



HAL
open science

Une exposition de société

Damien Airault

► **To cite this version:**

Damien Airault. Une exposition de société. Art et histoire de l'art. Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, 2023. Français. NNT: . tel-04412577

HAL Id: tel-04412577

<https://theses.hal.science/tel-04412577v1>

Submitted on 23 Jan 2024

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

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

**Thèse de Doctorat
en Recherche-Création**

Une exposition de société :

Fantasy

Damien AIRAULT

Soutenue le 2 décembre 2023

sous la direction de Catherine PERRET

Discipline

Esthétique, Sciences et Technologies de
arts – Spécialité Esthétique et Études
curatoriales

École doctorale

ED 159 – École doctorale esthétique,
sciences et technologies des arts
Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis

Laboratoire

EA410 – AIAC Arts des Images & Art
Contemporain

Composition du jury

Laura CHIESA
Associate Professor (HDR), University of Buffalo, NY

Anne DRESSEN
Commissaire d'exposition, ARC, Département contemporain,
Musée d'art moderne de la Ville de Paris

Jérôme GLICENSTEIN
Professeur des Universités,
Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

Arnauld PIERRE
Professeur des Universités,
Sorbonne Université

Résumé :

Une exposition de société : *Fantasy*

Les expositions alliant objets de multiples provenances et statuts (arts contemporains et anciens, objets techniques, ethnologiques ou folkloriques, documents, œuvres musicales, etc.) peuvent-elles prendre un aspect autre que pédagogique ou informatif, et porter sur la société un point de vue critique ? Pourquoi, comment et dans quels contextes réaliser de telles expositions ?

Cette thèse en recherche-crédation prend comme points de départ deux expositions conçues par Harald Szeemann : *Science-Fiction* en 1967-1968 et une partie de la *Documenta 5* de 1972. Elle analyse également sur deux projets réalisés par l'auteur : *Le clou* (au Centre de Conservation et de Ressources du MuCEM et au FRAC PACA en 2015-2016), et l'exposition de l'artiste Grégoire Motte *Blanche Endive* à l'Espace Le Carré de Lille en 2019. Dans leur variété, ces quatre réalisations permettent d'entrevoir quelques enjeux particuliers à l'exposition transdisciplinaire.

Elles permettent aussi d'imaginer des situations et des objectifs nouveaux, présentés ici sous la forme d'un projet d'exposition intitulé *Fantasy*. Notre but est d'examiner de nombreux aspects théoriques et esthétiques propres à une exposition transdisciplinaire, notamment dans ses porosités avec le monde extérieur. Il s'agit plus précisément de cerner, en praticien, un engagement, de tenter de définir les intentions et peut-être le rôle d'une exposition de société aujourd'hui.

Mots clés : commissariat d'exposition, curating, exposition, médiation, scénographie, art contemporain

*

Abstract:

A societal exhibition: *Fantasy*

Can exhibitions combining objects from a wide range of sources and statuses (contemporary and ancient art, technical, ethnological or folkloric objects, documents, musical works, etc.) take on an aspect other than pedagogical or informative, and take a critical view of society? Why, how and in what contexts should such exhibitions be staged?

This Phd thesis takes as its starting point two exhibitions conceived by Harald Szeemann: *Science-Fiction* in 1967-1968 and part of *Documenta 5* in 1972. It also analyzes two projects carried out by the author: *Le clou* ("The Nail") (at MuCEM's Centre de Conservation et de Ressources and at FRAC PACA in 2015-2016), and artist Grégoire Motte's exhibition *Blanche Endive* at Lille's Espace Le Carré in 2019

In their variety, these four projects offer a glimpse of some of the challenges specific to transdisciplinary exhibitions. They also allow us to imagine new situations and objectives, presented here in the form of an exhibition project titled *Fantasy*. Our aim is to examine a number of theoretical and aesthetic aspects specific to a transdisciplinary exhibition, particularly in its porosities with the outside world. More precisely, as a practitioner, our aim is to identify a commitment, to define the intentions and perhaps the role of a societal exhibition today.

Keywords : curating, exhibition, politics, publics, display, contemporary art

À Grégoire Motte et Camille Videcoq,
sans lesquels les projets présentés ici n'auraient pu être réalisés.

Je tiens tout d'abord à remercier Catherine Perret pour sa disponibilité et pour ses avis, toujours critiques et pointus. Ce travail doit beaucoup à son exigence et à son engagement.

Que soient aussi remerciés les chercheurs qui ont partagé avec moi leur travail et certaines de leurs sources avec beaucoup de générosité : Vincent Romagny et Angelica González Vásquez de l'Université Paris 8, Thierry Leviez de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Anna Colin de l'Université de Nottingham et Vanessa Desclaux du Goldsmiths College à Londres. Je tiens à remercier l'équipe enseignante de Paris 8 qui m'a accueilli sur le tard en Master 2, puis en tant qu'Attaché temporaire d'Enseignement et de Recherche, notamment Nathalie Desmet et Anna Seiderer.

Je ne remercierais jamais assez les étudiants et étudiantes du séminaire doctoral de Catherine Perret (Mathieu Bouvier, Hannah Darabi Séverine Gossart, Benoît Grimbert, Stéphane Jouan, Christophe Jouanlanne, Marina Ledrein, Martin Molina-Gola, Charlotte Potot, Ana Scrivener Samardzija et Paola Yacoub) pour leurs encouragements, leurs conseils et leurs critiques, mais surtout pour les nombreux moments de joie passés ensemble au fil des années.

Ma gratitude va aussi à France Valliccioni pour ses relectures et tous les amis et collègues avec lesquels j'ai pu échanger et qui m'ont permis de faire évoluer ce travail : Sarina Basta, Renaud Bézy, Rada Boukova, Antonio Contador, Natacha Detré, Lore Gablier, Emilie Lamoine, Jany Lauga, Julie Métais, Estelle Nabeyrat, Pierre Paulin, Théo Robine-Langlois, Marion Zilio, j'en oublie de nombreux.

Je remercie les membres du Conseil d'administration de l'association Commissaires d'Exposition Associés qui m'ont toujours encouragé. Que soient enfin mentionnés les collectionneurs potentiels pour leur bienveillance, Alain Buffaut, Président de l'association Mémoire de l'électricité, du gaz et de l'éclairage public et son équipe, et mon ami David Gallet.

Enfin je remercie ma compagne, Julie Vayssière, de m'avoir pendant six ans aidé patiemment à affronter les doutes et les angoisses de ce travail.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	8
Du transdisciplinaire à l'exposition de société	9
Recherche et création	11
Le curatorial	13
L'exposition comme média	14
PREMIÈRE PARTIE	
Différents usages de l'exposition	19
L'espace performé d'Irit Rogoff	20
L'exposition comme forme narrative et comme constat	23
La narratologie de Mieke Bal	25
Spéculations sur la notion d'auteur	28
La dimension constative chez Mieke Bal	32
L'histoire des expositions aujourd'hui	36
L'exposition comme scénographie	40
Muséographie	42
Premiers antagonismes de la scénographie	45
DEUXIÈME PARTIE	
Harald Szeemann en objets	48
<i>Science-fiction</i>	52
Musique et Salle 1900 aux Arts Décoratifs	60
<i>Science fiction</i> et la société	63
Est-ce bien critique ? Vers une exposition de divertissement ?	67
L'accrochage à la Neue Galerie pour la <i>Documenta 5</i>	
<i>Enquête sur la réalité – Imageries d'aujourd'hui</i>	69
Le visiteur modèle	80
Les trois étages de la Neue Galerie	82
Théorie critique à la Neue Galerie	88
L'authenticité	90
Le sujet et le groupe	93
Contre la marchandise	95
Le « choix du petit »	95
Le retour au musée	97
Objets paradoxaux	99
Les dispositifs et techniques de création d'aura	
ou les premiers matériaux d'une technicité de l'exposition	99
« L'objet n'est la vérité de rien »	101
L'expérience à son paroxysme et son échec : les Sex museums de Jennifer Tyburczy	103
L'effet-V	107

Fin de partie	110
Une généalogie personnelle : le médiateur dans un triangle	112
<i>Le clou</i>	117
Stratagèmes	119
Complexes du commissaire d'exposition : précisions et anecdotes	122
Le cabinet de curiosité et la salle documentaire	126
Médiation et information	129
Blanche Endive et la question des histoires mêlées	131
Comprendre le travail de Grégoire Motte	135
Précisions sur les mythèmes	140
Premier pas vers l'insincérité, mythe artificiel et question de société	142
 TROISIÈME PARTIE	
Méthode	146
Motivations et question de lieu	148
Contextes	149
Localisation	150
Nouvelles considérations pragmatiques	152
Origine du projet et détournement de l'exposition thématique	155
L'objet théorique <i>Fantasy</i> (numéroté de I à LV)	157
Pourquoi le Château de Rochechouart ?	158
Qu'est-ce que la <i>fantasy</i> ?	161
Jouer avec le caractère fétichiste de la <i>fantasy</i>	170
Le fétiche, la drogue, l'illusion	171
Le tableau comme étalon-or	176
Le kitsch et Conan le Barbare	181
Le kitsch n'est pas le pop : cultures high and low	186
<i>Pop</i> et populaire	187
Penser le public	191
Mise en pratique et cas concrets	194
Pourquoi le fantastique de la Belle Époque dans la salle D	196
Des fossiles dans les vestiaires	197
Précisions sur les questions budgétaires	198
Médiation et outils de visite	199
Geste auctoriaux	201
Auteurs	203
Quel « visiteur modèle » ? Une flânerie dans l'univers kitsch	206
Le flâneur et la flâneuse selon Susan Buck-Morss	207
Retour de l'exposition comme espace performé : l'architecture	212

Le paradigme Carlo Scarpa	214
Le flâneur et la flâneuse contre le témoin modeste	221
La notion de « savoir »	226
Intérêt du collage aujourd'hui	228
CONCLUSION	231
L'exposition de société donc	231
Un espace marketé ?	232
Bilan provisoire	236
Recherche-Création	238
Index des noms cités	243
Bibliographie	248
Crédits photographiques	255
ANNEXES	256

Introduction

Cet écrit de Recherche-Création en Théorie de l'art et Études curatoriales a pour origine une pratique du commissariat d'exposition commencée il y plus de vingt ans. Après avoir réalisé de nombreuses expositions en France comme à l'étranger, en institutions (Musées¹, Centres d'art², Fonds Régionaux d'Art Contemporain³, Écoles d'art⁴), comme dans des lieux plus indépendants⁵ ou dans l'espace public, et avoir été l'auteur d'une vingtaine d'entre elles – auteur dans le sens où ma participation dans le choix et l'agencement des objets a été décisive⁶ – il m'a semblé important de préciser mes méthodologies et mes objectifs.

Il va aussi de soi qu'au cours de ces années ma pratique et mes centres d'intérêt ont considérablement changé : une partie de mes activités s'oriente dorénavant vers la réalisation d'expositions transdisciplinaires, abandonnant peu à peu une prospection en direction des jeunes scènes contemporaines et le travail direct avec un ou une artiste. De plus en plus intéressé par la muséographie et des questions plus politiques concernant les objets, leur perception, leurs usages, mes commissariats d'exposition tentent de jouer avec les porosités possibles entre l'espace d'exposition et le monde extérieur, tendent progressivement à juxtaposer des éléments de divers statuts et origines, jusqu'à mêler les disciplines artistiques.

