 72.)

² Si elle se fait jour ici dans une bien moindre mesure, voir par exemple Anne-Britt Gran à propos de la théâtralité pensée par Joshua Sobol, 'The Fall of theatricality in the age of modernity', *Substance* n°98-99, vol.31, n°2 - 3, 2002, p. 251-264. Ce dernier conçoit la théâtralité comme un renversement du monde, de l'ordre habituel des choses. Le carnaval étant, de fait, un parfait exemple de ce genre de théâtralité. La théâtralité étant chez lui utilisée à des fins mémorielles.

« d'utiliser une trouvaille optique ». Le critique d'art souligne au contraire qu'il s'agit « en fait [d']un dispositif prévu pour guider le sens, stimuler la perception et donner à l'espace sa vraie dimension »¹.

Le rapport est donc bien plus complexe que celui à l'œuvre au cours d'un simple divertissement, et s'il s'agit de « frapper l'imagination »², il ne s'agit en aucun cas de la manipuler par le truchement de mécanismes trompeurs. On est loin des miroirs aux alouettes, palais des glaces ou autres trompe l'œil visant à dérouter le spectateur³. C'est cette *situation* inédite plébiscitée par les artistes, mélange d'impression sensorielle et de dispositif spatial hors de toute duperie, que Thierry De Duve tente de décrire dès 1974, lorsqu'il avance que :

[le spectateur] n'est pas seulement face à un objet, il est incorporé à une situation dans laquelle il fait pièce au même titre que l'objet. Cette mise en situation a d'ailleurs reçu un nom nouveau dans le jargon artistique : installation. Une installation n'est pas un environnement (autre nouveauté du jargon des années soixante), qui, lui, reste dans la tradition du *gesamtkunstwerk* ; elle n'est pas d'avantage un objet disposé de sorte à être mis en valeur par son contexte. Elle est l'établissement d'un ensemble singulier de relations spatiales entre l'objet et l'espace architectural, qui force le spectateur à se voir comme faisant partie de la situation créée.⁴

Dans ces quelques lignes, qui sont à replacer dans le contexte historique spécifique au sein duquel elles ont émergées, Thierry de Duve parvient à établir une définition claire des tensions en jeu dans cette forme et expérience nouvelle qu'est l'installation. Ce texte permet de voir en quoi le contexte de création avait besoin de s'appuyer sur l'invention de termes pour affirmer et défendre des postures, mais également des objets nouveaux, et par là, un rapport inédit à ceux-ci. De Duve marque et établit la distinction avec l'environnement, proche du *happening* et des écrits d'Allan Kaprow⁵, mais également avec l'objet valorisé par son contexte, faisant

¹ Jean Pierre Bordaz, *Coreografia*, 1975, reproduit dans *Luciano Fabro*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 142-143.

² D'après la définition du spectaculaire par le TLFi, en ligne, consulté sur : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=802177725;r=1;nat=;sol=1;>

³ Loin par exemple des propositions de Leandro Erlich et de l'exposition *In_Perception*, présentée du 23 septembre au 4 mars 2011 au 104 à Paris, qui prennent pour parti de présenter des œuvres troublant l'ordre habituel de la perception physique des œuvres.

⁴ Thierry de Duve « Performance Ici et Maintenant : L'Art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre. », *Essais Datés*, 1974-1986, Paris, La Différence, 1987, p. 181.

⁵ Allan Kaprow utilise le terme d' « *environment* » pour la première fois en 1958 à propos du travail de Jackson Pollock. Voir Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, Jeff Kelley (ed.), [*Essays on The*

ici un renvoi aux théories d'Arthur Danto sur la transfiguration du banal¹. Si elle tient partiellement de l'un et de l'autre, l'installation n'est ni un simple objet sculptural, ni une performance théâtrale. Il est nécessaire de décrypter de quelle manière cette définition de l'installation peut nous aider à appréhender les œuvres soumises à l'étude. Il s'agit dans un premier temps de s'attacher au premier segment de la formule de de Duve, « l'ensemble singulier », qui concerne plus directement les mécanismes à l'œuvre. Le second versant n'est pas de moindre importance, et la contrainte qui y est induite n'est pas sans rappeler la définition du spectaculaire comme rapport social régi par le truchement de moyens visuels. Nous nous attacherons à développer cette conception dans la seconde partie de notre exposé, notamment au travers les textes de son critique le plus virulent, Michael Fried.

Il importe alors de revenir sur les divers éléments et mécanismes à l'œuvre dans ces deux travaux. Nous avons pu voir que le contexte de présentation de ces dispositifs – l'inauguration d'une galerie d'art d'un côté, une foire commerciale de l'autre – détermine pour part l'appréhension qui nous en est donnée. En dépit de leur caractère monumental, ces œuvres possèdent un versant déceptif pour celui qui s'attend à « voir quelque chose », pour celui qui pense assister à un spectacle. Qui plus est, les œuvres ne s'offrent pas au premier regard et recèlent des significations diverses selon les points de vue adoptés, renforçant par là une certaine frustration originelle. Rien ne se passerait alors hors-champ ? Au contraire, cette partie cachée occupe une place d'importance et rassure le spectateur.

Dans l'un et l'autre cas, c'est l'espace *a priori* externe à l'expérience de l'œuvre qui est déterminant. L'envers du cube et ses spectateurs qui nous font face de façon paradoxalement inaccessible permettent de penser la présence rassurante d'un public qui partagerait notre expérience, et qui, contrairement à celui auquel nous tournons le dos, n'est pas en mesure de nous voir. Fabro pense ces quatre faces comme autant de théâtres indépendants allant à l'encontre de l'image d'un public unitaire et indistinct, arguant que le rapport entre spectateurs se traduit face à

Blurring of Art and Life, 1993], trad. Jacques Donguy, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1996, en particulier l'article "L'Héritage de Jackson Pollock", p. 32.

¹ Arthur Danto a commencé à développer l'idée d'un contexte ayant une influence telle que le statut et la valeur de l'objet en était transformée en 1962 à propos des *Brillo Boxes* d'Andy Warhol. Voir Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

Allestimento Teatrale en termes de compétition, ou, à tout le moins, d'opposition¹. Cette opposition peut s'expliquer par le dispositif lui-même qui génère un ensemble de réactions en chaîne, chacun réagissant aux réactions des autres.

Pour l'œuvre d'Ardouvin, c'est le fait même qu'il n'y ait rien à voir, qui fait du passant perdu au milieu des allées de *l'Art Statement* un élément distractif, anonyme quelconque soudain digne d'intérêt puisqu'il nous fait oublier que nous sommes nous-mêmes objets offerts au regard. Pierre Ardouvin suggère une potentielle opposition entre ceux qui prennent part au dispositif, et ceux qui le subissent. Il faut choisir son camp, et l'ascendant de l'un ou l'autre groupe ne se détermine que par son nombre.

Enfin, la collectivité existe surtout par un renvoi dans l'un et l'autre cas à une situation régie par des codes sociaux spécifiques propres à la « sortie au théâtre ». Ici, la foule est spectacle et l'individu est performeur autant qu'il est spectateur. Si le corps collectif dérange à nouveau du fait d'un changement progressif des habitudes théâtrales, il permet également de s'y fondre. Les spectateurs de Fabro, stimulés par leurs propres reflets, l'étaient aussi par les indications et la voix de l'acteur invisible, en revanche, ceux de l'œuvre de Pierre Ardouvin n'avaient pour point d'appui qu'eux-mêmes, au risque de prendre part à une situation gênante en cas d'absence de badauds à regarder. Autre présence rassurante, l'acteur, s'il demeure invisible, corrobore le postulat selon lequel il y aurait quelque chose à voir, dernier point d'accroche rassurant tout à fait absent de l'œuvre de Pierre Ardouvin. Pourtant il est intéressant de noter que dans l'un et l'autre cas, seule la situation mise en œuvre importe véritablement et que le texte est relégué au second plan². Il est inexistant dans l'œuvre d'Ardouvin, qui aime pourtant à présenter des œuvres convoquant un dispositif sonore. Dans le second cas, alors que Fabro fait intervenir un acteur dont les spectateurs peuvent entendre la voix et place un dispositif de sonorisation élaboré, le dispositif prime sur le texte. Dans les comptes rendus critiques ou documentaires de l'œuvre, on trouve très peu d'informations concernant la teneur des propos de l'acteur, et Fabro lui-même demeure assez évasif à ce sujet,

¹ Luciano Fabro, entretien avec Germano Celant, traduction Anne Guglielmetti, 1971, *Luciano Fabro*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 30-31.

² Cette absence est à mettre en relation avec le rejet d'un « théâtre du texte » constitutif de nombreuses avant-gardes, tant théâtrales qu'artistiques. Pour un aperçu historique et critique, voir l'article de Patricia Falguières, « Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XXe siècle » dans les *Cahiers du Musée national d'Art Moderne* n°101 (automne 2007), en particulier p. 55 et *sqq.*

préférant appuyer le fait que ceux-ci variaient à chaque présentation de l'œuvre, dans un souci d'adaptation¹.

A contrario, l'espace mis en œuvre s'apparente à l'espace théâtral le plus classique : théâtre à scène centrale² pour Fabro et théâtre à l'italienne pour Ardouvin. Ces deux modèles ne sont pas choisis au hasard et proposent du fait de leur seule mise en place un discours sur les rapports au public et au spectaculaire. Si le théâtre à scène centrale contient intrinsèquement l'utopie d'une communauté d'environnement entre le plateau et la salle, et un lien avec les expérimentations théâtrales en milieu circassien, Fabro conserve – durant le temps des performances de présentation au moins – la présence d'un acteur clairement identifié come tel offrant sa parole au public, et paradoxalement, la frontalité propre au théâtre le plus classique. Dans un effet inverse, le théâtre à l'italienne d'Ardouvin distingue et sépare ostensiblement deux espaces dont l'un surplombe l'autre, mais ne possède en revanche ni rampe, ni coulisses, chacun étant ainsi libre de rejoindre indifféremment l'un ou l'autre des deux espaces.

Les œuvres créées par les deux artistes à quarante ans d'intervalle proposent une situation comparable du point de vue de leur renvoi immédiat à une situation spectaculaire. Celle-ci induit *de facto* un rapport spéculaire entre le public et l'objet du regard, et ce rapport est affirmé chez Luciano Fabro par l'utilisation de larges surfaces réfléchissantes. Il n'est pas pour autant absent de l'installation de Pierre Ardouvin dont le dispositif propose un regard perpétuellement renversé selon que l'on se trouve de l'un ou l'autre côté de la salle de spectacle. La reprise des codes du dispositif théâtral est suffisante pour générer une attitude de connivence de la part du spectateur qui possède une conscience forte de l'espace au sein duquel il se trouve.

¹ Fabro évoque la lecture d'un texte de Maupassant – sans toutefois préciser lequel – lors de la première présentation de l'œuvre, d'un texte écrit par lui-même à l'occasion de la seconde, et la présence de percussions (« drums ») lors d'une présentation au centre Pompidou. Voir Luciano Fabro, « Entretien non publié avec Bernard Blistène », Milan, mars 2007, *Theater Without Theater*, *op.cit.*, p. 242.

² Voir Nathalie Toulouse-Carasso, « La Scène centrale : un modèle utopique ? », *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°3: *Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle*, mis à jour le : 24/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1356>.

I.III] Archétypes et parangons

On a pu voir de quelle manière ces œuvres se détachaient d'un spectaculaire marchand, pensé comme dispositif d'oppression. Le postulat d'une parenté avec le spectaculaire reste tout de même fort, mais se joue d'une manière différente de celle évoquée par Guy Debord. L'une et l'autre de ces œuvres valorisent le placement des spectateurs comme un des éléments principaux. On pense alors à l'acception du spectaculaire qui s'en rapporte à l'ensemble des éléments qui concernent le spectateur. Au-delà, l'origine étymologique¹ du terme évoque également l'assise, voire le lieu de représentation. À ce titre, les œuvres de Fabro et Ardouvin demeurent spectaculaires. Elles donnent à voir et à expérimenter une situation inédite d'assise, en lien étroit avec la tradition la plus classique des codes de la représentation scénique.