Il ne s'agit pas pourtant ici de mettre en avant un parcours ou un travail particulier, mais plutôt, pour être digne d'un intérêt plus général, de tenter de délimiter les préoccupations d'un commissaire d'exposition indépendant parmi d'autres. Dans les faits, les intentions ou les buts des commissaires sont rarement abordés et les dispositifs qu'ils et elles mettent en œuvre pour,

¹ Le musée Bernard d'Agèsci à Niort, le Centre de Conservation et de Ressources du MuCEM à Marseille.

² L'espace Le Carré à Lille et le Confort Moderne à Poitiers.

³ FRAC Aquitaine et FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur.

⁴ En l'occurrence les écoles de Nantes, Mulhouse, Caen, Annecy (dans l'espace d'exposition municipal) et Clermont-Ferrand.

⁵ Notamment l'association Le Commissariat à Paris et le Treize pour une quinzaine d'expositions entre 2008 et 2011.

⁶ Plus décisive que lorsque j'ai invité des artistes à réaliser des expositions personnelles.

volontairement ou involontairement, matérialiser leurs intentions sont encore plus rarement analysés. L'histoire et la théorie de l'art passent peut-être souvent à côté des significations d'une exposition et de gestes curatoriaux particuliers. Pour qu'ils soient plus considérés il faudrait d'abord penser, et c'est notre cas, qu'une exposition peut produire un ensemble de significations adjacentes aux objets ou œuvres qu'elle montre, et que bien sûr ces significations ne se supplantent pas à celles des objets pris un à un. De prime abord, elle serait, pour le dire de façon très schématique, comme un film : une succession de plans qui forment un récit, contiennent des dialogues et des ellipses, acquièrent entre eux un rythme, sont reliés parfois par une musique ou sont enrobés d'une atmosphère sonore.

Du transdisciplinaire à l'exposition de société

Un musée comme le Musée Carnavalet, Musée d'histoire de Paris, va conserver des objets banals, gardés pour leur intérêt anthropologique ou caractéristiques d'une ethnologie locale, des objets historiques exceptionnels (telle clé, telle affiche, tel vêtement ou telle arme ayant servi à...), des œuvres d'art (paysages, portraits, etc.) et des objets dont le statut peut être changeant ou qui figurent entre plusieurs catégories comme des enseignes peintes ou des enregistrements de chansons folkloriques. Cet ensemble va être complexifié par un contexte architectural ou scénographique : l'espace d'exposition se situe à l'intérieur d'un monument lui-même chargé d'éléments de différentes périodes historiques, et bien sûr aménagé selon différents styles et techniques qui correspondent à une multiplicité de périodes, notamment avec, cela va de soi, des aménagements très contemporains. De plus, à certains endroits, seront reconstitués sous formes de *period rooms* ou de dioramas, des ensembles et des environnements anciens, marquant le style, parfois l'originalité, d'une exposition et/ou soulignant son artificialité. Cette somme d'architecture, de décors et d'objets, constitue un ensemble d'éléments qui peuvent être perçus comme des éléments narratifs assemblés pour communiquer un récit, en l'occurrence celui de l'histoire de la ville de Paris. L'espace d'exposition devient autant un espace de démonstration qu'un espace de fictionnalisation, c'est-à-dire que l'on va employer les ressorts qui sont ceux du récit de fiction (décor, situation, chronologie, objets clés, documents, héros et héroïnes, événements catalyseurs ou moments de bascule, preuves) pour narrer, joindre, illustrer des faits passés et bien réels.

Cette démonstration ou cette mise en récit peut nécessiter une segmentation en « chapitres », et deviendra comparable à un livre, un essai historique ou un texte argumentatif. Plus précisément

et en fonction des cas, les objets prendront différentes fonctions. Ils serviront d'abord de preuve à une histoire ou un fait, avec plus ou moins de texte ajouté, ils pourront servir d'illustration (comme des représentations qui permettent de mieux imaginer une situation récitée mais auxquelles il ne faut pas accorder plus d'importance qu'un texte, une œuvre, un objet ou un document original), de décor (d'éléments de mise en situation de ce qui est narré) ou encore d'éléments permettant une démonstration ou une narration annexe, apportant anecdotes et détails à un évènement ou fait plus central. Les objets exposés comme preuves possèdent la plupart du temps une valeur documentaire, sont extraits de l'évènement narré ou y ont persisté, ils en sont les traces, et ont pour fonction de constituer la base scientifique, para-scientifique et/ou simplement crédible, d'une exposition transdisciplinaire.

Dans le cas d'une exposition d'art ancien ou d'objets anthropologiques (dans leurs formes académiques), nous observerons une configuration similaire à celle d'un discours, où un classement scientifique par typologies primera et permettra des enchaînements argumentatifs : les ensembles fonctionnent comme des arguments ou des groupes significatifs à l'intérieur d'une classification. Dans ce cas nous ne pouvons plus parler d'expositions transdisciplinaires, le résultat étant complètement opposé, son objectif étant simplement de montrer et d'expliquer, en priorité, l'importance ou l'intérêt des objets exposés, sans qu'un travail de contextualisation ou de « fictionnalisation » avec des éléments autres que le texte ne soient nécessaire.

Enfin on remarque parfois l'utilisation d'un grand renfort d'éléments exogènes aux catégories scientifiques exposées, qui font que le résultat s'apparente à une exposition transdisciplinaire. C'est notamment le cas avec les expositions d'archéologie. Elles se rapprochent alors des écomusées et de collections plus thématiques comme les expositions de musées d'histoire, et peuvent servir de modèles à des projets que nous allons analyser dans cet écrit.

Les expositions transdisciplinaires se focalisent généralement sur un fait historique réel, un lieu, un personnage, un moment ou une période passée, voire, de façon assez décomplexée, une « culture », et sont logiquement hébergées dans les musées d'histoires, d'anthropologie, musées de civilisation ou encore éco-musées. Les expositions transdisciplinaires servent aussi à une multitude de démonstrations scientifiques ou para-scientifiques de thèmes : les dragons, les monstres marins, les sorcières, la torture, l'érotisme, etc. On va enfin trouver un dernier type d'exposition, non des moindres, qui sera formé par les expositions de divertissement et renvoyant souvent à des univers de fiction : exposition *Tolkien*, *Game of Thrones* ou *Harry Potter*, utilisant pour le coup des costumes, des éléments de lieux de tournage bien réels, des archives, et une variété d'éléments interactifs et/ou sensationnels souvent censés faire entrer le

visiteur dans l'exposition comme un personnage ou un technicien du film qu'il admire. C'est l'ensemble de ces trois catégories que nous regroupons sous le terme « expositions de société » dans le sens où elles montrent un état des lieux ou une particularité passée ou présente du monde social et politique, et d'un autre côté, d'une facette de ses imaginaires.

À partir de là, et même si elles empruntent plus ou moins à des réalités sociales ou scientifiques, ou plus ou moins de « preuves », les expositions « de société » prennent une infinité de formes, parfois extrêmes, parfois discrètes dans leurs dispositifs, et constituent un réservoir fantastique de possibilités et d'expérimentations, que ce soit le Musée des martyrs de Téhéran, une exposition temporaire consacrée à un mangaka, au virus du cancer ou aux dioramas. L'exposition transdisciplinaire nous rappelle alors l'infinité des sujets et thèmes qui peuvent être représentés ou extraits du monde qui nous entoure pour former de nouveaux ensembles parfois d'une extraordinaire complexité.

Nous pourrions aussi ouvrir un débat sur ce qui différencie une exposition de société d'une exposition d'art, et spéculer sur le caractère « de société » de toute exposition artistique, ce que nous croyons être le cas la plupart du temps bien involontairement, car quelle que soit sa forme, elle témoigne d'un présent, que ses objets soient anciens ou contemporains.

Cette question d'une société qui transparait à l'intérieur de toute exposition est peut-être l'objet caché de cette recherche. Mais pour l'instant les problèmes qui nous préoccupent sont beaucoup plus simples : comment mettre en place une « exposition de société », avec ces critères de transdisciplinarité, qui transmette autre chose que du sensationnel ou des informations, qui aurait un objectif plus critique ou interpellerait les imaginaires ? Quels repères historiques aurait une telle exposition ? Et surtout dans quel but et dans quel contexte tenter de réaliser ce genre de projet ?

Recherche et création

Afin d'offrir à cette recherche un cadre d'analyse clair, sa première partie propose de discuter quelques définitions courantes de l'exposition. Il s'agit en effet de voir brièvement en quoi l'exposition peut constituer un média, quels sont ses liens avec les notions de « récit », « d'auteur » et de « technologie ». Ces définitions seront réemployées, enrichies et parfois contredites, tout au long de cet écrit dans le but d'approfondir notre réflexion.

La deuxième partie de cette recherche débute avec deux études en histoire de l'art qui tentent d'analyser différentes manières de concevoir le visiteur, et d'autre part d'anticiper les effets d'une exposition. Une étude concerne un projet d'exposition transdisciplinaire méconnu : l'exposition *Science-fiction* d'Harald Szeemann ; la seconde se penche sur une partie des accrochages de la *Documenta 5* de Cassel en 1972. Nous tenterons de montrer la façon dont ses commissaires utilisent la scénographie, et principalement le mélange d'objets banals et d'œuvres d'art, à partir d'un engagement social et politique.

J'ai ensuite opté pour la présentation de deux expositions passées, elles aussi très transdisciplinaires, que j'ai réalisées moi-même et dans lesquelles j'ai pu effectuer de nombreuses expérimentations : *Le clou* (au CCR du MuCEM et au FRAC PACA en 2015-2016), ainsi que *Blanche Endive* (à l'Espace le Carré de Lille en 2019-2020).

Ces derniers projets, et les conclusions de nos recherches historiques, nous permettent de d'introduire un troisième projet, proposé ici en tant qu'hypothèse et « objet théorique »⁷, et qui représente la partie « création » de cet écrit. Bien qu'il ait été pensé pour un lieu existant et puisse être réalisé dans des conditions réalistes, il s'agit d'une exposition fictive. En tant que proposition spéculative, ce projet ne représente d'ailleurs pas toutes les facettes de mes centres d'intérêt, et encore moins une position arrêtée et définitive. Il reprend cependant nombre de mes méthodologies de travail, en élabore de nouvelles, et surtout permet d'éclaircir mes intentions et positions de commissaire au sein de problématiques plus larges. Il nous fallait produire un élément stable, fut-il indéterminé sous certaines facettes, qui puisse être à la fois la création elle-même et le sujet d'un propos historique et théorique.