L'une, par l'apparence dépouillée de son installation, met l'accent – selon que la salle soit comble ou déserte – sur le caractère grouillant du lieu ou sur la rigueur d'une installation au cordeau. Pleine de monde, la structure spatiale mise en place par Luciano Fabro s'oublie, et le mouvement, le flux, et la surcharge prédominent. Vide d'âmes, l'apparence extrêmement sculpturale et des plus minimales de l'installation sollicite chez le spectateur des considérations avant tout esthétiques. Dans un cas comme dans l'autre, la parfaite régularité d'*Allestimento Teatrale* nous oblige à appréhender le cube de miroirs au travers d'une barrière faite de rangées de chaises ou de spectateurs².

L'autre présente ce qui demeure habituellement dans la pénombre, sous l'apparence d'une « unité écologique » ethnographique biaisée, révélatrice de la

¹ Si l'on s'en réfère à l'étymologie latine du terme, *spectaculum*, la troisième acception renvoie de façon directe aux « places au cirque ou au théâtre », puis, par métonymie, au théâtre ou à l'amphithéâtre dans son entier. « Spectaculum », *Dictionnaire Latin-Français*, Gaffiot, Paris, Hachette, 1934, [en ligne], p. 1463-1464, consulté sur <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=1463>.

² Il est à noter que la plupart des descriptions de l'œuvre, si elles incluent les dispositifs acoustiques et sonores, ne semblent pas inclure les assises comme partie intégrante de celle-ci. Il apparaît en revanche qu'à chaque présentation des rangées de chaises pliantes sont disposées tout autour du cube. De fait, si elles n'étaient à l'origine que de simples chaises de bois, les assises s'apparentent lors des présentations actuelles à un alignement d'objets manufacturés très « minimal ». Voir par exemple le parti pris durant l'exposition *Arte Povera International* dont les commissaires sont Germano Celant et Beatrice Merz, présentée au Castello di Rivoli, du 9 Octobre 2011 au 19 Février 2012. http://www.zerodeux.fr/wp-content/uploads/2011/12/povera_014.jpg.

« sortie au théâtre »¹. Circonscrites par le cadre d'une structure, les rangées de sièges, évoquent en effet les reconstitutions muséographiques, à la différence près qu'ici des objets d'études vivants y sont inclus. L'artiste provoque une réflexion quant à l'habitude de la sortie théâtrale comme coutume mondaine durant laquelle l'on se donne à voir, en nous proposant l'allée comme poste d'observation privilégié, et la « salle » comme tribune où l'on se montre autant que l'on regarde. Les dispositifs scéniques ont ceci en commun qu'ils placent traditionnellement la scène en contrebas, afin de permettre une meilleure visibilité au public. Cette surélévation de la salle au regard du « plateau » que constitue l'allée est conservée ici, accentuant néanmoins de façon paradoxale l'impression d'un renversement.

L'assise et les habitudes sociales qui peuvent y être attachées sont analysées par les artistes afin de proposer une lecture inédite de situations ordinaires. La reconnaissance immédiate ou rapide de ces espaces pour ce qu'ils sont censés être est essentielle à l'activation de la pièce. Ceci explique sans doute pourquoi, au-delà de titres transparents, les installations elles-mêmes présentent des signes forts de la représentation théâtrale.

Les archétypes présentés dans l'une et l'autre des pièces renvoient à un théâtre populaire, provincial, et de petite envergure, plutôt qu'ils ne renvoient aux ors des plus grands théâtres à l'italienne. Le modèle qui préside à leur construction n'est cependant pas le même et ne fait pas appel aux mêmes références ni au même imaginaire.

Lorsqu'on l'interroge sur les choix esthétiques ayant présidé à la réalisation d'*Au théâtre ce soir*, deux éléments se font jour dans les réponses d'Ardouvin. Dans un premier temps, il affirme assez simplement que « les éléments qui composent la pièce sont une sorte de condensé *cheap* de tout ce qui compose l'idée [qu'il peut se] faire d'une petite salle de théâtre assez classique »². En effet, rien ne manque parmi les clichés de la salle de spectacle : les fauteuils capitonnés recouverts de peluche rouge, les appliques néo-baroques sorties tout droit de magasins de bricolage et le

¹ Si l'on peut penser à de multiples préalables, il est intéressant de noter le caractère inédit de la présentation de l'unité écologique – réelle cette fois – appartenant aux collections du MuCEM durant l'exposition *D'une révolution à l'autre*, carte blanche laissée à Jeremy Deller au Palais de Tokyo en 2007. Cet ensemble présentait le local de répétition du groupe hardcore "Against you", garage où bouteilles vides, planches de skateboard et chaussures usagées étaient montrées « en l'état ».

² Entretien avec Pierre Ardouvin, février 2012.

rideau de scène en velours pourpre. Le rapport frontal du théâtre à l'italienne est conservé pour une plus grande lisibilité.

Dans un second temps, il explicite l'émergence de l'image spécifique de ce théâtre lorsqu'il précise que :

[c]ette installation fait du (faux) théâtre lui-même un décor, une représentation de théâtre avec les murs aux parois démontables et transportables. Je voulais que ces éléments nous renvoient à une image, une image familière d'un théâtre. Le familier m'intéresse. Le familier transposé hors de son contexte crée une situation inédite et déroutante. C'est un ressort de l'humour, du gag mais il a aussi à voir avec la notion d'inquiétante étrangeté.¹

La représentation d'un théâtre de pacotille, dont l'ersatz d'expérience ne serait accessible que via le cadre du poste de télévision, est une façon de décomposer le mécanisme spectaculaire. Ardouvin souligne le fait que lors de la transposition d'un médium à l'autre, on constitue avant tout un parangon du théâtre sous la forme d'une image lisse dans le but de supprimer toute profondeur et perspective illusionniste. Facilement assimilable, ce théâtre ne peut être compris que dans un format télévisuel normé (répertoire spécifique, costumes « classiques », mise en scène peu audacieuse, durée limitée...) au risque de laisser apparents les mécanismes de construction et de donner à l'ensemble une saveur de carton-pâte. La reprise de ces divers signes du théâtral ne permet pas ici de recréer un environnement assimilable à un décor de théâtre réel – sans parler d'une salle de théâtre – et l'écart induit par cette re-création, qui dans une mise en abîme propose l'image de ce qui était déjà une conception du théâtre, est pour le moins « déroutant² ».

En ce qui concerne *Allestimento Teatrale*, la notion de mise en scène elle-même est soulignée au sein du titre de l'œuvre. De plus, la boîte recouverte de miroirs, qui retient prisonnier un acteur dont la présence n'est perceptible que par des sons, s'apparente également aux tours des illusionnistes présentés sur les scènes itinérantes. Dans un rapprochement du même ordre, les parois coulissantes et l'intérieur recouvert de miroirs ne sont pas sans évoquer les trucs de prestidigitateurs. Enfin, on songe aux théâtres de foire sous chapiteaux à la vue des

¹ Pierre Ardouvin explique qu'une grande partie de ses œuvres lui sont apparues sous la forme d'images, persistantes, parfois lancinantes, réapparaissant à diverses reprises jusqu'à la possibilité de leur réalisation, que ce soit sous forme de dessins ou d'installations. Entretien avec Pierre Ardouvin, 24 septembre 2011.

² L'inquiétante étrangeté évoquée par Ardouvin est un renvoi à l'*Unheimliche* freudien.

rangées de chaises pliantes, même si ces rapprochements ne valent pour la plupart que lorsque la pièce est « activée »¹.

L'ensemble formé par l'accumulation de signes et de renvois au théâtre (plateau, sièges, rideaux, utilisation de la couleur pourpre) agit dans les deux cas comme un marqueur repérable d'une situation qui nous est donnée à voir. Le fort potentiel évocatoire des éléments choisis par l'un et l'autre des artistes pourrait apparaître comme bavard. Pourtant, ce sont ces éléments qui permettent de dépasser le simulacre de la simple représentation pour atteindre l'expérience réelle de ce que l'on pourrait qualifier de théâtralité. Ces deux œuvres semblent user d'un mécanisme similaire au premier cas de figure dont Josette Féral rend compte lorsqu'elle cherche à déterminer la spécificité de la théâtralité. Si son analyse porte principalement sur les dispositifs théâtraux et ne s'applique *a priori* pas aux arts visuels, il est particulièrement éclairant de voir en quoi l'acception de la théâtralité telle qu'elle est énoncée ici réactualise celle qui, héritée de Michael Fried, est en usage dans le champ des arts visuels.

Vous entrez dans une salle de théâtre où une disposition scénographique attend visiblement le début d'une représentation ; l'acteur est absent ; la pièce n'est pas commencée. Peut-on dire qu'il y a théâtralité ?

Répondre par l'affirmative, c'est reconnaître que la disposition « théâtrale » du lieu scénique porte avec elle une certaine théâtralité. Le spectateur sait ce qu'il peut attendre du lieu et de la scénographie : du théâtre. [...] l'espace [...] nous est apparu comme porteur de théâtralité parce que le sujet y a perçu des relations, une mise en scène et la théâtralité du spéculaire.²

Les œuvres présentées ici relèvent particulièrement de cet ordre, puisqu'avant-même un parti-pris critique, leur « mise-en-scène » reprend le plan-type d'une salle de spectacle, qu'elle soit à l'italienne ou sous forme de scène centrale. L'utilisation du terme spéculaire par Josette Féral est particulièrement intéressante à ce titre puisque l'une et l'autre des deux œuvres renvoient à l'effet de

¹ Il faut avoir à l'esprit que cette œuvre est la plupart du temps présentée dans son analogie avec le cube minimaliste, icône d'une époque, et que sa surface recouverte de miroirs accentue cet aspect. Il suffit de penser à la disposition de cubes de miroirs mis en place par Robert Morris en 1965-1971. Ce rapprochement est plus discutable à la vue de documents d'époque, lorsque l'espace est saturé de monde.

² Josette Féral, « La théâtralité, Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique* n°75, septembre 1988, p. 349.

miroir constitutif du principe de représentation. Enfin, cette définition permet précisément de percevoir en quoi un rapprochement vers les arts de la scène a pu être considéré comme une menace quant à l'autonomie de l'œuvre d'art plastique puisqu'ici, c'est effectivement le spectateur qui perçoit les relations en dernier recours.

La déconstruction des mécanismes en germe dans les dispositifs spectaculaires est l'un des éléments à l'origine de la création de ces deux œuvres. Luciano Fabro tout comme Pierre Ardouvin ont choisi de se saisir des instruments et codes paradigmatiques de « mises-en-scène » afin d'en proposer aux spectateurs une image légèrement déplacée. La reconnaissance et le démantèlement des différents éléments constitutifs du spectaculaire avaient pour but de les maîtriser et de les recomposer en une version plus proche de leurs préoccupations. L'un comme l'autre semblent avoir cherché à établir une situation spécifique, propre à susciter chez les spectateurs une expérience unique, prenant en compte l'environnement et le contexte de monstration de leurs œuvres.

II) EXPERIENCES ET POINTS DE VUE

II.1] Théâtralité et Situation spécifique

Michael Fried pensait la théâtralité qu'il voyait transparaître dans les œuvres « littérales » comme un signe annonciateur de la fin de l'art. Sollicitant le public plus que de raison, les œuvres *théâtrales* abandonnaient la frontalité de l'œuvre moderniste pour inclure le spectateur au sein d'une situation spécifique, rompant dès lors avec la tradition de l'autonomie artistique. Cet effet de présence dû à une séduction facile proche du racolage menait à terme à la dénaturation de l'art, et portait à une indistinction entre arts de l'espace et arts du temps. Faisant usage de sensationnalisme, ces œuvres, selon le critique, offraient un objet non artistique et proposaient l'expérience d'un spectacle plus que celle de la contemplation.

Si le discours accusateur de Michael Fried émerge à l'époque en réaction à un type d'œuvres spécifiques, il apparaît aujourd'hui que ces considérations se sont élargies comme une règle à l'ensemble de la création contemporaine, et que la bataille menée par le critique d'art était déjà perdue au moment même où il écrivait cet article.