Il faut aussi mentionner que réaliser ce projet aurait constitué un travail en soi et à plein temps, pendant lequel il aurait été impossible de rédiger cet écrit avec la distance et la concentration nécessaire. Il va de soi aussi que les multiples contraintes pratiques, notamment en termes de calendrier et de négociations (prêts, budgets, logistique), et les différences entre un projet et sa réalisation (que nous analysons par ailleurs), rendent impossible au même moment l'apparition

⁷ Nous empruntons ce terme à Hubert DAMISCH et à Louis MARIN. Pour ce dernier, l'objet théorique a pour particularité un caractère autoréflexif, autoréflexivité (de l'exposition) qui sera une thématique récurrente de cet écrit. Voir H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972 ; et Hubert DAMISCH, Giovanni CARERI et Bernard VOUILLOUX, « Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch », *Perspective*, 1 | 2013 [mis en ligne le 30 décembre 2014 et consulté le 9 septembre 2023] et L. MARIN, *Opacité de la peinture. Essai sur la représentation au Quattrocento*, Paris, EHESS, 2006 [1989]. Au sujet de l'autoréférentialité voir Florence DUMORA, « Note sur l'objet théorique selon Louis Marin », *Dix-septième siècle*, vol. 223, n°2, 2004, pp. 289-301.

d'un écrit théorique et d'une exposition d'environ 400 m² rassemblant une centaine d'items d'une multitude de provenances.

Notre choix permet cependant de réfléchir assez précisément à la forme de l'exposition dans des conditions circonstanciées et concrètes, et d'aborder des points parfois très pratiques et techniques, avec un accent mis sur la scénographie d'exposition, ses possibilités et ses enjeux. Car bien que la partie « création » de cette recherche s'appuie sur un « objet théorique » inédit et conçu spécialement, ses modalités pratiques de production, et ses effets restent effectivement au cœur de nos réflexions.

Dans une dernière partie, nous pourrions avancer vers des considérations plus politiques ou socio-économiques, en abordant par exemple des questions actuelles de politiques culturelles. Nous pourrions enfin resituer nos partis pris dans le champ de l'art contemporain et tenter d'entrevoir des possibilités inédites d'expérimentation et d'expression dans la pratique du commissariat d'exposition.

Le curatorial

En tant que recherche-crédation notre étude a pour ambition de se baser sur des exemples réels et concrets d'expositions, la mise en forme, parfois jusqu'au détail, de leurs intentions, leurs interprétations et sur la réception que peut en avoir le spectateur ou la spectatrice. Bien qu'un certain nombre de définitions soient nécessaires au départ de cette étude, nous renvoyons le lecteur et la lectrice intéressés par des questions qui concernent les musées au très synthétique ouvrage dirigé par l'anthropologue Sharon McDonald, *A Companion to Museum Studies*⁸. En effet les considérations muséologiques, et notamment leurs enjeux patrimoniaux et scientifiques ne seront pas abordés ici.

Quant aux lecteurs et lectrices souhaitant se pencher sur les différentes visions, définitions et préceptes du *curating* ou du curatorial - qui se sont multipliés depuis une trentaine d'année - ils et elles peuvent se référer aux deux opus de Jérôme Glicenstein *L'art : une histoire d'expositions*, et *L'invention du curateur*, ainsi qu'à la somme dirigée par Jean-Paul Martinon, *The Curatorial : a Philosophy of Curating*⁹. Ces quatre ouvrages offrent, chacun à leur manière,

⁸ Sharon McDONALD (dir.), *A Companion to Museum Studies*, Malden (États-Unis)/Oxford (Royaume-Uni)/Victoria (Australie), Blackwell, 2006.

⁹ Jérôme GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2009, et *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, Paris, PUF, 2015. Jean-Paul MARTINON (dir.), *The Curatorial : a Philosophy of Curating*, Londres, Bloomsbury, 2013.

des définitions complexes et historicisées concernant ces sujets, leurs implications et débats théoriques actuels, qui dépassent souvent le cadre de l'exposition ou de la collection. Nous pouvons ajouter, pour prendre connaissance de points de vue parfois plus critiques, le recueil maintenant canonique dirigé par Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne, *Thinking about Exhibitions* en 1996¹⁰. Il place l'exposition et la collection (publique principalement) dans une variété d'enjeux politiques et esthétiques que nous allons aborder dans cet écrit au travers l'analyse de cas précis.

S'il fallait tout de même définir le curatorial, nous utiliserions l'acception très large de Beatrice von Bismarck : « un domaine de connaissances et d'activités culturelles consacré au devenir public de l'art et de la culture »¹¹. Cette définition, parce qu'elle signale un changement d'état sans s'enfermer dans une typologie d'objets, parce qu'elle sous-entend une infinité d'activités et de savoirs dont la finalité est la présentation et le partage, nous permet d'aborder avec l'esprit serein les questions d'une exposition montrant des objets de multiples natures et de ses potentialités.

L'exposition comme média

Les définitions proposées par Jean Davallon nous fournissent une série d'outils efficaces pour une vision théorique préliminaire de l'exposition. Elles s'inspirent autant de principes de sémiologie que d'études historiques et sociologiques, ce qui permet de considérer l'objet-exposition dans la complexité de ses formes et de ses enjeux¹².

L'apport principal du sociologue a été de considérer dès 1986¹³ l'exposition comme un média, un dispositif ayant des ressorts et des effets à fois sociaux et symboliques. Son questionnement

¹⁰ Reesa GREENBERG, Bruce W FERGUSON et Sandy NAIRNE (dir.), *Thinking about Exhibitions*, Londres/New York, Routledge, 1996. Nous citons bien sûr, parmi un nombre incalculable d'ouvrages, ceux qui selon nous sont les principaux.

¹¹ Beatrice von BISMARCK, *The curatorial condition*, Londres, Sternberg Press, 2022, p. 8. [« A field of cultural activity and knowledge that relates to the becoming-public of art and culture. »] Nous aurions pu aussi traduire « le devenir collectif ».

¹² Abondamment cité en théorie de l'exposition depuis une dizaine d'années, principalement en Europe, il offre par exemple la définition de référence aux sections de design et de scénographie des Écoles d'art de Lausanne et de Genève. Le lecteur pourra consulter l'ouvrage synthétisant les bases théoriques de la scénographie pour ces écoles : *Design et muséographie*, Lausanne/Génève, éditions École cantonale d'art de Lausanne (ECAL) et Haute école d'art et de design de Genève (HEAD), 2009. [Ouvrage uniquement disponible en ligne à l'adresse www.design-museographie.ch (lien périmé) et maintenant <https://docplayer.fr/919749-Design-et-museographie.html>, consulté le 15 mars 2023]

¹³ Dans l'ouvrage qu'il dirige, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers*, Paris, CCI-Centre Georges Pompidou, coll. « Alors », 1986. Il s'agit d'un ensemble de trois textes reproduits sous le titre « La mise en exposition » dans

va se sophistiquer et s'étendre rapidement (avec l'article « Le musée est-il vraiment un média ? » en 1992¹⁴ jusqu'à « Média exposition » en 2013¹⁵), d'une idée du musée comme structure dédiée à la conservation et au patrimoine, à un ensemble très divers d'expositions. Car Davallon considère celles-ci dans une grande variété, qu'elles soient temporaires ou permanentes, artistiques ou scientifiques ; son raisonnement allant jusqu'aux expositions commerciales, aux vitrines de magasins, ou encore aux zoos. En effet, il y a pour lui « exposition » quand « un espace est organisé, aménagé ; des objets sont désignés comme remarquables ; quelque chose est présenté, montré, mis en scène à l'attention d'un spectateur »¹⁶. Et en cela l'exposition peut être comparée aux autres médias : cinéma, télévision, presse, radio, internet (et parfois même au roman, selon lui). Le musée rejoint le zoo, la radio et le grand magasin parce qu'il sélectionne, organise, met en scène dans un rapport particulier entre objet et spectateur.

Un autre critère pourrait brouiller les pistes : Davallon mentionne une « situation d'exposition » différente des situations que nous vivons tous les jours. Et donc son parti pris de départ, en l'étirant quelque peu, résout la question de l'exposition dans ses comparaisons avec les vitrines commerciales, en anticipant les malentendus possibles : nous sommes bien placés dans une situation différente lorsque nous passons devant des vitrines de magasin et, en suivant la définition des médias du penseur, comme avec internet ou la télévision, l'exposition nous fait participer à une situation qui instaure un rapport objet/individu.

Un dernier point important selon Davallon : l'exposition peut (mais ce n'est peut-être pas une règle) devenir le support d'une expression, le sociologue dévoilant à de multiples reprises ses aspects communicationnels, en se gardant bien d'en faire le « message » ou le « discours » une constante. L'enjeu du travail de Davallon reste profondément de désacraliser l'exposition en montrant et en définissant les ressorts, mécanismes inscrits dans des « actions ritualisées », des comportements, des gestes et des habitudes.

Plus avant l'auteur parle d'un objet « ethnosémiotique complexe », reprenant les termes qu'Algirdas Julien Greimas employait à propos de la fête¹⁷ : l'exposition est un média activé

son recueil *L'exposition à l'œuvre - Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication », 1999. On trouvera ses principaux articles dans cet ouvrage.

¹⁴ *Publics et Musées*, n°2, 1992. pp. 99-123.

¹⁵ Jean DAVALLON et Émilie FLON, « Le média exposition », *Culture & Musées* [En ligne], Hors-série, 2013, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 15 mars 2021 (<http://journals.openedition.org/>).

¹⁶ J. DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre*, op. cit., p. 163.

¹⁷ Nous reprenons ici directement les termes et références de Davallon.

par ses spectateurs et il n'emprunte pas de support technique privilégié (à l'inverse du cinéma, du théâtre ou des objets édités). Ce média est donc technique sans outil de prédilection, utilisant de fait une variété d'outils ; il est communication et langage sans être message.

Pour avancer vers des questions plus sociologiques, Davallon continue, dans « Le musée est-il vraiment un média »¹⁸, un travail d'aller-retour entre des définition du musée, des médias et de l'exposition. Il en déduit sept critères définissant cette dernière :

- elle est un lieu d'interaction : des actions, des gestes sont demandés au spectateur, même passif.
- elle est un dispositif social dans le sens où ce qui s'y passe est socialement déterminé.
- elle est un lieu de production de discours social, et le discours prendra des formes et des modalités différentes d'un autre média, un ou plusieurs sens.
- elle établit un lien social entre les spectateurs. (On peut penser aberrant que la presse, la télévision, le roman créent un lien social entre leurs utilisateurs, pourtant ils créent bien un lien, même invisible, distancé par le temps ou l'espace).
- elle est un dispositif technologique, c'est par ce dispositif que les caractéristiques précédentes s'opèrent, et qu'elles vont être aussi mémorisées et reproduites.
- « Le média comme dispositif est au centre d'un espace social qu'il contribue à organiser et qui lui sert en même temps de soubassement ».
- Comme producteur de langage et de lien social, l'exposition est un lieu de pouvoir ou, au moins, un espace où des stratégies de pouvoir opèrent.

Davallon inclut ses déductions à un questionnement plus large qui s'organise au moins sur deux niveaux, ou espaces : un premier espace social qui s'organise au sein de l'exposition, espace qui de plus n'est organisé que parce que son organisation est reconnue à l'extérieur de l'exposition.

C'est ce qui permet au sociologue de voir dans l'exposition une situation prescriptrice de liens sociaux aux typologies reconnaissables (un habitus de classe par exemple représentatif d'une porosité entre l'exposition et l'extérieur), mais aussi prescriptrice d'autres expositions (normalisation d'une technique) et de comportements. Or ce ne sont pas ces trois points précis qui font principalement les caractères prescripteurs de l'exposition. Ce serait aller beaucoup

¹⁸ Article reproduit dans J. DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre*, op. cit., pp. 227-251.

trop vite en besogne que d'octroyer à l'exposition un pouvoir de contrôle ou une sorte de force de suggestion sur l'individu.