S'il existe des similitudes entre les caractéristiques relevées par Micheal Fried à propos de la théâtralité et celle soulignées par Guy Debord concernant la société spectaculaire marchande (et donc l'impossibilité d'un art contemporain), elles concernent principalement les instruments de séduction et de saisissement du public. Toutefois, leurs propos demeurent diamétralement opposés. L'un s'insurge contre une nouvelle garde pour défendre l'archétype d'un art qu'il se refuse à voir disparaître (le modernisme), l'autre s'inquiète de l'avènement d'une attitude tendant à gangréner l'ensemble de la société et appelle par l'écriture d'un manifeste au renversement total des valeurs qu'elle prône. Quand l'un refuse de percevoir les bouleversements de son époque¹, espérant les contrer par des discours, l'autre décrit en visionnaire les maux émergents de la société au sein de laquelle il évolue, prônant leur destruction avant leur généralisation². Sans doute, alors que les instruments spectaculaires sont utilisés dans l'un et l'autre cas, ne faut-il pas confondre société spectaculaire et objet théâtral. La théâtralité mise en cause par Michael Fried l'est au titre d'un exercice critique et non d'un programme politique et n'agit pas selon les mêmes mécanismes que ceux de la société spectaculaire combattue par Guy Debord. En outre, ceux-ci ne peuvent s'appliquer avec autant de facilité à l'ensemble de la société³.

¹ Patricia Falguière ira jusqu'à souligner qu'*Art and Objecthood* « demeure l'un des essais critiques les plus désaccordés à son temps qu'ait produit le XXe siècle. » (« Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XXe siècle » dans les *Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, art. cit., p. 49.)

² Il suffit de s'en convaincre par cette déclaration : « Il faut qu'[une théorie générale] puisse déclarer mauvais, à la stupéfaction indignée de tous ceux qui le trouvent bon, le centre même du monde existant, en en ayant découvert la nature exacte. » (« Préface à la quatrième édition italienne », [1979], *Commentaires sur la Société du spectacle*, op. cit., p. 129.)

³ La métaphore de la théâtralité a été utilisée par de nombreux théoriciens au XX^e siècle pour décrire des situations spécifiques (l'exemple le plus fameux en est l'utilisation par Erving Goffman pour caractériser les rapports sociaux). Peu ont eu pour réelle ambition de relever et prôner sa présence dans tous les pans de la société, comme Nicolaï Evreinov a pu le faire dans les années 1930. L'usage du terme prend encore de nos jours un sens variable selon le commentateur qui l'emploie. À ce propos, voir Anne-Britt Gran. "The Fall of Theatricality in the Age of Modernity" [Trad. Diane Oatley], *SubStance*, n°98/9, Vol. 31, n°2 & 3, 2002, University of Wisconsin Press, p. 251-264.

Dans le texte introductif à l'exposition *A Theater Without Theater*¹, Patricia Falguières définit de façon précise les différents éléments indicatifs d'une œuvre « scénique », dépassant la simple critique friedienne. Libérée des conclusions « inadmissibles² » de l'historien, elle établit une typologie des œuvres soumise à cette catégorie tout en élargissant le champ des œuvres concernées par ces remarques, qui ne se limitait en 1967 qu'aux œuvres rassemblées sous l'étiquette *literal art* ou *minimal art*. Sa définition se propose de revenir sur leurs éléments caractéristiques :

Une œuvre qui attend son spectateur, qui en escompte l'approche nécessairement située, progressive (au fil d'angles successifs) et préméditée (de toute l'autorité d'un récit ou d'un environnement qui fait « cadre ») son propre avènement, cette œuvre-là est « scénique ». ³

L'historienne réussit ici à synthétiser les caractéristiques propres à l'œuvre théâtrale : incomplétude, suppression de la frontalité, impossibilité d'embrasser l'œuvre en un seul regard, autoritarisme dans le rapport œuvre/spectateur et assimilation de l'environnement architectural. L'ensemble de ces facteurs créé un syncrétisme propre à l'avènement d'une *situation*⁴. La dénomination par Michael Fried de cet effet théâtral sous le terme de *situation* – que Thierry de Duve désignera sous le vocable d'installation dès 1980 – était déjà particulièrement pertinente au

¹ Cette exposition rétrospective, se proposait de réécrire une histoire de l'art du XX^e siècle au regard de la métaphore théâtrale. Le postulat des commissaires Bernard Blistène et Yann Chateigné était simple : si les relations entre cinéma, vidéo et arts visuels ont été clairement établies et étudiées au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, celles avec les arts de la scène souffrent en revanche d'importantes lacunes, alors même que la métaphore théâtrale est utilisée jusqu'au cliché pour définir certaines productions contemporaines. Il ne s'agissait pas pour les commissaires de présenter la manière dont le théâtre pouvait avoir été traité dans les champs des arts visuels, mais plutôt de souligner en quoi la métaphore théâtrale pouvait offrir des points d'entrée éclairants et des jalons déterminants de la culture visuelle du XX^e siècle. Ce rapprochement était également l'occasion de créer des mises en relation et des investigations inédites. L'exposition, unanimement reconnue comme particulièrement riche, a connu un grand succès d'estime.

² Thierry de Duve fait le constat que « [...] le verdict de Fried est inadmissible. » tout en lui reconnaissant une analyse relativement pertinente des effets de la théâtralité. Voir « Performance Ici et Maintenant : L'Art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre. » art. cit., p. 177.

³ Patricia Falguières, "Playground", *A Theater Without Theater*, Catalogue d'exposition Barcelone, MACBA, 2007, p. 29. Si le catalogue ne fut pas traduit en français, une version augmentée de cet article fut publiée sous le titre « Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XX^e siècle » dans les *Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, art. cit., p. 51. Chaque fois que cela fut possible, nous avons utilisé le texte français de l'auteur plutôt qu'une traduction.

⁴ Quant à la *situation*, voir Michael Fried « Art et Objectivité », art. cit., p. 120 et sqq.

regard des œuvres puisqu'elle se référait tant au lieu qu'au contexte au sein duquel ces œuvres pouvaient émerger.

L'apparente adaptation de l'œuvre à son contexte était un des effets théâtraux dénoncés à l'époque puisque les surfaces réfléchissantes, translucides, et autres miroirs, d'utilisation courante dans les œuvres visées par le critique, offraient au regard une vision chaque fois renouvelée selon le point de vue duquel elles étaient appréhendées. En conséquence, elles semblaient élargir leur champ d'influence à l'ensemble de l'espace qui les environnait et « noue[r] des relations de complicité avec l'architecture alentour¹», mais elles apparaissaient également insaisissables et en perpétuelle transformation.

Ces surfaces réfléchissantes interagissaient avec les éléments architecturaux alentours et créaient un rapport chaque fois inédit avec les spectateurs. La mise en place d'un cadre visuel était l'élément qui permettait à la théâtralité d'émerger.

Allestimento Teatrale, par cette volonté de donner à voir différemment l'espace, rappelle *Mezzo specchiatto Mezzo trasparente*², autre œuvre de l'artiste datant de 1965, où un rectangle composé de deux plaques de verre carrées, l'une réfléchissante, l'autre transparente sont disposées dans l'espace au bout d'une tige de métal afin d'en modifier la perception. L'œuvre n'évoquait alors pas le plan de salle de spectacle, mais l'effet théâtral était contenu dans le choix des matériaux et leur potentiel d'interaction avec l'espace environnant. En ajoutant à ces éléments déjà « condamnables » la présence ostentatoire de chaises invitant le spectateur à s'asseoir pour *Allestimento Teatrale*, Luciano Fabro marquait d'autant sa volonté de faire vivre l'œuvre par le point de vue subjectif du spectateur. L'abandon de la frontalité moderniste offrait la possibilité d'une relation inédite à l'espace et participait à l'affirmation d'un choix quant au biais par lequel le spectateur avait désormais la possibilité d'aborder l'œuvre³. Ces angles d'approche multiples, dont le cube fut un

¹ Thierry de Duve, « Performance Ici et Maintenant : L'Art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre. », art.cit.. p. 197.

² Luciano Fabro, *Mezzo specchiatto mezzo trasparente*, 1965, miroir, verre, fer, 160x200cm, FRAC Bourgogne

³ À ce titre *All Of The Above*, la proposition de John Armeldder pour une carte blanche au Palais de Tokyo présentée du 18 octobre au 31 décembre 2011 est un questionnement fort intéressant. Sous la forme d'un « théâtre d'œuvres », l'artiste présentait les œuvres d'une trentaine d'artistes dans un agencement en gradins, faisant face à une rangée d'assises. Les œuvres étaient placées les unes devant les autres, appréhendable uniquement par leur aspect frontal, empêchant les visiteurs d'en distinguer tous les aspects. À la manière d'un tableau vivant, elles formaient un ensemble composite à saisir comme un tout. On ne pouvait en effet accéder à la composition par ses flancs, une ligne

symbole iconique, furent réinterprétés et questionnés comme une donnée fondatrice au fil des années qui suivirent, sans jamais être pensés comme susceptibles de s'évanouir ou de disparaître.

Pierre Ardouvin, quant à lui, associe la frontalité propre à l'espace théâtral¹ et celle de l'espace moderniste en autant de mises-en-garde destinées au spectateur trop pressé qui ne voudrait voir dans son installation qu'un cliché ou une image figée. L'abord immédiat, donné sans recul, est utilisé avec malice par la localisation du dispositif au sein d'une foire d'art. L'espace environnant est contaminé par l'œuvre de l'artiste qui nous en donne à lire une version inédite. L'appel lancé vers le spectateur ne correspond en rien à l'invite ancienne d'un admoniteur et n'est pas un guide qui lui donnerait à lire l'œuvre telle qu'elle devrait l'être. Il lui offre la possibilité de déterminer par lui-même la façon dont il interprétera celle-ci. Le cicérone médiateur du discours de l'artiste ou la frontale contemplation moderniste font place à une expérience de l'œuvre sous forme de processus prismatique.

L'effet de présence sollicite plus que de raison le spectateur et l'inclut de fait dans le contexte de l'œuvre, dans la situation qu'elle se propose de mettre en place. Michael Fried condamne l'incomplétude de l'œuvre en l'absence du spectateur – seul élément capable d'activer cette dernière – alors que les œuvres modernistes avaient la capacité à demeurer closes sur elles-mêmes. De l'absence d'autonomie des œuvres à la sollicitation du spectateur, « [t]out se passe comme si l'objet, dans sa quiddité, forçait le sujet qui l'appréhende à produire *a posteriori* les conditions d'une expérience déjà effectuée »².

« L'objectivité » condamnée par Michael Fried serait précisément la cause du saisissement du spectateur. L'invite à s'approprier l'œuvre n'est peut être pas aussi aliénante que ne le suggère ici Thierry de Duve, pourtant le critique relève le préalable d'une expérience pensée par l'artiste avant d'être offerte au spectateur. La

blanche autoritariste nous empêchant une vision latérale de l'œuvre. Si l'envie vous prenait de transgresser la volonté de l'artiste, un garde veillait à la sécurité et à l'intégrité de cette frontalité en vous rappelant à l'ordre.

¹ Ici entendu au sens décrit par Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre II. L'école du Spectateur*, Paris, Belin, coll. « Sup lettres », 1996. « La notion d'espace théâtral est bien plus large [que celle d'espace scénique] puisqu'elle comprend, outre l'espace scénique, celui du public et les rapports entre l'un et l'autre. », p. 53.

² Thierry de Duve, « Performance Ici et Maintenant : L'Art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre. » art. cit., p. 181.

création d'une situation à laquelle adhérerait hypothétiquement le spectateur est particulièrement visible dans l'œuvre de Pierre Ardouvin. Il suffit de lire le récit de l'expérience qu'en fait Elisabeth Wetterwald, où elle énonce clairement le choix nécessaire entre plusieurs interprétations donnant elles-mêmes lieu à plusieurs situations¹. Plutôt que d'obliger le spectateur à voir les choses telles que l'on voudrait qu'il les voit, il s'agit de l'inviter à envisager ces diverses situations comme autant de possibles et de stimuler chez lui une attitude dynamique. En cela, le mécanisme à l'œuvre est proche de celui à même de faire émerger la théâtralité telle qu'elle peut être explicitée par Josette Féral lorsqu'elle évoque le fait de regarder les passants depuis la terrasse d'un café. Au cours de cette action :

[...] la théâtralité ne semble pas tenir à la nature de l'objet qu'elle investit : acteur, espace, objet, événement ; elle n'est pas non plus du côté du simulacre, de l'illusion, du faux-semblant, de la fiction [...]. Plus qu'une propriété dont il serait possible d'analyser les caractéristiques, elle semble être un processus, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un espace autre [...].²

Cette posture est très exigeante pour le spectateur puisqu'il doit analyser seul ce qui l'entoure pour créer cette théâtralité, ou, à tout le moins, la faire émerger.

L'ensemble des instruments mis en œuvre dans la pièce de Pierre Ardouvin participe effectivement de cette dynamique, et la théâtralité ne provient pas du seul décorum. On voit alors en quoi réduire *Au théâtre ce soir* au simple fonctionnement mécanique et efficace du décor, est faire preuve de légèreté, si ce n'est de dédain. L'expérience demande rigueur et investissement réel à celui qui regarde. Au-delà du renversement sous forme de truc, l'œuvre instaure des mécanismes complexes et le seul décalage n'explique pas toutes les subtilités à l'œuvre.

Alors, « [l]a théâtralité en émerge non comme passivité, comme regard enregistrant des ensembles d'objets théâtraux (dont il serait possible d'énumérer les

¹ Elisabeth Wetterwald énonce les possibles de l'installation et, ce faisant, rend explicite les renversements opérés par l'artiste : « Mais quel spectacle au fait ? Qui en sont les acteurs ? Qui en sont les spectateurs ? Qu'est-ce qui est exposé dans ce stand de foire d'art contemporain ? Un petit théâtre de carton-pâte ? Des gens assis dans un petit théâtre de carton pâte ? Des gens qui passent dans une allée ? Des œuvres installées dans un stand qui se trouve de l'autre côté de l'allée ? » (« Au Théâtre ce soir » dans catalogue d'exposition *Pierre Ardouvin Eschatologic Park*, Dijon, Presses du réel, 2010, p. 124.)

² Josette Féral « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », art. cit., p. 350.

propriétés), mais comme dynamique, comme résultat d'un faire qui appartient tout autant à celui qui en prend possession par le regard, c'est-à-dire le spectateur »¹.

Là réside une réponse possible à l'apparente indistinction entre les modalités du spectaculaire et celles de la théâtralité. La théâtralité, elle, fait appel à la conscience et au jugement individuel du spectateur dans un libre choix. Proche en cela des remarques et considérations de Josette Féral, Jean-Marc Poinot, en introduction du catalogue *Le Spectaculaire*, se refuse à déterminer une typologie du spectaculaire, et argue que si les instruments sont identiques, c'est l'usage qui en est fait qui déterminera si l'on a à faire à une situation théâtrale ou un dispositif spectaculaire :

Les instruments du spectaculaire ne sont pas reconnus comme tels quand ils sont un décor imposé de l'extérieur à l'œuvre ou lorsqu'ils sont thématiques pour être dénoncés et critiqués. Les instruments du spectaculaire produisent du spectaculaire lorsque leur action n'est pas entravée, parce qu'elle a été pensée comme une donnée interne à l'œuvre.

[...] Dès lors le spectaculaire, c'est tout à la fois l'objet et sa mise en vue, sans que soit stipulée une ontologie de l'objet indépendante de son spectacle.²

Jean-Marc Poinot souligne ici le fait que l'idée d'une « esthétique spectaculaire » est une duperie en décalage avec la réalité des œuvres et des situations. La volonté des artistes lors de la conception de cette situation spécifique qu'est l'installation est alors le seul facteur de différenciation possible. L'importance réside donc dans le point de vue et la conscience des mécanismes mis en œuvre.

On a pu voir que la mise en place d'une situation spécifique avait pour effet de transformer le contexte de monstration de l'œuvre et ne pouvait être pensée en dehors de l'influence du spectateur. Théâtralité et spectaculaire peuvent alors se rejoindre dans le premier des deux cas. Loin de chercher à établir deux catégories distinctes, il s'agira par la suite de percevoir les marqueurs affirmés d'une attitude visant au spectaculaire afin de les mettre en dialogue avec celles qui usent d'outils et d'instruments spectaculaires de façon critique. Nous verrons à quel point, à l'heure de l'*entertainment*, la frontière peut être floue entre ces deux attitudes.

¹ *Ibid.*, p. 355.

² Jean Marc Poinot, « Préface » catalogue d'exposition, *Le Spectaculaire*, Rennes, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1990, p. 6.

II.II] Entertainment et consommation d'expérience

L'un des éléments menant à une confusion fréquente quant à l'approche des œuvres est la réalisation d'une expérience. Les œuvres fonctionnant selon les principes de l'installation et utilisant des instruments spectaculaires s'apparentent parfois en tous points aux expériences mises en place par le système marchand afin de commercialiser un produit. L'œuvre s'appréhende en effet à l'époque contemporaine selon un principe processuel, et non dans l'immédiateté. La raison n'en est pas uniquement l'indistinction entre l'art et la vie, mais la tendance à la théâtralité, à la mise en scène, pousse à cette disparition des frontières. Cette modification correspond à une transformation des modes de relations sociétales et à l'avènement de la société spectaculaire. L'écriture des *Commentaires sur la société du spectacle* correspond à l'avènement du marketing expérientiel et de l'indistinction entre quotidien et acte de vente. L'œuvre créée par Pierre Ardouvin, plus encore que celle proposée par Luciano Fabro, s'inscrit dans un contexte spectaculaire. Sans doute s'agit-il là de la différence principale entre les deux œuvres séparées par quatre décennies.

Pourtant, Guy Debord pointait déjà cette immersion dans la *Société du spectacle* comme un fait avéré à l'époque de sa parution. Dans la thèse n°14, il affirmait en effet que « [l]a société qui repose sur l'industrie moderne n'est pas fortuitement ou superficiellement spectaculaire, elle est fondamentalement *spectaculiste*. Dans le spectacle, image de l'économie régnante, le but n'est rien, le développement est tout. Le spectacle ne veut en venir à rien d'autre qu'à lui-même »¹.

On voit à quel point Michael Fried, préoccupé par le sauvetage d'un l'art qui lui semblait seul digne d'être considéré comme tel, était loin d'imaginer l'avènement d'une société au sein de laquelle l'expérience primerait sur l'œuvre. Ce rapport dual à la société spectaculaire est parfaitement exemplifié par l'exposition *Let's entertain* qui fut présentée à Minneapolis en 2000 et à Paris, la même année, sous le titre *Au-delà du spectacle*. La société spectaculaire marchande y est présentée comme la norme, le creuset au sein duquel nous nous épanouissons, et chacun de ces

¹ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 21.

instruments semble intriqué aux éléments qui constituent notre cadre de vie. Le catalogue américain mêlait références artistiques et stratégies marketing, présentant les innovations des grands groupes commerciaux au même titre que les observations concernant les habitudes de consommation. Le regard sur cette société était double puisque l'exposition se proposait de confronter le regard d'artistes contemporains à celui d'universitaires et observateurs contemporains spécialistes de l'*entertainment*. Le texte de la quatrième de couverture présentait l'état des lieux décomplexé d'une société ontologiquement régie par l'*entertainment* dans laquelle « [...] tous les aspects de la vie quotidienne ont été transformés en une série sans fin de spectacles auxquels nous prenons part avec un mélange de plaisir et de culpabilité »¹.

Ce mélange de culpabilité et de plaisir est révélateur de la parfaite conscience que nous avons de la situation au sein de laquelle nous nous trouvons, et que nous tendons à écarter par facilité, voire par paresse. Le commissaire Philippe Vergne affirmait également la position d'une nouvelle génération d'artistes contemporains conscients de cette immersion et l'utilisant à des fins critiques :

Bien sûr, l'une des idées du projet était l'impossibilité de voir notre société du spectacle de l'extérieur. Notre positionnement ou notre critique sont toujours immanents, jamais hors de la structure. Je pense que cela influe sur la pratique artistique. Cette génération d'artistes le reconnaît, que cela nous plaise ou non, nous prenons tous part à cette république de l'*entertainment*. [...] Nous faisons tous partie du système.²

Il semblerait alors que si s'extraire de ce mécanisme spectaculaire est impossible, les critiques proférées à son encontre permettraient en revanche

¹ *Let's Entertain : Life's Guilty Pleasures*, Catalogue d'exposition, Minneapolis, Walker Art Center, 2000 (cf. : *Au Delà du Spectacle*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2000), « [...]all aspects of everyday life are being transformed into a endless series of spectacles in which we participate with both pleasure and guilt.», notre traduction. La réception française de cette exposition fut très critique, principalement du fait de la périlleuse adaptation du concept d'*entertainment* à la société française par le truchement de celui de société spectaculaire marchande. Voir les archives en ligne des expositions, (pour Minneapolis : <http://www.walkerart.org/archive/8/AE137D37A12D2AAC6165.htm>), et notamment le dialogue entre Belinda Cannone, Jean-Luc Chalumeau, Jean-François Conti, Humbert Fusco-Vigné, Thierry Laurent, et Gérard-Georges Lemaire, à propos d'*Au-delà du spectacle* sur <http://www.visuelimage.com/ch/verso3/verso.htm>.

² Philippe Vergne, entretien avec Olukemi Ilesanni, *op. cit.*, p. 22-23 "Of course, one of the ideas of the project is the impossibility of looking at our society of spectacle from the outside. Our position of response or critique is always immanent, never outside the structure. I think this affects art practice. This generation of artists recognizes that, like it or not, we're all part of this republic of entertainment. [...] We're all still part of the system." [nous traduisons]. Nous avons choisi de conserver le terme *entertainment*, qui correspond à une réalité plus vaste que celle visée par le « divertissement » français.

d'entraîner et provoquer une meilleure conscience de la situation et une pensée individualisée. Alors que l'immersion est inévitable, la résistance par la distance n'est pas impossible. Par-delà la résignation, un regard acéré produit de l'intérieur permet d'apposer une certaine nuance à un système qui chercherait plutôt à supprimer tout flottement. L'effet de « surprise » permet de ne pas s'engluier dans la simple consommation. Sans être une critique frontale du système marchand, l'œuvre d'Ardouvin est un aiguillon qui vient souligner un état de fait irritant. Grâce à son *Théâtre*, on s'agace de cette immersion alors même qu'elle nous nappe habituellement d'un halo rassurant. Par le titre de l'œuvre qui se réfère à une utilisation du théâtre comme divertissement de masse, on prend conscience de l'ersatz d'expérience artistique souvent substitué à l'œuvre. Tout comme l'exposition *Let's Entertain* se proposait « d'utiliser les stratégies [de l'entertainment] pour raconter un autre type d'histoire »¹, Pierre Ardouvin investit le stand de la foire d'art pour mieux exprimer la difficulté à exposer dans ce contexte².

Ce « développement qui est tout »³ décelé par Debord justifie la valorisation d'une expérience à offrir à tout prix au spectateur. Le réenchantement du quotidien au sein de l'espace marchand exemplifie parfaitement la promotion de l'expérience pour elle-même, dépassant le stade de l'économie de service pour atteindre celui de l'économie de l'expérience⁴. L'acte d'achat, comme celui de la visite du musée ou de la promenade au parc se doit d'offrir une expérience satisfaisante et prétendument exceptionnelle au spectateur. La stimulation proposée n'a pas pour but de choquer le

¹ *Let's Entertain : Life's Guilty Pleasures*, op. cit., 4ème de couverture "how its strategies can be used to tell a different kind of story".

² Pierre Ardouvin souligne cet aspect lorsqu'il affirme qu' « il y a plusieurs sens à cette pièce, celui de la critique bien sûr mais aussi celui de la place et de la position de l'artiste dans ce contexte. Les foires sont des lieux difficiles pour les artistes car les œuvres plus que dans tout autre endroit y sont réduites au seul statut de marchandises. » (Pierre Ardouvin, entretien, février 2012.)

³ Guy Debord, *La Société du spectacle*, op. cit. p. 21, voir supra.