Plus concrètement et plus simplement ces trois points (espace social, espace de normalisation d'une forme, espace générateur de comportements) permettent de déceler dans l'exposition un lieu où possiblement des pouvoirs s'exercent. D'autres enjeux de pouvoirs apparaissent enfin quand, notamment avec l'exemple du musée, « cette sorte d'incorporation (...) du discours dans l'organisation spatiale de la présentation (...) cherche à régler et à préfigurer le discours des visiteurs »¹⁹. Davallon donne ainsi au musée un rôle qui doit être analysé sous un angle « socio-anthropologique »²⁰ où l'exposition ordonne, dans les deux sens du terme, les interprétations du spectateur ou de la spectatrice par une organisation spatiale. Or selon nous, son rôle devient éminemment social et politique dès que les visiteurs exportent ces discours : une porosité qui n'est effective que parce que les visiteurs sortent de l'exposition en ayant été nourris de nouveaux discours. Notons pour l'instant que, selon Davallon, ce pouvoir n'est visible et efficace qu'à l'intérieur de l'exposition, mais que nos recherches nous amèneront à considérer de plus en plus les conséquences de l'exposition à l'extérieur de celle-ci, mais aussi les effets d'un monde qui peut se déplacer de l'extérieur vers l'intérieur de l'exposition et modifiant la forme de notre média et ce faisant en ouvrant le champ au principe d'exposition « de société ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 240.

²⁰ *Ibid.*, p. 245.

Première partie

Différents usages de l'exposition

Si on a tendance à considérer l'exposition comme un cadre policé, dans lequel tous les visiteurs emprunteront le même comportement sage et attentif, une observation plus approfondie permet de déduire une multitude de gestes différents en fonction des publics et des contextes. En allant plus loin que les typologies de visites déduites en 1983 par Martine Levasseur et Éliséo Véron²¹ et restées célèbres depuis une analyse sociale des publics et des contextes, mais aussi la prise en compte de gestes du spectateur, peuvent enrichir notre vision de l'exposition comme espace performatif. Leur analyse des comportements de visiteur regroupés en catégories (les « papillons », les « fourmis », les « poissons » et les « sauterelles ») sont importantes pour comprendre un parcours au milieu d'œuvres et/ou d'objets, de situations et de mises en scènes. Elles nous permettent aujourd'hui de comprendre que l'analyse de l'exposition peut aller plus loin, et que ce dispositif spatial peut être le lieu d'une immense variété de comportements qui sont les conséquences d'apprentissages conscients ou inconscients effectués à l'extérieur de l'exposition.

J'en veux pour preuve les deux anecdotes suivantes. En 2017, j'étais le commissaire d'une exposition consacrée aux Arts plastiques et à leur apparition dans le cinéma d'Henri-Georges Clouzot. Ce projet était réalisé dans sa ville natale, Niort, au Musée des Beaux-Arts local, le Musée Bernard d'Agesci.

Le musée Bernard d'Agesci se situe à quelques centaines de mètres du centre commerçant de la ville. Il avait à l'époque une politique de gratuité pour les moins de dix-huit ans, favorisant le passage de publics très jeunes. Je rôdais, comme c'est mon habitude, à l'intérieur de l'exposition et quelle ne fut pas ma surprise de voir deux adolescentes demander au guichet « C'est là où il y a Picasso ? », avant de se ruer dans une des salles (où les œuvres en question étaient accrochées), de prendre une trentaine de seconde devant les œuvres à se photographier l'une l'autre et à faire des selfies, puis fuir du musée aussi sec, sans même parcourir la dernière salle (qui était une des plus grandes).

²¹ Martine LEVASSEUR et Éliséo VÉRON, « Ethnographie d'une exposition » *Histoires d'expo. Peuple et culture*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1983, pp.29-32. Très récemment nous pouvons citer Yaël Kreplak et ses recherches sur ethnologie de la conservation, et Matti BUNZL avec *In Search of a Lost Avant-Garde. An Anthropologist Investigates the Contemporary Art Museum*, Chicago, University of Chicago Press, 2014. On trouvera une synthèse critique très éclairante de cet ouvrage, rédigée par Samuel COAVOUX, sur le site internet de *La vie des idées* : <https://lavedesidees.fr/L-exposition-blockbuster> (consulté le 4 septembre 2023).

Autre exemple : pendant l'exposition *Le clou* j'ai été très surpris du nombre de visiteurs retraités qui visitaient le Centre de Conservation et de Recherche du MuCEM, pourtant très éloigné du centre-ville, austère et difficile d'accès avec ses différents sas de passage²². Une conversation avec une conservatrice et la lecture du livre d'or m'a permis de réaliser qu'ils venaient principalement pour voir « l'Unité écologique » de la Forge du Queyras, que nous avons reconstituée. Si je considérais au départ cette reconstitution comme un geste quelque peu simulationniste (un environnement reconstruit aux Musée des Arts et Traditions Populaires de Boulogne puis à nouveau reconstruit pour la première fois depuis le déménagement des collections à Marseille), ou encore un commentaire réflexif sur l'exposition, le décor, le diorama, la question du prélèvement ethnologique et l'histoire des collections du MuCEM ; ces visiteurs étaient présents par nostalgie et souhaitaient voir ou revoir cet environnement rural aujourd'hui presque disparu.

Ces deux exemples montrent bien comment l'exposition peut être appropriée parfois à la surprise de ses concepteurs. À partir de ces expériences, il peut devenir une des missions du commissaire de multiplier les différentes possibilités d'appropriation. Penser l'origine du public, en lien aussi avec les caractéristiques géographiques et tarifaires d'une institution, permet d'anticiper l'exposition en fonction de ses usages potentiels. Mais il convient aussi, sans que cela devienne le but de l'exposition, de considérer toutes sortes de motivations et de plaisirs qui peuvent attirer les visiteurs.

L'espace performé d'Irit Rogoff

Alors de même que l'on peut imaginer tous les circuits, textures, perspectives, points de vue d'une exposition, le commissaire se doit d'imaginer à l'avance les gestes du spectateur. Cette performativité²³, ces parcours ou modes d'actions, ces modes de présence qui vont permettre à une exposition d'être activée et véritablement perçue (une exposition existe principalement

²² Une pièce d'identité et un pointage était demandé à chaque visiteur. Car, comme son nom l'indique, le Centre de Conservation du MuCEM correspond aux réserves du musée et contient environ un million d'objets, bibliothèque et phonothèque incluses.

²³ Nous n'utilisons pas ici le terme « performativité » dans son sens linguistique (celui qui caractérise un signe qui réalise ce qu'il énonce en étant énoncé) mais dans son sens courant en théorie de l'art et en esthétique qui considère un objet ou un dispositif comme relatif à une performance, c'est-à-dire un événement dans lequel se croisent une multitude de gestes. Un objet performatif change d'état où ne peut être perçu que lorsqu'il est activé.

avec la présence de ses spectateurs et spectatrices), est discutée par la théoricienne anglaise Irit Rogoff²⁴ dans son article « How to dress for an exhibition » (« Comment s'habiller pour une exposition »²⁵). Elle y part de quelques récits d'expérience, au travers de situations qui l'ont particulièrement marquée.

Une des expositions qui lui sert d'exemple est l'exposition *Black Male* qui a eu lieu en 1994 au Whitney Museum de New York²⁶. Elle y observe les visiteurs et y reconnaît une variété infinie de tenues vestimentaires et des attitudes particulièrement extraverties, pour la plupart de la part de spectateurs afro-américains et masculins. L'autrice va ensuite impliquer les amies qui l'accompagnent à sa perception de l'exposition, et va jusqu'à décrire leurs habits ainsi que les siens, pour évoquer les connotations sociales de ces vêtements. Cela lui fait comprendre que l'exposition peut être un espace où le spectateur et la spectatrice se mettent en scène, volontairement ou involontairement, et que les expositions peuvent être aussi, dès le départ, conçues comme des espaces de mises en scène des visiteurs, dans un effet-miroir entre ce qui est exposé et les personnes qui regardent. Dans un cas extrême comme *Black Male*, la situation évoquée par la théoricienne approche bien de la performance, et le caractère performatif est assuré et joué par ses visiteurs/acteurs quand, paradoxalement, ceux-là même n'auraient pas conscience qu'ils jouent.

On se rend bien compte à la lecture de cet exemple du rôle capital des visiteurs et des contextes, cela dans une sorte de cohérence entre ce qui est montré, qui voit, où et comment cela est montré. L'exposition devient une sorte de scène de théâtre où les visiteurs et l'institution peuvent agir autant que les objets.

Car tout joue un rôle ici. On peut évidemment souligner le rôle du titre ciblant, comme une invitation, une catégorie précise de population, en l'occurrence une minorité. L'interprétation de Rogoff appuie un sens très anglo-saxon de l'exposition en soulignant le caractère discriminant, ou identitaire (lequel est positif dans son texte) de l'espace culturel. Ce qui s'y passe nous montre des enjeux de pouvoir, en ce que cela distribue les visibilitées autant des représentations que des personnes elles-mêmes. Car ici il permet ici la mise en scène d'une population particulière, que l'autrice, peut-être sans s'en rendre compte, considère comme vectrice de signes, à l'instar des objets exposés.

²⁴ Elle est actuellement Directrice de recherche et Maîtresse de conférence en *Visual Culture* à l'Université Goldsmiths de Londres, ayant par ailleurs fondé cette section.

²⁵ Irit Rogoff, « How to dress for an exhibition », dans *Stopping the Process? Contemporary views on art and exhibitions*, dir. Mika Annala, Helsinki, Nordic Institute for Contemporary Art, 1998, pp. 130-149.

²⁶ *Black Male : Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, commissariat de Thelma Golden.

De plus la transformation de l'espace d'exposition en lieu de démonstration a été effectuée sans volonté du Whitney Museum a priori. Ce sont les spectateurs qui ont, mutuellement et sans se concerter, fait que l'exposition devienne un nouveau spectacle²⁷. Les contenus d'une exposition, mais aussi la puissance d'une institution en termes de communication, peuvent alors être réappropriés par le spectateur²⁸. Toutefois il devient difficile ici de démêler qui de l'institution ou des spectateurs fait acte de résistance, et/ou ce qui demeurera du triste marketing. Dans tous les cas nous avons affaire à ce que l'anthropologue Diane Scott appelle une « fétichisation de l'engagement »²⁹ dont Irit Rogoff pourrait être une représentante lorsqu'elle termine son article en prônant une exposition qui deviendrait un espace de représentation de soi : « Je défends que les espaces d'exposition pourraient indiquer des possibilités – plutôt que d'offrir des opportunités – pour la représentation de soi. »³⁰

De manière moins polémique, et en apportant une lumière inédite sur notre objet d'étude, l'article de Rogoff confirme bien l'aspect performé et profondément social du média exposition.

²⁷ Quitte à concrétiser un cauchemar de Guy Debord : un réel transformé en théâtre où chacun se met en scène.

²⁸ Elle appuiera ses observations d'un curieux contre-exemple : le cas d'une exposition qui va, à l'inverse, connaître un cuisant échec en termes de fréquentation : l'exposition *Masken* au Jüdisches Museum de Vienne en 1997, consacrée aux masques mortuaires fabriqués par les nazis sur leurs victimes pendant la Seconde Guerre Mondiale. Cette exposition permet à l'autrice d'utiliser des outils psychanalytiques jusqu'à la caricature. Le fétichisme dans l'exposition *Black Male* (mais curieusement pas le narcissisme), et le refoulement dans l'exposition *Masken*, prouvant selon elle qu'un inconscient se joue dans la réception d'une exposition.

²⁹ Diane SCOTT, dans *S'adresser à tous : Théâtre et industrie culturelle*, Paris, Amsterdam/Les prairies ordinaires, 2021, écrit au sujet du théâtre contemporain par exemple page 37 : « Ce qui frappe (...) est le besoin de revendiquer le mot [« politique »] comme un sésame dans l'espace institutionnalisé du théâtre, et par là d'en produire les conditions de légitimité. La pointe publicitaire résidant dans l'exaltation d'un imaginaire de l'insurrection : (...) nous avons baigné dans un affolement autour d'une supposée fonction subversive du théâtre et dans la valorisation de toute la nébuleuse lexicale afférente, « critique », « utopie », « subversion », « radical »... ».

³⁰ *Ibid.*, p. 131 (nous traduisons).

L'exposition comme forme narrative et comme constat

Il est primordial pour nous de comprendre comment une exposition est perçue et pour cela de se doter d'outils qui permettent cette compréhension. L'ouvrage de Jérôme Glicenstein, *L'art, une histoire d'expositions*, montre clairement différents modes de fonctionnement de l'exposition, qu'elle soit discours, mais aussi fiction, espace d'une expérience ou « lieu » de l'art. Dans sa deuxième partie, il en démontre le caractère rhétorique de l'exposition, caractère conscientisé par ses premiers acteurs³¹. Glicenstein explore les partis pris de ces premiers faiseurs d'exposition, dont on peut comprendre, dès les cabinets de curiosité puis avec la création d'institutions spécialisées, qu'ils avaient entre autres pour mission de transmettre différents messages, valeurs et émotions à un public. Dans certains cas, l'exposition peut aller jusqu'à être considérée comme une « mise en œuvre visuelle d'un discours théorique »³² c'est-à-dire la mise en présence de conclusions d'histoire de l'art ou scientifiques, qui permettent des regroupements et des classifications particulières, ou encore l'endroit d'un discours ou d'une démonstration théorique sur toutes sortes de sujets, démonstrations visuelles dont les mécaniques sont d'ailleurs plus ou moins gérées avec lucidité par leurs producteurs. Il semble inutile ici de revenir sur les évolutions particulièrement complexes de cette histoire.

Pourtant, il nous faut toujours répondre à quelques interrogations fondamentales. En effet comment expliciter, si l'exposition est un langage, cette grammaire si singulière ? Quels seraient ses modèles ou ses modes de fonctionnement, notamment dans l'agencement d'objets de types et de provenances très variés ?

La linéarité de l'exposition permet instinctivement de la penser en termes de narration ou de récit. L'ensemble de problèmes que cela crée paraît, par exemple, préoccuper Herbert Bayer

³¹ Nous employons le terme « rhétorique » dans ses significations récentes et non comme « art de l'éloquence ». Selon le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : « Le concept de rhétorique est actuellement réexaminé sous l'impulsion de la sémiotique discursive et textuelle et reformulé dans le cadre d'une tentative pour constituer une nouvelle rhétorique générale et une théorie littéraire contemporaine : (...) « La rhétorique est une étude du discours, et ces procédés de discours sont pour la plupart codés » (Rey *Sémiot.* 1979 [cf. Josette Rey-Debove, *Sémiotique*, Paris PUF, 1979]). Dans le cadre de la sémiotique générale, le concept de rhétorique est appliqué à des langages autres que le langage articulé : rhétorique de la publicité, du message publicitaire, rhétorique de l'image. »

³² J. GLICENSTEIN, *L'art une histoire d'expositions*, op. cit., p. 90.

qui revient dans la plupart de ses écrits de scénographe sur l'idée d'exposition comme livre, sans réussir vraiment à résoudre cette question de la linéarité ou du narratif. Car cette métaphore du livre atteint très vite ses limites et au scénographe autrichien de mentionner lui-même la multitude d'informations qu'une exposition demande au spectateur de considérer et l'importance de son déplacement physique : « Lire un livre est une occupation plus reposante que les efforts physiques nécessaires dans l'acte de marcher, pour percevoir des communications simultanément »³³.

La métaphore structuraliste du texte ou du langage, d'où vient par ailleurs l'idée d'une exposition comme rhétorique, avec ses nouveaux outils d'analyse et de compréhension, peut nous intéresser. Mais nous ne pouvons que mentionner ici la tentative, presque post-structuraliste, de l'historien Michel Gauthier, cité par Glicenstein, qui va employer la notion de para-texte de Gérard Genette pour qualifier cet espace « entre » les objets, mais aussi les outils de monstration, qu'ils soient visuels et ou littéraires. On est vite convaincu des limites de ces hypothèses dans ce qu'elles pointent, sans le découvrir, une sorte d'infra-mince et/ou des dispositifs techniques dont les spécificités et les effets ne sont jamais vraiment précisés³⁴. On peut cependant retenir, c'est une évidence aujourd'hui, que l'exposition est constituée autant d'objets que de leurs articulations et de leur contexte d'existence et de présentation. Tout ce qui a rapport au cadre sera analysé de multiples façons dans cet écrit, mais pour l'instant notre question est celle d'une « grammaire » entre les objets.

³³ Nous traduisons de Herbert BAYER, "Aspect of Design of Exhibitions and Museums" dans *Curator*, 4|3, juillet 1961, p. 276. [« Reading a book, however, is a more restful occupation as compared to the physical efforts that are necessary for perceiving communications simultaneously with the act of walking. »] Si Bayer se donne un rôle de « technicien », son engagement et ses déductions le placent avant tout dans un rôle de médiateur averti qui peut proposer aux conservateurs, directeurs de musées etc., des outils d'optimisation de leurs expositions, aux architectes et scénographes des éléments de compréhension et d'innovation. Car le scénographe part de l'idée que le design, et a fortiori le design d'espace, sert à « communiquer une idée ». Il s'agit d'articuler des énoncés clairs, de « diriger » le spectateur, de lui offrir un ou plusieurs thèmes qui le pénètrent et laissent une impression forte. « Alors nous pourrions dire que la scénographie d'exposition avance parallèlement à la psychologie de la publicité » avance le designer dans *Fundamentals of exhibition design* en 1939 (p.17). Sous couvert d'un propos technique tourné vers le progrès et la communication, Bayer, comme beaucoup de ses collègues de l'époque, participe de bon cœur à la réflexion sur la définition d'une société américaine libérale en construction.

³⁴ Nous préférons une vision plus pragmatiste et totalement désacralisée des éléments de création d'aura produits par Thierry Leviez et ses élèves (voir au chapitre « Les dispositifs et techniques de création d'aura » dans la deuxième partie de cette étude).

La narratologie de Mieke Bal

Comment dans un premier temps se figurer l'exposition pour en comprendre la logique ? Plus que comme langage ou que phrase, c'est en tant que « texte » que nous pouvons la penser et c'est ce que propose l'artiste et philosophe hollandaise Mieke Bal avec des outils de narratologie. L'autrice expose dans *L'interdisciplinarité, travailler avec des concepts*³⁵ son intérêt pour les concepts qui traversent à la fois les études littéraires et les études visuelles et notamment les principes de points de vue et de perspective³⁶. Elle cherche toutefois à façonner un concept plus ductile que ces derniers et propose celui de « focalisation » qui lui permet de souligner « l'importance culturelle de la vision, même parmi les arts les plus basés sur le langage. » Elle ajoute : « Mais la vision ne saurait être comprise exclusivement dans un sens technico-visuel. En tant qu'imaginaire (...) la vision a tendance à impliquer à la fois le regard et l'interprétation, y compris dans la lecture littéraire. Et alors que ceci justifie d'utiliser le verbe *lire* pour analyser les images visuelles, c'est aussi une notion pour ne pas exclure l'aspect visuel du concept de focalisation.»³⁷

Elle applique en fait à l'exposition ce que la technique narratologique de ses fondateurs russes, de Todorov et de Genette, appliquent au conte et à la littérature, ce qui revient à créer une nouvelle « optique », un outil transversal qui peut s'adapter à des événements réels³⁸. Pour cela l'autrice tente alors un dépassement des techniques structuralistes qui inscrit son travail dans une volonté d'élargissement de la narratologie à toutes les disciplines, exposition, musique, cinéma mais aussi espaces architecturaux. Elle écrit ainsi : « Basés sur la structure de la phrase,

³⁵ Son essai « L'interdisciplinarité : travailler avec des concepts », expose précisément sa démarche. Il est publié dans Frédéric DARBELLAY (éd.), *La circulation des savoirs. Interdisciplinarité, concepts nomades, analogies, métaphores*, Berne, P. Lang, 2012, pp. 25-58.

³⁶ Dans *Double Exposures : The Subject of Cultural Analysis* (New York/Londres, Routledge, 1996), elle propose une analyse magistrale de ces notions avec l'analyse croisée des écrits de l'anthropologue Johannes Fabian (principalement *Time and the Other : How Anthropology Makes Its Object*, paru en 1983) et d'Hubert Damisch (notamment *L'origine de la perspective*, de 1987).

³⁷ M. BAL, *L'interdisciplinarité, op. cit.*, p. 36. La focalisation est en fait un concept tiré des théories de Gérard Genette. Elle en fait une analyse détaillée dans ce qu'elle mentionne comme étant le texte fondateur de ses recherches « *Narration et focalisation* », premier chapitre de son ouvrage *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris: Klincksieck, 1977, 21-55, traduit puis ré-édité dans M. BAL, *A Mieke Bal Reader*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2006.

Il est à noter que cette omniprésence des images, y compris dans la littérature, fait partie des principes fondateurs des *visual studies*, notamment chez un de ses chefs de file, W. J. T. Mitchell. La différence de fond entre les *visual studies* de Mitchell et la narratologie de Bal est que le premier considère les images comme des éléments isolés (du moins comme point de départ de ses analyses) alors que l'intellectuelle néerlandaise les conçoit toujours comme des éléments articulés à d'autres éléments à l'intérieur de récits plus larges. Ceci dit les points communs sont nombreux dans les préoccupations et les méthodes. Il y aura d'un côté une école issue de méthodes analytiques et d'un autre côté une école issue de méthodes post-structuralistes.

³⁸ De plus elle prend ainsi une direction tout à fait différente de celle du para-texte de Genette et Gauthier.

[les outils inspirés de la linguistique et hérités du structuralisme] m'empêchaient de rendre compte de ce qui se passe entre les personnages d'une narration, des formes dans l'image, ainsi que pour leurs lecteurs. La grande importance accordée à un contenu qui soit communicable et généralisable dans la sémantique structuraliste fut une entrave à mes efforts à comprendre comment un tel contenu était transmis – pour produire quels effets et à quelles fins – à travers ce que nous pourrions appeler des réseaux de subjectivité. L'hypothèse selon laquelle les lecteurs *imaginent*, c'est-à-dire créent des images à partir de *stimuli* textuels, coupe à travers la théorie sémantique, la grammaire, la rhétorique, pour mettre au premier plan la présence et la place primordiale des *images* dans la lecture. »³⁹

C'est parce que l'imaginaire des lecteurs est « activé », enclenché, que l'opération sémantique sur un contenu « communicable et généralisable » est limitée. Pour pallier à ces limitations, Mieke Bal privilégie le schéma d'un dispositif optique. La « focalisation », qui induit de nouvelles problématiques (situation, position du lecteur ou du regardeur, « adresse », typologies de textes et d'énonciateurs) devient un de ses termes privilégiés.