⁴ Philippe Vergne aborde cette transformation qui gagne tous les aspects de notre société, y compris les institutions muséales et les expositions dans le catalogue de l'exposition dont il est le commissaire *Let's Entertain: Life's Guilty Pleasures*, op. cit., p. 121-122. Les lieux choisis pour ses entretiens avec Olukemi Ilesanni – un restaurant à thème au sein du plus grand des malls états-uniens, l'hôtel Bellagio à Las Vegas, un club de strip-tease, un concept store de marque de produits électroniques – sont caractéristiques de cette société de l'expérience soumise au marketing. Il y fait référence à un article inaugural de B. Joseph Pine II et James H. Gilmore qui furent les premiers à conceptualiser la notion de marketing expérientiel et de théâtralité au sein des échanges commerciaux. À ce propos voir leur ouvrage *The Experience Economy. Work Is Theater & Every Business a Stage*, Boston, Harvard Business School Press, 1999. Pour une analyse du marketing expérientiel voir également l'ouvrage de Patrick Hetzel, *Planète Conso, Marketing expérientiel et nouveaux univers de consommation*, Paris, Editions d'Organisation, 2002.

public, mais plutôt de lui faire vivre l'expérience d'un choc telle qu'il se l'imagine. Comme l'explique Pierre Ardouvin,

[I]e lieu idéal – ou le parc d'attraction – offre exactement ce qu'on peut en attendre, on peut y aller les yeux fermés, puisque l'eau y sera filtrée, les animaux y seront dociles et les services prévus nous seront offerts. On y évite la crainte due au doute...

Pour définir mon travail, il s'agirait finalement de cette vision-là projetée au sein d'une image de ce qu'est la vie, celle que l'on construit, propose, projette, etc.¹

Réintroduire le doute au sein de l'expérience permet de dépasser la seule mécanique spectaculaire et privilégier une adresse à l'individu autonome, distinct de la masse du public. Il ne s'agit alors pas de présenter des clichés attendus aux spectateurs afin qu'ils puissent aisément reconnaître une situation donnée, garantie facile d'une connivence de principe. Au contraire, Pierre Ardouvin propose un lieu commun mis à distance par l'affirmation de ses choix, par la construction d'une situation spécifique. L'utilisation des instruments du spectaculaire ne se fait jamais sans prise de risque.

Il est difficile d'apposer aux déclarations de Luciano Fabro une telle volonté critique envers le système spectaculaire marchand. La situation proposée par Fabro relève pourtant d'une grande conscience de la séduction à l'œuvre lors de la représentation théâtrale. Ainsi, proposer une œuvre face à laquelle le spectateur est continuellement renvoyé à lui-même est une des meilleures critiques des dispositifs lénifiants proposés par l'industrie culturelle. La mise en abîme agissant au sein du cube de miroirs présente de manière vertigineuse le pouvoir de l'image et les risques liés à son utilisation. *Allestimento Teatrale* réussissait déjà le pari audacieux d'affirmer un rapport individuel au public au sein d'un dispositif théâtral.

Il y a une chose cependant, que je conserve en mémoire en tant qu'artiste et non homme de théâtre : le fait qu'il ne puisse y avoir qu'une personne, que lorsque je fais du « théâtre », j'ai à maintenir cette relation « seul à seul » propre à l'œuvre d'art. Au sein de mes « théâtres », le spectateur ne trouve pas un complice en son voisin, mais un compétiteur.²

¹ Pierre Ardouvin, entretien du 24/09/2011.

² Luciano Fabro entretien avec Lisa Licitra Ponti, juin 1977, dans *Luciano Fabro: Works 1963-1986*, catalogue d'exposition, Milan: Umberto Allemandi, 1987, p. 164.

Alors, on doute de la validité de l'œuvre lorsqu'elle n'est pas en présence de spectateurs. Conserve-t-elle son intégrité lorsqu'elle n'est pas « activée » ? Que penser de la présentation actuelle d'*Allestimento Teatrale* dans la salle vide d'un couvent, magnifique monument qui vampirise l'œuvre et empêche *a priori* les spectateurs d'expérimenter la situation ? Faut-il qu'il y ait événement pour pouvoir présenter cette œuvre ? Faut-il que les quatre côtés du cube soient occupés par la foule ? La condition « historique » de cette œuvre se fait jour dans sa présentation dans un contexte où elle semble perdre son sens originel. Pour autant, l'œuvre n'est pas performative, et la présence d'un acteur – quel qu'il soit – n'est pas absolument nécessaire à son « activation ».

Sans doute en va-t-il de même pour l'œuvre de Pierre Ardouvin, présentée à l'origine dans une foire d'art contemporain. Quid de sa présentation dans le hall d'accueil d'un musée comme cela fut décidé à Strasbourg ? L'apparente facilité cache une audace aussi modeste qu'elle est pertinente : où mieux que dans une foire d'art renvoyer les spectateurs à leur rôle de consommateurs ?

Présentées dans un autre contexte, les œuvres proposent une situation bien différente, et il ne semble pas que l'œuvre de Luciano Fabro soit réactivée lors de son actuelle présentation. La présence de l'acteur demeure peu déterminante au regard du dispositif, et souvent, l'expérience de l'intérieur du cube est offerte au spectateur au même titre que celle de ses faces externes¹. Cette absence demeure une preuve, s'il en fallait une, que les logiques d'hyper-médiation ne concordent pas avec les œuvres présentées ici. « La pédagogie comme remède à l'aliénation et la fusion du vivant comme remède à la réification »² n'étant ni dans un cas ni dans l'autre les choix opérés par les artistes, sans doute une troisième voie d'opposition au spectaculaire est-elle encore à envisager.

¹ Il est à noter qu'il en est de même pour l'œuvre d'Ardouvin, où l'on pouvait être accueilli par les galeristes qui faisaient office de guichetiers et marquaient de façon symbolique la participation à l'expérience de l'œuvre. Leur absence lors de la présentation de l'œuvre à Strasbourg, tout comme celle de l'« acteur » de Fabro est significative quant à la primauté du dispositif sur la performance.

² À ce propos voir l'article de Tristan Trémeau, « L'art contemporain est-il théâtral ? », Bruxelles, *L'art Même*, n°46, 1^{er} trimestre 2010, en particulier ses remarques sur le *Spectateur Emancipé* de Jacques Rancière, p. 5.

CONCLUSION

Dans leurs travaux respectifs, Luciano Fabro comme Pierre Ardouvin tendent à décrypter puis donner à voir les mécanismes du spectacle, voire du spectaculaire. Rendus lisibles, ces divers instruments sont pointés du doigt et l'ironie de leur mode de fonctionnement devient perceptible autant qu'elle nous irrite. Par-delà la séduction, les deux artistes donnent à regarder plus qu'à voir. Là se situe l'essence de leur critique du spectaculaire. Loin d'un *show-business* qui abreuve d'images plus qu'il ne propose des objets au regard, les œuvres des deux artistes valorisent un processus d'appréhension complexe menant à une expérience esthétique individuelle avant d'être collective.

Ce qu'elles proposent est un principe d'interaction, une *situation* donnée permettant, par le truchement d'une apparente théâtralité, l'avènement de l'expérience esthétique. Si l'une est concomitante de l'apparition de ces questionnements et apparaît dès lors comme le commentaire éclairé d'une situation émergente, l'autre prend corps alors même que l'ensemble de la société a succombé à ce mode de relation et en offre une image volontairement brouillée aux contours indéfinis. C'est par la multitude des approches proposées, au-delà-même d'une grille de lecture ou du simple retournement annoncé, que peut naître le commentaire critique de ces artistes sur une société.

La théâtralité, souvent dénigrée et adossée à la forme de l'installation par facilité méthodologique, s'offre comme alternative au spectaculaire mais aussi à l'avènement d'une société relationnelle visant à produire des expériences collectives extra-ordinaires. Sous des abords ouvertement « spectaculaires », la discrétion de la revendication ne nous y trompe pourtant pas, les voies empruntées par ces deux artistes mènent à des postures critiques.

*Lise Lerichomme – EA : 3208 : Arts, Pratiques et Poétiques/Laboratoire Arts
Plastiques*

Pour citer cet article :

Lise Lerichomme, « Installation et théâtralité : le trouble spectaculaire », Revue *Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », publié le 02/07/2012 [en ligne], URL : <http://www.cellam.fr/?p=3166>

Bibliographie (sélection) :

Catalogues d'exposition

A Theater Without Theater, Catalogue d'exposition Barcelone, MACBA, 2007 .
Pierre Ardouvin, Eschatologic Park, catalogue d'exposition, Dijon, Presses du réel, 2010.

Let's Entertain : Life's Guilty Pleasures, Catalogue d'exposition, Minneapolis, Walker Art Center, 2000.

Luciano Fabro, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National D'Art Moderne, Centre de création Industrielle, 1996.

Le Spectaculaire, catalogue d'exposition, Rennes, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1990.

Ouvrages de référence

Debord, Guy, *La Société du spectacle*, [1967], Paris, Gallimard, 1992.

Debord, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, [1988] suivi de *Préface à la quatrième édition italienne de la Société du Spectacle*, [1979], Paris, Gallimard, Folio, 1992.

de Duve, Thierry, *Essais Datés, 1974-1986*, Paris, La Différence, 1987.

Fried, Michael, *Contre la Théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, [trad. Fabienne Durand-Bogaert] Paris, NRF, Gallimard, coll. « Essais », 2007.

Articles

Falguières, Patricia, « Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XXe siècle », *Cahiers du Musée national d'Art Moderne* n°101 (automne 2007), p. 49-71.

Féral, Josette, « La Théâtralité, recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique* n°75, septembre 1988, p. 347-361.

Gran, Anne-Britt, "The Fall of Theatricality in the Age of Modernity" [Trad. Diane Oatley], *SubStance*, n°98/9, Vol. 31, n°2 & 3, 2002, University of Wisconsin Press, p. 251-264.

« En fin de compte, je n'aime pas vraiment voyager... »

Entretien avec Frank Koolen

Version augmentée de l'entretien paru dans la revue Tête-à-tête, Aix-en-Provence, Le bord de l'eau, Lormont, n° 6, mai 2014 pp.104-113

Frank Koolen, artiste néerlandais né en 1978 a participé à l'exposition *Section Folklorique/Cabinet de Curiosité* à l'invitation du commissaire Ivo Van Werkoven au Zeeuws Museum de Middelburg, en Hollande. Recréation partielle de la section du célèbre *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broodthaers, cette exposition se proposait de rendre hommage à la collaboration de l'artiste belge avec le créateur du musée ethnographique Piet Van Daalen en 1970. Elle fut également l'occasion d'une réactualisation des problématiques chères à Broodthaers grâce au regard de trois artistes

contemporains (Frank Koolen, Mariana Castillo Deball et James Beckett) et s'est tenue du 15 Octobre 2011 au 24 Juin 2012. Frank Koolen, dont le travail aborde une exploration expérimentale du monde et un exotisme d'opérette y présentait *Musée des Règles (Phenomenon Plus)*, un radeau sans destination support d'assemblage d'objets hétéroclites et d'une vidéo à la scientificité hasardeuse, mettant en scène des expérimentations fumeuses et picaresques.

L'entretien, réalisé initialement en langue anglaise, cherche à revenir aux sources du projet ainsi qu'à approfondir les relations

de l'artiste avec le départ et l'expédition. L'échange s'est déroulé dans un premier temps par courriel entre mars et août 2013, puis au sein de l'atelier de l'artiste, le 30 août 2013 à Amsterdam. Le texte ci-après mêle observations écrites et remarques orales pour plus de cohérence et la traduction a été visée et corrigée par l'artiste.

Phenomenon Plus : le processus d'émergence

Broodthaers et le Musée

Lise Lerichomme : De quelle façon le commissaire vous a-t-il contacté lors de la mise en place de la *Section Folklorique*?

Frank Koolen : Je connaissais le commissaire de cette exposition, qui fut l'un de mes étudiants au cours de mes premières années d'enseignement. Ivo Van Werkoven connaissait mon travail, et savait que Broodthaers était une de mes influences principales depuis le début. Même s'il ne connaissait pas parfaitement ce que je faisais, il en avait une bonne connaissance générale.

L.L. : Il est assez difficile d'imaginer la façon dont la *Section folklorique* a pu être recréée au cours de cette exposition, à quoi cela ressemblait-il ?