Alors l'exposition n'est pas un livre, mais l'acte de la visite peut être considéré comme une lecture. Lecture qui se définit dans le fait qu'elle prend comme intermédiaire non pas de l'écrit mais des images.

Nous n'avons ni le temps ni les capacités d'exposer les différentes théories du dialogisme à partir des écrits de Bakhtine et de Benveniste malgré leur importance en linguistique et donc en narratologie. Nous possédons encore moins les compétences pour synthétiser toutes les distinctions chez Bal entre les notions d'auteur (l'écrivain), de narrateur (le personnage qui raconte l'histoire, parfois implicite ou externe) et de focalisateur (le point de vue interne, externe, « zéro », et les variantes dans les modes de discours du narrateur). L'autrice distingue plus d'une vingtaine de modes de description, de commentaire, de narration, lesquels peuvent s'imbriquer pour former une foultitude de possibilités⁴⁰. Il est pourtant important de noter le geste de transposition que Mieke Bal opère vers le dispositif-exposition, qui révèle une langue et des formes de communication inhérentes à l'expression du commissaire et/ou de l'institution muséale.

Dans l'exposition les stratagèmes auctoriaux et d'expression empruntent principalement aux principes linguistiques de « troisième personne » ou de « focalisation zéro », prenant, comme

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Dans *Narratology : Introduction to the theory of narrative*, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 1985 [1980].

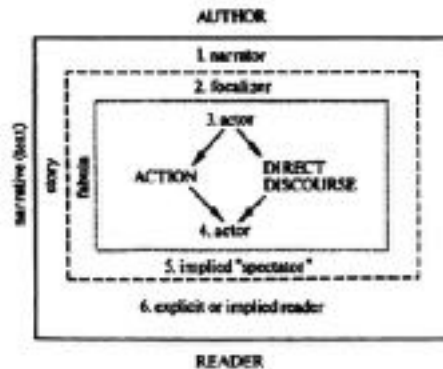
dans un texte scientifique, l'autorité épistémique due à une position omnisciente. Mieke Bal schématise son principe de focalisation par un rapport de positions entre les trois agents de la forme linguistique : le « je »/« nous », le « tu »/« vous » et le « il »/« elle » qu'elle transpose à l'exposition. La première personne est pour elle l'auteur, la deuxième personne est le regardeur ou le lecteur et la troisième personne est l'objet exposé ou la situation décrite⁴¹. On est alors prompt à déduire, dans la pratique, que l'auteur d'une exposition, son commissaire ou institution, va tenter d'être le moins visible possible pour ne pas rompre l'harmonie de son récit, pensant l'exposition un peu à l'aune d'une épistémologie qui est celle du discours scientifique dont les auteurs aussi tendent à disparaître⁴². Pourtant l'autrice ne s'arrête pas à un schéma triangulaire « rigide » mais va chercher une infinité de finesses dans les développements et les mises en œuvre de ce schéma structurant. Par exemple la discrétion du narrateur et l'efficacité de son récit, tout comme l'œil de la caméra de cinéma, fonctionne dans sa capacité à emprunter différentes positions de témoins non participants, multipliant ainsi les types de focalisation et demandant par exemple la mise au clair d'une distinction entre auteur et narrateur.

Un bref aparté de définition sur la structure dans laquelle se situe cet auteur est important maintenant car il va nous permettre d'apercevoir les sophistications des prises de paroles et des rôles dans l'exposition. Il nous permettra aussi d'explicitier, à la fin de cette recherche, nos choix dans une mise en situation pratique.

⁴¹ Mieke BAL, *Double Exposure*, *op. cit.*, p. 10.

⁴² À ce sujet, on se référera au célèbre ouvrage de Bruno LATOUR et Steve WOOLGAR, *La vie de laboratoire - La production des faits scientifiques* (Paris, La Découverte, 1988 [1979 pour l'édition originale en anglais]), dans lequel les conclusions scientifiques sont, malgré les apparences, autant le fruit d'un continuum de discours et de réfutations, de conditions économiques et techniques, que de jeux d'égos, de pouvoirs, d'enjeux politiques, et de constructions spatiales qui permettent leurs apparitions.

Spéculations sur la notion d'auteur



« Je considère un narratif comme étant un récit de n'importe quel système sémiotique par lequel une série focalisée d'événements est présentée et communiquée. Quelques termes doivent être clarifiés ici. La séquence d'événements, provoquée et vécue par les agents, est la "fabula", plus communément appelée "intrigue"; les agents - sujets de l'action - à ce niveau sont appelés acteurs.

Comme je l'ai dit précédemment, la subjectivation est appelée focalisation et ses agents, focalisateurs. L'intrigue subjectivée est appelée histoire : c'est ce qui est raconté sous forme de signes - mots, gestes, images ou objets - que les autres peuvent comprendre. Le sujet sémiotique qui produit ou énonce ce récit est appelé le narrateur. La distinction entre focalisateur et narrateur est nécessaire parce qu'un narrateur est capable d'intégrer et de présenter le point de vue subjectif d'un autre, comme dans "Je la sentis trembler à la vue de son angoissant père", où le narrateur à la première personne rend dans le composé « angoissant » la vision subjectivée de l'autre personne. Ces clivages entre narrateur et focalisateur peuvent même s'accumuler à plusieurs niveaux, comme dans "Il vit qu'elle se rendait compte qu'il avait remarqué qu'elle était consciente de la trace de rouge à lèvres sur son col." »⁴³

Dans le diagramme ci-dessus l'auteur a une fonction symbolique qui emprunte à des définitions structuralistes. Il est considéré comme l'émetteur d'une forme ou d'une expression personnelle, individuelle et singulière, auteur au sens large comme peuvent l'être par exemple les architectes

⁴³ Nous traduisons de « *Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting* », dans *The Cultures of Collecting*, dirigé par John ELSNER and Roger CARDINAL, Londres, Reaktion Books, 1994, pp. 97-115, et républié dans *A Mieke Bal Reader*, op. cit., pp. 269-289. Extrait p. 272.

[« I understand narrative to be an account in any semiotic system in which a subjectively focalized sequence of events is presented and communicated. A few terms need clarification here. The sequence of events, brought about and undergone by agents, is the fabula, more commonly called plot; the agents—subjects of action—on this level are called actors.

As I said earlier, the subjectivization is called focalization and its agents, focalizers. The subjectivized plot is called story: it is what is being told in signs—words, gestures, images, or objects—that others can understand. The semiotic subject producing or uttering that account is called the narrator. The distinction between focalizer and narrator is necessary because a narrator is able to subsume and present the subjective view of another, as in "I felt her quiver at the sight of her nerve-wrecking father," where the first-person narrator renders in the compound nerve-wrecking the subjectified vision of the other person. This split between narrator and focalizer can even accumulate in several degrees, as in "He saw that she realized he had noticed that she was aware of the lipstick on his collar. »]

ou les designers, producteurs et productrices d'une « œuvre de l'esprit ». Il est alors à noter que, de par ce rôle symbolique, l'auteur apparaît en tant que masque, comme peut l'être un nom sur une couverture de livre ou dans un générique de film. Ce masque est lui-même un texte, un personnage fictif qui s'ajoute aux personnages du roman malgré des fonctions différentes. Dans ce schéma le nom du commissaire d'exposition prend une place similaire à celle de l'artiste : ils ont les mêmes fonctions vis-à-vis de leurs objets et de leurs lecteurs respectifs. Nous pouvons aboutir maintenant à une définition qui reste assez simple et fonctionnelle dans l'analyse du roman, tirée de spéculations formulées dans les années 60 par Roland Barthes et Maurice Blanchot, mais qui peut s'avérer plus complexe avec l'exposition, c'est-à-dire lorsqu'on réfléchit avec des grilles d'analyse et des objets différents.

Car l'auteur d'exposition, tout « personnage » qu'il puisse être, ne fait pas texte comme le ferait un nom d'artiste, lequel est toujours signalé dans l'exposition *en tant que* nom d'artiste. Au final, comme l'écrit Bal, « « Rembrandt » représente *un texte*, en tant qu'ensemble culturel d'images, désattribuées et réattribuées selon un mode expansif et purifiant ». Il y a donc dans l'énoncé « Rembrandt » un contenu mythique, phénomène incertain lorsqu'apparaît le nom d'un ou d'une commissaire d'exposition.

D'un autre côté l'auteur pourrait être considéré d'un point de vue plus foucauldien ou bien, pour l'écrire différemment, plus juridique, comme le « responsable » d'un geste ou d'un objet : le garant des conséquences et des effets de cet objet ou de ce geste.

Or si l'on prend en considération cette question de la responsabilité légale, la caractérisation symbolique d'un auteur en personnage devient difficile, et c'est là une différence radicale entre la représentation d'un commissaire d'une part et d'un artiste d'autre part. Il faudra considérer comme responsable non seulement le/la commissaire, mais aussi le conservateur, conservatrice de musée, auxquels s'ajoutent d'autres sujets et personnages, comme le maillon d'une longue chaîne de responsabilité, d'habitudes et de conventions. Si l'on définit un auteur comme le responsable d'un propos, dans le cas d'une exposition, quel que soit le lieu d'accueil, les responsabilités, polycéphales, communiquent et se complètent⁴⁴.

⁴⁴ Dans le cadre légal français, l'auteur d'une exposition est bien polycéphale. Pour preuve le jugement de l'exposition *Présumés Innocents* en 2011 (soit 11 ans après l'exposition), exposition accusée de diffusion de pédopornographie. Étaient accusés le directeur du musée, ses deux commissaires et par, nous dirons, « capillarité », les artistes créateurs des œuvres incriminées. Ce jugement montre bien que les responsabilités se partagent entre individus (vivants ou décédés c'est une autre question) qui s'offrent, par un jeu de dominos, des espaces d'expression.

Pour couronner le tout, le *texte*, produit par cette communauté aux rôles divers, est lui-même composite. Tout cela va inciter Bal à affiner la notion d'auteur dans ses analyses d'exposition en y injectant un nouveau terme : l'*expository agent*. Ce terme finalement lui permet de dévier sensiblement une question au départ piégée : « Qui parle ? » quand pour elle ce qui parle n'est pas un assimilable à un « qui » c'est-à-dire à une personne. L'*expository agent* est dilué et polycéphale, il n'est pas personnifié, et cela permet à la théoricienne d'assumer qu'une exposition est à la fois le produit d'un auteur comme individu ou personnage (fonction symbolique), d'une communauté d'auteurs (fonction légale ou institutionnelle) et comme fruit de conventions et d'habitudes.