F.K. : Il ne s'agissait pas réellement d'une recréation de l'exposition, mais d'une interprétation, sachant que l'on possède finalement peu d'informations sur la mise en place originelle de la section Folklorique. Le cabinet de curiosité était initialement présenté dans un bâtiment différent, situé à deux pâtés de maison du Musée actuel, ce qui modifie considérablement la chose. L'exposition comprenait aussi un petit espace où étaient présentés une vidéo et des photographies d'objets. La vidéo des collections réalisées par Broodthaers, retraçait surtout les relations qui l'unissait à Piet Van Daalen. Il existe par ailleurs une photo sur laquelle on peut les voir tous deux devant le cabinet de curiosité. Broodthaers a à l'époque parcouru les collections du Zeeuws Museum pour y sélectionner les objets qu'il placerait dans le cabinet. Le cabinet était donc présenté, au plus proche de celui qui avait été constitué des années auparavant. Il était montré tel quel et je ne crois pas qu'on puisse dire qu'il s'agissait véritablement d'une installation. Suite à la création du cabinet, Broodthaers a fait photographier certains objets, et les clichés sont devenus une œuvre à part entière. Ils furent publiés en 1988 dans *Metropolis M*¹ et étaient également présentées au Zeeuws Museum.

1. Ces clichés ont été publiés au sein du premier numéro de *Metropolis M*, revue d'art néerlandaise. Q.S. Serafijn, *A Propos, over de sabotage-technieken van Marcel Broodthaers*, Amsterdam, *Metropolis M* (number 1), 1988, p. 10-17. À la demande de Marcel Broodthaers, ces photographies avaient été prises par sa femme, Maria Gilisen.

Il était en fin de compte difficile de savoir ce qui constituait l'œuvre, le cabinet ? les photographies ? ou juste un mélange « broodthaersien » ?

L.L. : Je sais que le Zeeuws Museum possède une collection très éclectique, quelle sorte de Musée est-ce ? Il arrive que la sensibilité générale de ce type de Musée de société ou Musée ethnographique varie du tout au tout selon la personnalité de son créateur, je pense à Georges Henri Rivière et au MNATP en France, ou à Roland Arpin et le Musée de la civilisation à Québec par exemple ...

F. K. : C'est tout à fait le cas. C'est un désordre complet... Piet Van Daalen, le directeur a longtemps travaillé avec Broodthaers, et ils étaient assez amis. Il a également créé le Musée d'art Moderne d'Anvers et c'était une personnalité flamboyante qui a réalisé des choses passionnantes, pourtant à Middelburg son attitude était considérée comme dérangeante, parce que la région est très conservatrice ; il était comme un paon au milieu d'une basse cour. Il avait établi un contact précoce avec Broodthaers, présentant qu'il s'agissait là de quelqu'un d'importance, mais la seule œuvre possédée par le musée est une broderie faite par Marie Puck, la fille de Broodthaers où est écrit : *LE Musée des Aigles MUSEE – MUSEUM Les Aigles*. L'artiste n'y a probablement jamais touché mais on suppose qu'elle fait

partie du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* puisqu'il en a fait don au Zeeuws Museum. Les rumeurs circulent sur l'authenticité de cette section car Broodthaers n'a jamais couché sur papier l'idée d'une section folklorique, et il est avéré que sa femme, Maria, est intervenue, a travaillé pour lui ou a modifié certains éléments de son vivant et après sa disparition. On ne sait pas dans quelle mesure son influence est importante. Le Zeeuws, lui, a été pensé comme un Musée autour de la communauté zélandaise et de Middelburg, qui fut le second port et donc la seconde plus grande ville de Hollande juste après Amsterdam du temps du *Gouden Eeuw* [le siècle d'or néerlandais, qui correspond au XVII^e siècle 1588-1702]. Mais c'était aussi le lieu d'embarquement des navires de la VOC [*Vereenigde Oost-Indische Compagnie*], La Compagnie Néerlandaise des Indes Orientales. Ceci en a fait un lieu où de nombreux articles exotiques ont été accumulés ce qui a enrichi la collection ethnographique et tropicale. Le musée possède également une importante collection à propos de la culture traditionnelle zélandaise. Mais il comprend aussi une collection non négligeable d'os de mammoths, car ces derniers ont été collectés à proximité, ou encore d'objets créés par les Indiens BlackFoot, donc d'un riche aventurier... au final, l'ensemble constitue une collection vraiment disparate.

L.L. : Ce qui en faisait un lieu parfait

pour que vous y fassiez une exposition...

F.K. : Oui, parce que si habituellement on ne peut pas voir grand chose des collections dans les réserves, ici, il suffit de traverser une allée pleine de boulets de canons pour tomber juste après sur une ancienne perruque très étrange, puis une collection d'oiseaux empaillés, avant d'être face à des coiffes de plumes indiennes, ou un très vieux modèle de vélo...

L.L. : Est-ce que l'ensemble des collections est situé au sein du Musée ? La plupart du temps, les réserves sont situées dans des bâtiments à part, du fait d'un manque de place...

F.K. : Oui, toutes les collections sont sur place, le bâtiment est récent et de ce fait, elles ne sont pas en train de se décomposer au fond de vieux cartons... Je suis sensible au fait que le stockage et la conservation puissent avoir valeur d'installation, puisque l'ordre et l'organisation sont bien la seule façon de retrouver des éléments au sein d'une telle collection. J'ai donc parcouru les allées des réserves, ce qui modifie peu mes habitudes de travail puisque j'utilise très souvent des *objets trouvés*², objets achetés directement dans des magasins d'articles à bas prix ou des bazars.

2. L'artiste a ici utilisé l'expression française, il l'a fait à plusieurs reprises

L. L. : Ça m'évoque les *Compositions trouvées* de Guillaume Bijl

F. K. : Oui, tout à fait, ou les *Sorries*³... Pour résumer, Je connaissais le Musée, je connaissais les collections, je connaissais les thématiques de travail, je connaissais le lien qu'il fallait que j'établisse avec Broodthaers, mais j'étais un peu effrayé justement parce que j'avais à questionner non seulement le travail de l'artiste, mais également le musée en tant qu'institution, et il ne suffit pas de parcourir les salles du Musée pour que les choses se mettent en place. Je pouvais pourtant facilement l'imaginer lui, traversant les salles, occupé par les mêmes problématiques. Il y a tellement de connexions qui se mettent en œuvre entre les objets, tout semble être lié et former un langage visuel. Et même si certains objets n'ont rien à voir les uns avec les autres, on peut tout à coup être en présence de deux collections distinctes qui comportent par exemple toutes deux des cercles et on pense immédiatement à ces connexions et à cette mise en relation. C'est là un moment très stimulant et Broodthaers avait déjà tracé la voie de cette partie de mon travail de façon conceptuelle. Mon idée de départ était

3. Le travail de Guillaume Bijl est l'une des références citées par Franck Koolen, ils ont d'ailleurs récemment exposé ensemble. *The Great Escape*, Amsterdam, Willem Baars Projects, l'exposition s'est tenue du 26-01-2013 au 09-03-2013. Les autres artistes présentés étaient : Vaast Colson, Koenrad Dedobbeleer, Kristof Van Gestel, Lieven Hendricks et Gert Robinjs. Les *Sorry works* sont des travaux « absurdes et abstraits ».

d'ajouter certains éléments aux fonds du Musée, d'utiliser des objets qui auraient pu en faire partie, mais je voulais y adjoindre un ensemble de phénomènes que l'on ne peut précisément pas collecter. C'est pourquoi je voulais présenter une collection de phénomènes scientifiques que l'on ne peut collecter : l'évaporation, la combustion, la cristallisation... Par la suite, les choses ont pris la forme d'une combinaison entre objets et phénomènes.

Le radeau est une référence directe à l'histoire de Middelburg car les vaisseaux partaient précisément de cet endroit et y revenaient remplis d'objets exotiques et lointains. Je fais le rapprochement entre ces expéditions et le *Musée d'Art Moderne* de Broodthaers, qui exige qu'on se déplace et voyage si l'on veut en voir les diverses sections⁴. Je me suis senti alors comme un vieux marin, voyageant pour assembler une collection d'objets et de phénomènes et la partager avec les gens à travers le monde.

L.L. : Plus on s'attache à votre travail, plus on y sent l'influence de Broodthaers.

F. K. : Je crois que c'est là l'une de ces heureuses coïncidences : un centre d'intérêt essentiel devient soudainement

le propos d'une exposition à laquelle on participe... J'étais assez heureux que vous fassiez référence à *Décor* de Broodthaers plutôt qu'au *Musée d'Art Moderne* concernant les liens avec mon travail⁵...

L.L. : Oui, c'est également parce que Broodthaers a trouvé l'ensemble des éléments de Décor au sein d'un entrepôt d'accessoires de cinéma. Cela me semble très proche de la façon dont vous avez procédé pour *Phenomenon Plus*, parcourir les allées et choisir les éléments....

F.K. : J'ai vu cette œuvre en 1997 à New York, où j'étais allé à la Galerie Michael Werner. J'avais la vingtaine, j'étais très impressionné par le monde de l'art new-yorkais, et par les photographies prises lors des vernissages, qui me faisaient penser à des équipes de foot, sur lesquelles tout le monde est souriant, bienveillant, et semble faire partie d'une grande famille à laquelle je m'imaginai pouvoir m'agréger... J'avais vu plusieurs œuvres de Broodthaers au Bonnefantenmuseum⁶ comme *L'Entrée de l'exposition (zesdelig)*, et j'aimais déjà son travail. Mais voir *Décor* à New York au sein de cet environnement, de ce contexte, m'a beaucoup impressionné...

Je suis également très influencé par une

4. *Le Musée d'art Moderne, département des aigles* de Broodthaers comporte diverses sections : XIXe siècle, figures, cinéma... visibles à Bruxelles, Anvers, Dusseldorf ou New York. La *Section Folklorique/Cabinet de Curiosité, créée en 1970* est la seule que l'artiste n'a jamais évoquée au sein de ses écrits.

5. Cf : Marcel Broodthaers, *Décor : A Conquest*, 1975

6. Frank Koolen, est né et a grandi à Maastricht, qui accueille le Bonnefantenmuseum

série de photographies qu'il a réalisées dans un village près de Maastricht, sur laquelle on voit des gens marcher dans les rues lors d'un défile, comme s'il cherchait à photographier le folklore local. Cet intérêt pour le folklore est un autre point que nous avons en commun. De façon surprenante, le folklore est similaire à travers toute l'Europe, et il est facile d'établir de multiples parallèles ; par exemple, un rituel estonien a parfois beaucoup à voir avec un rituel du sud du Portugal⁷. Ce type de constat lié à des voyages est un moyen de découvrir que les choses se passent partout presque de la même façon. Dans mes travaux récents, j'endosse de plus en plus le rôle d'un anthropologue autodidacte qui interfère dans les règles de la vie quotidienne et les règles scientifiques. Je crée des radeaux qui pourraient passer pour des socles, j'invente des étalages pour alimenter mes recherches personnelles et je mets en scène des moments qui deviennent creusets d'improvisations. C'est un moyen de repenser les notions d'exotisme, la relation à l'autre et le fait d'ordonner le monde en des classifications rigides.

Phenomena

L.L. : Est-ce que vous travailliez déjà à Phenomenon Plus avant cette invi-

7. A ce propos, voir la vidéo *Hodi Hodi*, 2008, « sabotage » ethnographique évoquant un rituel de célébration de la fertilité tchèque.

tation ? Au sein de votre travail, j'ai pu voir plusieurs expérimentations ou mises en scènes d'expérimentations qui peuvent y être rapportées et semble constituer des préalables à celles menées dans Phenomenon Plus ?

F.K. : Oui, j'y travaillais déjà de façon plus ou moins diffuse, mais pas au sein d'une œuvre en particulier. C'est une façon plus ou moins naturelle pour moi d'aborder les choses. On peut placer côte à côte deux éléments et les regarder durant un certain temps. Lorsque je ne sais pas très bien quoi faire, je fais juste défiler les photographies que j'ai prises en voyage ou un peu plus tôt, ou alors je commence à bidouiller des sculptures et agencer des compositions inédites entre deux objets. Lorsque j'ai commencé à travailler à l'Academia, j'avais cette interview de Broodthaers et deux ou trois choses que j'ai pu y lire m'ont marquées durablement, comme par exemple cette phrase : « *Je ne crois pas au film ou aux autres média, à l'artiste unique ou à l'œuvre unique. Je crois à des phénomènes et des hommes qui réunissent des idées*⁸ » depuis mes débuts en tant qu'artiste, j'ai toujours voulu faire des objets capables de tromperies, capable de nous abuser, de se transformer... Même si cette phrase est très importante pour moi,

8. « Interview de Marcel Broodthaers, notre invité au Hoef le 30 janvier », Bruxelles, Trépied, n°2, 1968.

on peut interpréter les phénomènes de nombreuses façons.

L.L. : La traduction est complexe, et ce terme n'a pas d'équivalent direct en français. Soit il est lié à des considérations très rationnelles de l'ordre de manifestations chimico-physiques, soit à la caractérisation d'un individu en léger décalage avec la société, et l'on peine à ressentir le processus d'émergence contenu dans le terme anglo-saxon. Qu'est ce que cela représente pour vous ?

F.K. : C'est sûrement très personnel en effet, parce qu'en néerlandais, cela désigne également à la fois quelqu'un de très dispersé ou un phénomène scientifique. Mais pour moi, il s'agit plutôt de quelque chose qui se produit... ou peut-être cela caractérise-t-il la part de magie de un processus ? En art, cela se produit fréquemment lorsque l'on est occupé à chercher quelque chose. Dans certaines situations que l'on ne peut expliquer, on « ressent » ces phénomènes. Il s'agit presque d'un état d'esprit qui nous garde investi dans les choses qui font sens pour nous, et lorsque l'on commence à s'intéresser à ces choses, de façon visuelle ou mentale, elles se répètent sans cesse et n'en finissent plus d'être présentes. On commence à percevoir des connexions dans la vie de tous les jours, et bien sûr, on sait que ce n'est pas véritablement la magie qui opère.

L.L. : L'usage du terme magique est une façon d'avouer « je ne saurai l'expliquer, je ne saurai le comprendre mais ... »

F.K. : Oui, d'une certaine façon. Lorsque l'on cherche un but déterminé, et plus encore lorsque ce but est abstrait, on ne peut pas toujours être en mesure d'en donner une définition mais cela fonctionne tout de même. Et lorsque Broodthaers crée des paradoxes, ou des images vides, ou des symboles livrés à eux même, quels qu'ils soient, c'est assez proche du fait de laisser les choses à distance.

La performance

L.L. : Cette part d'inconnu liée aux « phénomènes ? » répond à l'invitation du commissaire, comment en revanche avez-vous choisi de réaliser l'interview avec l'aigle⁹?

F. K. : Et bien, la performance est venue bien après... Mais c'est également une référence à Beuys et ça s'est révélé être un moment vraiment idiot... Même si Broodthaers et Beuys n'étaient pas les meilleurs amis du monde, je crois que certaines de

9. Le 9 juillet 2011, Frank Koolen a réalisé une Interview avec un aigle au sein des anciens locaux du Zeeuws Museum, en référence à l'entretien de Broodthaers avec son chat, réalisé au Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, au 12 Burgplatz, à Düsseldorf, en 1970.

leurs œuvres sont liées. *I like America and America likes me*¹⁰ est en même temps une performance grandiose et quelque chose de très stupide. Les questions posées à l'aigle étaient des questions posées à Broodthaers il y a bien longtemps¹¹, mais l'aigle n'a pas répondu, il se contentait de me regarder et ne bougeait même pas. Le public était assez déconcerté, mais j'ai fait cette performance dans les anciens bâtiments du Zeuws Musuem. Ce sont maintenant les bureaux d'un cabinet d'avocats, mais la pièce au sein de laquelle se tenait la performance était celle où Broodthaers avait installé son cabinet de curiosité pendant un temps. Certains éléments architecturaux étaient intacts - comme la cheminée - et il était facile de se représenter les lieux à l'époque. L'idée de faire une performance s'est imposée d'elle-même, parce que je fais beaucoup de performances, presque à chaque exposition, pourtant je déteste ça...

L.L. : Vous détestez la part d'organisation à l'avance qu'elles comportent?

10. *I like America and America likes me* est une performance de Joseph Beuys mettant en scène un coyote. En mai 1974, Beuys est resté enfermé avec un coyote sauvage durant trois jours au sein de la galerie new yorkaise René Block. Sans la citer, Frank Koolen s'en réfère également une autre performance de Beuys "Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt" (Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort) qui s'est tenue à la Galerie Alfred Schmela, à Düsseldorf le 26 Novembre 1965

11. La plupart des questions étaient issues de l'entretien que Freddy De Vree a réalisé avec Broodthaers en 1981. cf. Freddy De Vree, Marcel Broodthaers, Marcel Broodthaers (Anvers/Amsterdam)

F.K. : Non, je déteste le médium en son entier, peut-être parce que certains artistes n'en font qu'un ramassis de simagrées sans intérêt et que je veux éviter cela. Je me mets dans des situations qui m'effraient et me sont odieuses, mais parfois, cela fonctionne. Une des pires performances que j'ai pu réaliser était à Bétonsalon en 2008, une très bonne amie m'avait invité¹², le public était assez statique, et j'ai fait quelque chose de réellement mauvais.

L.L. : Était-ce la performance ou le public ?

F.K. : C'était en fait un mélange des deux. En général, lorsque je fais ce genre de choses, les personnes sont au courant du contexte, mais là, nous étions en France et le public est resté extrêmement sérieux, et a pris la chose au premier degré. Faire des références à Broodthaers n'est peut-être pas la solution la plus intelligente, mais c'est précisément ce que j'aime dans ce fait. De façon très simple, Broodthaers cherchait tout particulièrement à changer le sens de ce que tout le monde connaissait. C'est peut-être la raison pour laquelle j'ai réalisé de nombreuses pièces mettant en scène des animaux, compte tenu de leur forte référence symbolique. Ils sont des objets chargés de sens, et je crois

12. Falke Pisano, *In the Stream of Life - My friends of reflective abstraction*, le 23 Janvier 2008, avec Will Holder, Frank Koolen, Charlotte Moth, Falke Pisano, Paris, Bétonsalon

que c'est ce qu'à fait Broodthaers avec les aigles.

Partir : Exploration et découverte

L.L. : Vous parliez tout à l'heure d'une réserve de photographies qui représentent des *objets trouvés* ou des *compositions trouvées*, où vous venez puiser de nouvelles associations...

F.K. : Oui, Je fais des photos que je réorganise en des ordres et des catégories différentes, j'en fais souvent des livres, comme *United Colors Of* au sein duquel les photographies sont organisées par couleurs¹³, ces photos ont été prises alors que j'étais touriste¹⁴.

L.L. : Elles sont comme une sorte de trophées touristiques ?

F.K. : Il y en a des milliers comme celles-ci... Elles sont plus ou moins des souvenirs, je les qualifierai plutôt de *souvenirs visuels*, et ce que je fais lorsque je ne sais pas quoi faire, c'est précisément regarder ces photos et aller à la pêche aux idées, de façon visuelle, sans passer par une réflexion, juste en m'attachant à mes préférences, ou à des aspects stupides... on peut attraper la chair de poule rien que

parce que quelque chose ressemble vraiment à quelque chose d'autre...

L.L. : Pour en revenir à *Phenomenon Plus*, ce type d'expédition en quête d'expérimentations me fait penser à Bouvard et Pécuchet, dont nous avons parlé auparavant... J'ai réalisé que la condition sine qua non pour la réalisation de leurs expériences¹⁵ était leur départ de Paris. On sait que leur retour est inéluctable, et qu'ils s'en fatiguent après un certain temps mais j'aime l'idée de Flaubert selon laquelle ils ne peuvent être amenés à faire de grandes choses et à accomplir de grandes réalisations que s'ils partent « à l'étranger ». Quand bien même ils ne se rendent qu'en Normandie, on peut considérer leur voyage comme tel si on le replace dans l'imaginaire du XIXe siècle. Ceci me fait penser à la façon dont vous envisagez les phénomènes : ils ne peuvent émerger que s'il y a départ, même si ce départ est fictif et que le résultat est peu probant.

F.K. : on a toujours envie de revenir lorsque l'on est ailleurs. Parfois on fait des expériences en espérant trouver quelque

13. Frank Koolen, *United colors of*, Amsterdam, Rjksacademie, 2009

14. Frank Koolen, et Lieven Hendricks, *Tourist Trophy*, MES 56 Gallery, Yogyakarta, 2007

15. Dans le roman de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, scribes à Paris, décident d'assembler leurs économies pour tenter l'aventure provinciale. En Normandie, ils s'essayeront à toutes sortes de « sciences », de l'amour à la politique, en passant par l'archéologie, la botanique ou la chimie. Toutes les tentatives se soldent par des échecs et les deux hommes ne réussissent qu'à provoquer l'incrédulité des habitants locaux, notables autant que simples gens.

chose, et lorsque c'est le cas, on est très heureux. La plupart du temps, cela ne fonctionne pas. En un sens, s'efforcer de partir et d'aller ailleurs peut porter ses fruits. Mais une fois sur place, ce sentiment disparaît souvent. Pour moi, le départ est très important, parce qu'il s'agit en fait de trouver des possibilités originales et d'être confronté à des choses inédites, et ceci est un passage obligé. Mais dans le même temps, le propos n'est pas vraiment de réussir quoi que ce soit, c'est pourquoi il me semble que ce moment de départ est presque plus proche de la « vraie » vie.

L.L : Ce départ est important pour vous dans le sens où il vous permet d'expérimenter le doute et l'incertitude ? Parce qu'au fond, vous ne savez jamais vraiment ce qu'il va se passer ...

F.K. : C'est aussi en lien avec une certaine vérité, car si vérité il existe, alors le succès importe peu. Lorsqu'on lit l'histoire très mystique d'un homme qui fait l'expérience de la vie en pleine nature, on peine à être convaincus... En réalité, il tombera malade, il sera pris de diarrhées, l'histoire de l'expédition réelle n'est jamais celle du cliché d'une douche bienfaitrice dans une cascade sous le regard d'un papillon virevoltant. Il y a beaucoup de salopards au cours d'un voyage, mais on les retrouve également au quotidien. Je crois qu'il faut se forcer à partir. Mais c'est essentiel de

ne pas perdre de vue les résultats, et de rester l'esprit ouvert. Et, en fin de compte, je n'aime pas vraiment voyager...

L.L : C'est un rapport comparable à celui que vous entretenez avec la performance... J'ai lu qu'un historien de l'art avait primé votre travail en pensant que vous étiez « peintre ». Il vous est donc commun de prétendre être quelqu'un d'autre... Il me semble que dans votre cas, c'est l'idée du voyage qui est importante, quand bien même il ne s'agirait pas d'un voyage réel. Peu importe finalement si l'on part, ou pour combien de temps...

F.K: Oui, et endosser une autre identité, c'est également une façon de partir, dans le sens où je veux toujours faire autre chose que ce que je suis réellement. C'est la raison pour laquelle j'admire de nombreux travaux d'artistes que j'aurais été incapable de réaliser. Parfois, on admire des gens que l'on ne sera jamais, et c'est aussi parce que l'on est englué avec soi-même. Bien sûr, on peut toujours faire un peu mieux, mais mille heures de piano ne feront pas de moi un virtuose. Si je fais ces performances, c'est aussi une façon de quitter celui que je suis et d'être quelqu'un d'autre.

Qui plus est, au cours d'un voyage, on peut être un autre personnage, on n'est plus cette personne dont tout le monde possède une certaine idée. Pour moi, c'est comme être un personnage de roman, c'est quitter mes propres pers-

pectives, et pas seulement dans un sens philosophique, cela peut se jouer de façon très pragmatique.