Cette part d'habitudes est particulièrement importante pour nous et Bal en offre de nombreux exemples sans pour autant les relier entre eux. On doit par exemple à l'autrice une analyse impressionnante du pouvoir de l'architecture et des accrochages dans le troisième chapitre de son ouvrage *Double Exposures*. Ce travail reste consacré à la question de l'accrochage de la peinture du 19^{ème} siècle, prenant un thème d'exposition moult fois exploré pour se concentrer sur quelques exemples de scénographie. À partir de là Bal dissèque une technologie de l'exposition qui ne veut qu'être invisible aux yeux des visiteurs.

Mieke Bal est donc une observatrice rare et une théoricienne des dispositifs scénographiques cachés, allant jusqu'à commenter les différences de teintes des peintures de fond, ou analyser le vocabulaire des cartels pour y déceler des jugements de valeur. Elle laisse très peu des stratagèmes d'accrochage ou de texte lui échapper. Ses remarques sont, par exemple, particulièrement brillantes lorsqu'elle aborde le deuxième étage du Musée d'Histoire Naturelle de New York, consacré au « Mammifères d'Asie »⁴⁵. On pourrait sourire d'une focalisation sur une partie à la fois très petite et particulière d'un musée lui aussi particulier. Mais la simple description détaillée d'un parcours muséal est tellement riche d'informations que, si l'exemple est bien choisi, cela suffit métonymiquement à l'autrice pour en déduire des règles plus larges. Hélas elle s'intéresse à la muséologie de l'anthropologie et à ses mécanismes, surtout textuels, et nous devons prendre quelques précautions avant de généraliser ses conclusions jusqu'aux expositions d'œuvres d'art⁴⁶. Elle met néanmoins en place les grandes lignes de ce qu'elle appelle elle-même une épistémologie de l'exposition.

⁴⁵ Elle commente les dispositifs du musée en février 1991.

⁴⁶ Notons aussi que Bal considère le musée comme « le lieu de la métonymie ».

Il s'agit au fond de montrer cette part de l'exposition qui échappe à ses auteurs et pourtant la constitue, cette part d'habitudes et de réflexes qui correspondent à ses articulations et forment sa grammaire, les endroits où des choix sont opérés sans être vraiment conscientisés et produits finalement « malgré » les personnes qui mettent en œuvre l'exposition. Bal montre notamment à quel point l'architecture, la scénographie, mais surtout, ce qui relève de sa spécialité, les textes de présentation et de cartels, avec leurs champs lexicaux, leur part de mythes et de connotatifs, produisent une multitude de sens latents qui orientent notre interprétation et notre réception des œuvres.

Nous pouvons alors préciser ce qui caractérise la présence de l'auteur d'exposition, ou l'*expository agent*, et que l'on a assimilé paradoxalement à une invisibilité. L'auteur ne disparaît finalement pas entièrement, il reste dans une présence discrète et fantomatique, une forme d'invisibilité de convention car déduite, par et avec le consentement tacite des spectateurs. D'ailleurs, en raisonnant par hypothèses, on peut imaginer que l'absence d'auteur, qui se traduirait par un manque de contrôle ou d'ordre dans l'exposition, se ferait automatiquement sentir. De multiples développements seraient possibles ici tant dans l'exploration de la question du « déni » du spectateur (voir à ce sujet les essais de Christian Metz sur le rapport de consentement et d'illusion entre le spectateur de cinéma et l'œil de la caméra) ou encore toute la thématique dans les questions de *storytelling* de suspension d'incrédulité. Cela vient confirmer cette idée de l'exposition comme média et comme média performé par le visiteur, qui va enclencher ses réflexes de lecteur ou lectrice à l'entrée de l'exposition, réflexes qui peuvent être très aisément troublés et qui prouvent, pour le moins, l'existence d'un état, pour le plus, des répétitions de gestes du spectateur à l'intérieur de la situation exposition.

Nous pouvons maintenant répondre à la question « qui parle » grâce à un pas de côté : « La question « Qui parle ? » ne nous mènera pas à un nom, à un bouc émissaire, ou à un jugement moral ; elle nous mènera, espérons-le à éclairer des processus culturels »⁴⁷. Il y a bien une voix qui s'exprime mais l'organe à l'origine de l'expression n'appartient pas à une personne.

⁴⁷ Nous traduisons, M. BAL, *Double Exposure, op. cit.*, p.28. À regarder de près la méthodologie de l'auteurice, on peut conclure que Bal ne sépare pas les acteurs, fussent-ils imaginaires, de la technique. Dans l'analyse narratologiques ils sont plus qu'interdépendants, ils sont mêlés voire confondus.

Alors ce n'est plus seulement la vitrine qui vient créer une mise à l'écart, une focalisation, ou un « à propos de »⁴⁸ qui change temporairement le statut d'un objet, c'est la constitution en un ensemble séquentiel qui va articuler l'objet à d'autres objets, ce qui le « narrative ». Maintenant, la narrativisation utilisant selon Bal la convocation d'images et donc de « visuel », quel que soit son média, l'exposition pourrait être considérée selon deux approches contradictoires : une forme narrative « pure » car constituée uniquement d'images, ou un espace où des images sont rassemblées parce qu'elles permettent, comme éléments d'un texte, la création dans l'esprit du spectateur et de la spectatrice de nouvelles images.

La dimension constative chez Mieke Bal

Nous avons vu que Mieke Bal inspecte le phénomène exposition pour en révéler les aspects discursifs. Nous avons notamment utilisé ses déductions concernant la question de l'auteur dans des expositions de type muséal. Nous avons vu que l'exposition avait un auteur, une voix et qu'on pouvait donner une réponse à la question « Qui parle ? ». Il s'agit en l'occurrence de ce que Bal appelle l'*expository agent* et qui représente à la fois, en une entité polycéphale, le ou la commissaire, les équipes du lieu, ses chercheurs et scientifiques, ainsi qu'un certain nombre de réflexes, de gestes, d'habitudes et de conventions que l'on peut regrouper sous le titre d'institution (comme par exemple le fait par exemple d'accrocher les tableaux parallèlement au sol). Alors si l'exposition semble être un dispositif de création temporaire de valeur, de désirabilité pour les objets, nous pouvons garder pour l'instant l'idée que l'exposition est un dispositif qui va employer des mythologies, lesquelles ont dorénavant des premiers récepteurs, des transmetteurs, voire des auteurs, dans les personnages des commissaires, des scientifiques et de l'institution. Mais ce serait là un raccourci un peu trop schématique.

Car plus précisément on peut envisager, comme Mieke Bal, que l'auteur et les systèmes de focalisation et de narration sont indissociables. Le narrateur, aussi absent, à la « troisième personne », omniscient, dilué ou invisible soit-il, montre cependant son existence au travers d'une présence qui est à la fois verbale et matérielle. L'*expository agent* de Bal est aussi, et c'est une évidence, auteur dans l'exposition car il emprunte des formes narratives incarnées autant dans un verbe qu'un dispositif technique.

⁴⁸ On se réfère ici à « l'*aboutness* » d'Arthur Danto.

Sa voix a pourtant d'autres particularités. « Le type particulier de discours impliqué par les gestes d'exposition n'est pas une conversation, il n'est pas non plus démocratique et encore moins pacifique. (...) Le discours est de type constatif et narratif. Un narrateur à la première personne effectue des gestes déictiques qui éclairent certains éléments tout en mettant dans l'ombre ou en supprimant certains autres à partir du matériel disponible sur lequel le récit est construit. » L'absence de possibilité pour le spectateur de remettre en cause ces événements fictifs les font apparaître comme des faits, la dimension constatative est le fruit d'une absence de dialogue entre un auteur et un récepteur, non-communication souvent acceptée par convention par l'institution, ou encore caractéristique d'un média ; autrement dit elle est la conséquence d'une acceptation tacite. En muséologie cette absence de dialogue assoit les choix de conservation et d'exposition d'autant plus que, Bal le note, elle est redoublée par des discours à connotation d'expertise et un vocabulaire scientifique⁴⁹.

Un autre phénomène constitue la base d'une narration chez Mieke Bal (et étrangement n'apparaît presque jamais dans la littérature curatoriale) : la séquence. L'intellectuelle la considère selon deux angles principaux. Le premier est bien sûr la succession des œuvres dans l'exposition qui vont former une illusion de phrase, ou la succession, sur une durée, d'objets ou d'événements. Sa deuxième occurrence n'est pas matérielle et est relative à l'acte de collectionner (« *collecting* »). Ici la séquence intervient dans le sens où l'acte de collectionner constitue une suite d'événements aux moteurs objectifs et subjectifs ; la collecte fait partie elle-même d'une narration qui, même si elle n'est pas énoncée, participe au récit des objets. Ainsi toute collection suppose une action et un engagement qui forme un récit sous-entendu. Si on considère l'exposition comme une collection temporaire, elle fonctionne alors comme un mille-feuille de récits : récits des objets, récits de la collection, récits de la mise en espace, récits de la séquence.

Ces récits, séquences et appareillages constatifs, deviennent des « réceptacles de modèles mythiques », pour reprendre l'expression de Mieke Bal⁵⁰, qui permettent de « naturaliser » ces modèles. Comme avec le terme « Rembrandt » les objets sont « désattribués et réattribués selon un mode expansif et purifiant » (on notera le terme « expansif » qui est aussi dans le vocabulaire de Barthes) et à l'intérieur d'un même objet se joue un jeu de balancier entre une situation de réceptacle à des modèles mythiques (narrativisés) et des faits scientifiques (présentés comme

⁴⁹ Voir même l'usage de vocabulaires scientifiques techniques comme avec l'énoncé des datations. Que ce vocabulaire et ces formules instaurent la confiance en ces récits ou qu'ils intimident, Bal ne le précise pas.

⁵⁰ M. BAL, *Double Exposures*, op. cit., p. 5.

des constats). Il s'agit alors d'une sorte de constat en deux moments : d'abord les objets sont présentés comme des faits, et dans un second temps leur assemblage en séquence les « naturalise », voire leur donne de nouveaux attributs, les figent et les « purifient »⁵¹. Alors les définitions de Bal aboutissent à des conclusions étranges qui forment une sorte de circuit, où à partir de la démonstration d'un discours scientifique elle arrive, par le biais d'un régime constatif, puis d'une essentialisation, puis d'une *fabula*⁵² et enfin d'une « mythification », à la possibilité d'une exposition comme écriture ou réécriture, mise en exergue des mythes. Le plus important est de souligner ce mouvement de « naturalisation » des objets par l'opération constatative : ce qui revient à y ajouter une sorte de couche archétypale, à l'inscrire dans une typologie commune, et à les figer à la fois dans un état qui peut paraître incontestable mais qui aussi va s'accorder aux désirs du regardeur ou de la regardeuse.

Un procédé finalement extrêmement commun car elle ajoute, en corroborant les théories de Barthes : « La narrativisation est une manière extrêmement efficace d'insérer des modèles mythiques dans les histoires de vie quotidienne »⁵³. Bal appuie simplement la théorie barthésienne en l'insérant dans une sorte de circuit d'engendrement circulaire : pour Barthes le mythe est un système d'articulations qui nourrit un récit, pour Bal le récit est un système d'articulation qui crée le mythe.