J'aime beaucoup ces histoires à propos des premières personnes parties découvrir de « nouvelles choses », terres, animaux, plantes, peuples ou coutumes, j'ai une véritable collection de livres et d'ouvrages à ce propos. Ce n'est pourtant pas que je puisse vraiment comprendre ce genre de décision, je pense que c'est une envie qui surgit, tout simplement. J'ai également une collection d'ouvrages à propos des *homo sapiens*, de l'évolution de l'humanité et des raisons pour lesquelles les choses ont évoluées de cette façon. Je n'interroge plus vraiment de façon directe ces sujets ethnographiques ou historiques, mais ils resurgissent parfois et font échos à d'autres problématiques. Je les évoque parfois, mais la plupart du temps ils aident juste à mettre en place un contexte un peu plus riche et permettent de considérer les choses sous un autre angle. Pour moi, la littérature est une source d'inspiration encore plus importante que l'art, tout particulièrement la littérature en lien avec les thèmes de l'exploration et du voyage et ses déboires. Un de mes livres préférés est *Le Pire voyage au monde*¹⁶, d'Apsley Cherry-Garrard, c'est une anthologie de journaux écrits durant l'expédition de Robert Falcon Scott en Antarctique en 1912. Cherry-Garrard faisait lui aussi partie de l'équipage. A le lire, on a l'impression

qu'il débarque sur une nouvelle planète...

L.L. : Il existe une sorte de personnage fantôme au sein de votre travail, qui pourrait être défini comme « l'explorateur », avec la part de cliché obligatoire qu'il comporte. Cet explorateur doit être là, même si on peine parfois à déterminer où, et il me semble être une part importante de votre travail. On a l'impression qu'il cherche à mettre en place quelque chose sans vraiment savoir quoi, ou vers où est-ce qu'il se dirige. En fait, il fait comme s'il était toujours en partance mais sa présence est constante...

F.K. : Oui, mais il n'est pourtant pas moi et il est plus proche d'un personnage de roman. Les personnes réelles sont très difficiles à saisir tandis que les personnages de romans sont tous empreints d'une personnalité profonde, et ils sont de fait faciles à utiliser en tant qu'outils, ce qui mène généralement à l'identification. Dans *Au Cœur des ténèbres*¹⁷ les personnages voyagent sur une rivière durant la période qui correspond au début du colonialisme belge. Ils entrent dans le dernier village avant la jungle, au sein duquel tous les habitants meurent d'une étrange maladie. L'anglais qui vit dans cet étrange village s'habille comme il le ferait à Londres. On est donc confronté à cet anglais qui par 42 degrés à l'ombre est vêtu d'un impeccable costume blanc et se doit de porter

16. Apsley Cherry-Garrard, *Le Pire voyage au monde : Antarctique 1910-1913*, Paris, Paulsen, 2008

17. Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres*, 1899

une ombrelle. Ces standards d'élégance l'empêchent de devenir fou. L'ensemble du livre parle de cet état d'entre deux permanent qui correspond en fin de compte à la personne que l'on est réellement. Le héros, Marlow, continue ensuite son périple, et échoue au milieu d'une sorte de colonie où réside Kurt. Ce personnage maléfique représente le méchant par essence, mais à ses côtés se tient le marchand Russe, seul personnage ayant triomphé de la situation et resté pur. Ce dernier a repris ses vêtements encore et encore avec des morceaux de tissu et est devenu une sorte d'Arlequin exotique aux vêtements couverts de motifs. Il personnifie un Arlequin laissé vierge de l'influence néfaste et sombre de la nature. Ce personnage permet de concevoir la possibilité de rester pur au sein d'un environnement corrompu. C'est précisément lui qui explique l'utilisation du tissu Arlequin au sein de *Phenomenon Plus*.

L.L. : Oui, puisqu'il y a bien des personnages sur ce radeau, cet « explorateur » affublé d'un chapeau colonial et drapé d'un tissu arlequin...

F.K. : Il n'y a que deux objets qui sont des personnes sur ce radeau, la *Figure A* et la *Figure B*, des objets métalliques qui constituent une référence à l'usage idiot que Broodthaers pouvait faire du langage, utilisant par exemple les images d'Épinal. Parfois, l'essence des choses est essentielle, lorsque l'on pense à un objet, et que

l'on commence à « l'éplucher » et que l'on cherche à combiner ses différentes couches afin de créer une essence. Ici, il y a juste l'essence de l'être humain, représentée à la façon dont un enfant le ferait, en se contentant d'en dessiner les lignes principales. Le problème avec ce genre de choses est que cela m'entraîne parfois trop loin de la réalité. Parfois, les choses deviennent trop « artistes » lorsque l'on multiplie les étapes au cours d'un processus de création.

Le radeau : un motif artistique

L.L. : À propos du radeau, vous m'aviez écrit qu'il s'agissait justement du seul moyen de transport sur lequel on ne pouvait rien maîtriser, sur lequel on était dans l'obligation de se laisser porter.

F.K. : Le radeau est pour moi un objet paradoxal. C'est un cliché, un élément très fréquemment utilisé au cinéma, dans la littérature ou en art. C'est un objet de survie et d'aventure, utile dans la plupart des cas. Pourtant, à bord d'un radeau, on ne maîtrise rien, on est un élément à la merci de la nature, les vagues, les courants, les vents, le soleil et même les requins deviennent des personnages centraux dans la détermination de notre hypothétique survie. Le radeau est un objet dynamique et salvateur autant qu'il peut être dange-

reux et incertain. Il est autant l'objet à l'origine de notre survie que celui responsable de notre naufrage.

Lorsque j'utilise l'idée du radeau au sein de mon travail (et c'est un objet récurrent qui apparaît au sein de plus d'une dizaine de pièces), je cherche à confronter cet élément aventureux, cet objet de survie en milieu naturel avec le contexte généralement statique du musée ou du white cube. C'est un objet utile placé au sein d'un endroit où il n'est d'aucune utilité. Il en devient une installation, une œuvre d'art, un socle. C'est un radeau dysfonctionnel ou un socle « fonctionnel ». Les déplacements sont avant tout conceptuels et ce sont des radeaux abstraits ou des croquis de radeaux, et il est facile de les identifier comme étant des radeaux sans s'imaginer pour autant pouvoir s'en sortir à leur bord. C'est plutôt un assemblage et une construction étrange de matériaux et d'idées, et il n'y a pas vraiment besoin que cela fonctionne...

Et pourtant, même si l'idée semble un peu téléphonée, c'est également une métaphore qui illustre ma façon de considérer mon rapport à l'art. C'est à la fois l'idée de tendre vers de nouvelles possibilités, de se mettre en danger, jusqu'à parfois chercher de l'aide, tout en étant douloureusement conscient que son destin est entre les mains de l'inconnu. La seule chose que l'on puisse faire est ramer avec force, s'assurer de ne pas perdre la cadence et garder la foi. On peut ainsi apprécier le voyage au mieux, même si on n'a absolu-

ment aucune idée de la destination.

Pour *Phenomenon Plus*, le radeau était dysfonctionnel car situé au second étage, et les portes étaient bien trop étroites pour que l'on imagine le sortir de la pièce. Le paradoxe est que ce radeau est également opérationnel, que l'on peut l'utiliser dans l'idée d'explorer divers endroits puisqu'il flotte et possède un moteur...

L.L. : Sans atteindre la *Maison Roulante* de Roussel¹⁸, lui apposer un moteur n'en fait plus vraiment un radeau...

F.K. : Oui, c'est un radeau où l'on est apte à maîtriser la situation, mais si l'on décidait de partir explorer les mers à son bord, je ne crois pas que l'on puisse avoir beaucoup de chance d'y arriver... Il s'agit bien plus d'une représentation du concept d'utilisation de cet objet, à savoir l'exploration d'endroits variés et la collecte de phénomènes divers selon les lieux. A l'origine, la vidéo présente des objets collectés au sein du Musée, puis l'idée serait de présenter également des objets collectés à travers le monde et de les combiner. C'est une pièce de voyage, mais uniquement de façon conceptuelle, parce que je ne suis pas bien sûr que j'aurais réussi à mener à

18. Raymond Roussel est une des références littéraires essentielles pour l'artiste. Roussel est l'inventeur de la *Maison Roulante*, ancêtre du camping car moderne. Une importante documentation a récemment été présentée au sein de l'exposition *Nouvelles Impressions de Raymond Roussel*, qui s'est tenue au Portugal, en Espagne, et à Paris, au Palais de Tokyo du 27.02.13 au 20.05.13.

bien ces expériences si j'avais réellement été à son bord...

L.L. : C'est une des raisons pour lesquelles je trouve intéressant le parallèle avec les anciens vaisseaux de la VOC, où les capitaines étaient censés maîtriser la situation mais ne le pouvaient pas vraiment...

F.K. : Je crois que le premier radeau que j'ai pu réaliser était en relation avec *Le Radeau de la Méduse* de Géricault. Cette œuvre – horrible- est aujourd'hui détruite, mais, je conserve un attachement particulier pour cette peinture, plus encore parce que les survivants furent découverts par l'*Argos* et cette part mythologique m'enchanté...

Résumé

Intérieur domestique et mise-en-scène : la réappropriation du XIXe siècle par la création contemporaine.

Cette thèse s'attache à mettre à jour les mécanismes de représentation et de réappropriation de l'intérieur domestique au sein des installations depuis les années 1950.

Il s'agit de s'interroger quant aux raisons et significations de la présence de motifs hérités du XIXe siècle (nivellement social, distinction entre espace domestique et public, mise-en-scène de soi, accumulation de biens, valorisation de l'ornementation...), au sein de pratiques contemporaines. Plus loin, on cherche à établir une typologie de personae archétypales au sein des œuvres contemporaines.

Témoin de l'émergence de l'intérieur autant que de la normalisation des conventions sociales, le XIXe siècle est également le creuset des avant-gardes artistiques autant que des révolutions – politiques, industrielles, sociales. Pourtant, c'est vers la figure conservatrice du bourgeois et d'un espace très réglementé que se tournent les artistes lorsqu'ils choisissent de se réapproprier l'intérieur domestique. Dès lors, existe-t-il des changements structurels ou des modulations dans la représentation des intérieurs depuis le XIXe siècle ? Le cas échéant, les formes adoptées par ces œuvres sont-elles issues des mêmes sources que lors de la naissance du genre ?

À travers un ensemble d'exemples empruntés au champ de la création contemporaine, mais également à ceux des pratiques curatoriales et muséographiques, de la sociologie, de la littérature ou de la micro-histoire, il s'agit de dresser des pistes de réflexion quant aux enjeux soulignés par ces réalisations, afin d'en présenter les variations et ce qu'elles induisent, hors d'un compte rendu exhaustif.

La pratique plastique est partie liée du sujet de recherche, l'anecdote y est érigée en guide en ce qu'elle offre une liberté d'accès sans précédent aux faits historiques, transformations sociales, mécanismes de domination ou productions culturelles. C'est à son émergence au sein de l'intérieur par le décoratif que cet objet est afférent au sujet de recherche.

Mots clefs

Intérieur, Domestique, Installation, Bourgeoisie, Mise-en-scène, Décoratif, Period-Room, XIXe siècle, art contemporain

Abstract

Domestic interior and staging : the influence of 19th century over contemporary art.

This dissertation intends to unveil the mechanisms of representation and influence on the domestic interior in installations from the 1950s onwards.

It is about questioning reasons and meanings of the presence of 19th century patterns (social levelling, distinction between domestic and public space, hoarding, promotion of the ornamentation...) in contemporary practices. Further on, the dissertation tries to establish a typology of archetypal personae in contemporary works.

19th century is not only the testimony of the rise of the interior and the standardization of social conventions but also a spring of artistic avant-gardes as well as political, industrial and social revolutions. However, when artists deal with domestic interior they would rather refer to the conservative figure of the bourgeois and a regulated space. Consequently, has there been structural changes or modulations in the representation of interiors since the 19th century ? If so, do the forms used by these works have the same foundation as when the genre was created ?

Through examples drawn from contemporary creation but also from curatorial and museographic practices, sociology, literature or microhistory, we intend to find approaches in link with the issues raised by these works in order to present their variations and what they imply . A complete report is not intended in this dissertation.

The visual art practice is directly related to the research topic. Anecdote is used as a lead because it offers an unprecedented access to historical facts, social changes, mechanisms of domination or cultural productions. It is thanks to its appearance in the interior through the decorative that this object is linked to the research topic.

Key words :

interior, domestic ,installation, bourgeoisie, staging, decorative, period-room, 19th century, contemporary art