Notons à ce stade un engagement de l'autrice lorsqu'elle écrit « [Le discours] suppose également une prise de conscience des exclusions impliquées par la pratique de l'art, et leur justification inévitable, exclusions qui ne sont pas atténuées par l'institutionnalisation rapide des collections. En effet, le rythme même de ce processus accroît le pouvoir de la conservatrice et sa tendance à essentialiser, plutôt que sa tendance à remettre en question ses conceptions esthétiques. » L'accélération des acquisitions par les collections publiques crée une essentialisation des objets collectionnés dans le sens où un temps de prise de recul, de critique et de doute n'est pas pris. Cette essentialisation vient avant même l'aspect constatif de l'exposition, et dans un système comme pris de vitesse accroît l'autorité de celui ou celle qui

⁵¹ Il est intéressant de penser la naturalisation en fonction des définitions du naturalisme, mais aussi pour d'autres sens, par le fait d'empailler, ou encore d'acquérir une nationalité.

⁵² Voir son schéma plus haut.

⁵³ On pense ici automatiquement aux théories du *story-telling* qui ont été mises en pratique et très bien analysées après l'élection de Barack Obama : la mise en scène d'une vie quotidienne qui va héroïser un protagoniste, qui va de pair avec la création d'un personnage à partir d'attributs héroïques et de schémas en polarités mythifiantes (combat faible/fort, exclusion/méritocratie, héros/homme de la rue, etc.).

décide de la collection, l'évidence de ce qui est montré, des typologies et de leurs termes. Cela vient aussi fondre un peu plus de mythe dans les objets⁵⁴.

⁵⁴ M. BAL, *Double Exposure*, *op. cit.*, p.157. Nous traduisons de : « The specific kind of discourse that gestures of exposing entail is not a conversation, not democratic, even less peaceful. (...) The discourse (...) is of a constative, narrative nature, and has a first-person narrator performing deictic gestures that highlight some elements and under-illuminate or delete others of the available material out of which the narrative is constructed. This entails an inevitable awareness of, and accounting for, the exclusions the practice of art also involves, and which are not lessened by the rapid institutionalization of collections. For the sheer pace of this process increases the power of the individual curator and her tendency to essentialize rather than to question her aesthetic conceptions. » (Bal utilise de temps en temps le féminin pour accorder des termes anglais épicènes : « the curator » (épicène) s'accordera en « her tendency » (féminin)).

L'histoire des expositions aujourd'hui

L'histoire des expositions en est aujourd'hui à son adolescence : elle commence à être théorisée, à réfléchir ses définitions et à mettre en place des méthodologies claires et assumées. Les archivages liés à des modes d'enquête systématiques, des synthèses et des restitutions, dateraient du milieu des années 90 avec notamment l'apparition du séminaire de Bruce Altshuler au Center for Curatorial Studies (CSS) du Bard College de New York en 1995⁵⁵, même si le sujet est à l'époque présent chez de nombreux historiens de l'art comme Christian Besson qui donne des conférences sur le sujet dès la fin des années 80⁵⁶. C'est aussi à ce moment qu'une histoire des expositions se démarque de l'histoire des institutions, beaucoup plus ancienne et dérivée de la muséologie⁵⁷. En se désintéressant des expositions permanentes et des collections, elle porte son intérêt sur les expositions temporaires et en vient à considérer l'exposition comme un événement. Tout un spectre de projets se trouvent inclus, des expositions en galeries aux expositions d'artistes ou de non-profits jusqu'alors peu étudiées. L'histoire des expositions est maintenant un champ disciplinaire extrêmement touffu, qui, certainement sous l'influence d'une transdisciplinarité venue des *cultural studies*, va de

⁵⁵ Voir Jeannine TANG «On the case of Curatorial History», in *The Curatorial Conundrum*, dir. Paul O'NEILL, Lucy STEEDS et Mick WILSON (dir.), Cambridge, MIT Press, 2016.

⁵⁶ Pour une des premières histoires, plus spécifique, des expositions universelles on pourra se référer à l'ouvrage de Kenneth LUCKHURST : *A Story of Exhibitions*, Londres, Studio Publications, 1951. Et au même moment que les recherches de Christian BESSON est publié par Evelyn BEER et Riet DE LEEUW, *L'Exposition Imaginaire : the Art of Exhibiting in the Eighties - De kunst van het tentoonstellen in de jaren tachtig*, La Hague, Netherlands Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989, fruit de spéculations entre commissaires, artistes et intellectuels sur l'histoire récente des expositions.

⁵⁷ Pour une analyse comparant histoire des musées et des expositions, voir le deuxième chapitre de *L'invention du curateur – Mutations dans l'art contemporain*, Jérôme GLICENSTEIN, Paris, PUF, 2015. Pour connaître les ouvrages fondamentaux du renouveau de la muséologie au début des années 90 et leurs influences, ainsi que les questionnements récents concernant les musées d'anthropologie et d'ethnographie on se référera l'article de Nancy J. Parezo qui part des conceptions du conservateur américain Frederic H. Douglas « Ten commandments for effective anthropological exhibits », dans *Museum History Journal*, vol. 5, n°1, janvier 2012, pp. 127–152.

l'analyse des expositions sous un prisme féministe⁵⁸, à l'étude des projets produits par des élèves en école de *curating*⁵⁹, sans oublier l'histoire des musées d'artistes⁶⁰.

En tant que discipline jeune, elle est en outre le lieu de nombreux débats, parallèles aux discussions qui animent l'histoire contemporaine de l'art. Qui écrit l'histoire des expositions ? Comment sont-elles sélectionnées ? Comment gérer à la fois la disparité et le caractère absolument innombrable d'événements ? Ces questions sans réponses ont été soulevées par de nombreux observateurs. Citons parmi eux Maria Bremer qui écrit « La réécriture académique d'expositions précises est elle-même soumise à des normes lesquelles, en prenant en compte leur effet de canonisation, doivent être prises en considération » ou plus loin « Qu'est-ce qui se passerait si, au lieu de se concentrer sur les caractères de rupture et d'innovation, l'histoire des expositions commençait à reconnaître le potentiel historiographique de ce qui passe inaperçu, et qui sont des caractères tout aussi effectifs : la répétition et la consolidation ? »⁶¹

À cela s'ajoutent de nombreuses questions méthodologiques : peut-on faire confiance aux témoignages ? Comment écrire l'histoire, avec ses bons et mauvais côtés, quand ses protagonistes sont encore actifs ? Comment, pour terminer, écrire une histoire qui est dépendante de facteurs politiques et d'intérêts qui mêlent le personnel au professionnel ?⁶²

Ces questions sont aussi complexifiées par des problématiques pragmatiques ou techniques : que faire des expositions qui n'ont pas d'archives visuelles ? Quels éléments sont probants pour analyser une exposition : son budget, ses photographies, son importance pour l'histoire des artistes, ses liens discursifs internes, son contexte politique, le parcours du ou de la commissaire entre autres ? Car une exposition sans documentation visuelle et sans catalogue n'existe quasiment pas, voire, pourrait-on dire, « n'a jamais existé » : la connaissance historique donne une priorité à l'archive et au document⁶³.

⁵⁸ La revue *oncurating.org* y consacre son numéro 29 de mai 2016.

⁵⁹ Tirdad ZOLGHADR qui dans l'article « Back in the Day » analyse la première exposition de l'École du Magasin en 1987, *19&&*, paru dans *The Exhibitionist*, n°5, 2012, pp. 16-21.

⁶⁰ Et ce dès 1983 avec le recueil *Museums by artists*, dirigé par AA BRONSON et Peggy GALE, aux éditions Art Metropole, Toronto, qui concentre quelques-uns des essais les plus historiquement importants sur l'histoire des expositions, rédigés par des artistes et des commissaires. Cela nous rappelle que l'histoire des expositions est aussi la conséquence de pratiques artistiques qui se démarquent des institutions.

⁶¹ Maria BREMER, « Modes of Making Art History » in *Stedelijk Studies*, journal du Stedelijk Museum, Amsterdam, en ligne (<http://www.stedelijkstudies.com/>), n°2, 2015.

⁶² Autant de question auxquelles je me suis confronté en étudiant l'histoire de l'École du Magasin.

⁶³ L'ouvrage récent *Why exhibition histories* expose certaines de ces problématiques en se focalisant sur les expositions mettant en lien l'Angleterre et l'Asie. On y découvre aussi l'invention ironique du terme « Biennology » sous-catégorie de recherche qui qualifie l'étude des biennales, des mentions aux études de Caroline A. Jones sur les liens entre Harald Szeemann et Philip Morris, dans un ensemble qui regroupe quelques-unes des plus grandes sommités de l'histoire de l'art actuel. *Why exhibition histories*, Hammad NASAR et Sarah

Une dernière question méthodologique se pose et elle peut être féconde dans la conception d'une exposition car elle désigne ses objectifs : ne peut-on considérer les récits de spectateurs comme faisant partie des constituants de l'histoire d'une exposition ? En effet, souvent oubliés par les historiens, ou bien considérés uniquement comme des réserves de preuves, les témoignages des spectateurs, aussi subjectifs soient-ils, pourraient participer à la construction de l'histoire d'une exposition. Ils la replacent dans une époque, dans une expérience physique, dans une temporalité particulière. Ils permettent aussi de comprendre parfois une pertinence ou un second degré, voire un humour ou une ironie qui peuvent nous échapper aujourd'hui.⁶⁴

Pour l'anecdote il m'est souvent arrivé, au gré de fouilles dans des bibliothèques ou à l'intérieur d'archives, de tomber par hasard sur des mentions d'expositions, des catalogues, des typologies de présentation dont je n'avais jamais entendu parler, et dont le simple signalement pourrait changer légèrement notre regard sur l'histoire de l'art. Henri Clouzot par exemple, fit partie des conservateurs parisiens influents du début du XXe siècle (Directeur du Musée Galliera, alors consacré principalement aux Arts industriels de 1920 à 1935⁶⁵), et fut un des maîtres d'œuvres de la fameuse Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 ; il fut non seulement le concepteur de la première exposition consacrée au cinéma en 1924, mais aussi le commissaire d'une exposition étrange d'objets, consacrée aux dandys, dans une galerie privée en 1912⁶⁶. Cette partie de l'histoire des expositions est en cours d'écriture, consacrée à ces galeries qui, à travers le monde, diffusaient autant l'art que des objets de curiosité et alimentaient les ferveurs collectionnistes de l'époque. Cependant l'histoire des expositions, telle qu'elle est rédigée et enseignée aujourd'hui, semble se désintéresser de ces cadres, trop privés, trop lointains, et/ou parfois éloignés de l'art.

Victoria TURNER (dir.), n° 13 de la revue *British Art Studies*, 2019. Il a été publié sous licence Creative Commons et disponible à l'adresse <http://pdf.britishartstudies.ac.uk/articles/issue-13-why-exhibition-histories.pdf>.

⁶⁴ Placer l'exposition dans une expérience située dans l'espace et dans le temps nous rappelle à quel point il est quelque peu absurde de reconstituer aujourd'hui des expositions aussi canoniques soient-elles. Une histoire plus située ou plus aidée sur des témoignages prend tout son sens lorsqu'on s'intéresse à des courants artistiques militants, notamment si ce militantisme concerne directement les spectateurs d'une époque donnée. De fait l'expérience d'une exposition des années 80 sur le SIDA ne peut être reproduite, et les témoignages de visiteurs peuvent nous aider à comprendre ce qu'était cette expérience.

⁶⁵ Il organise par exemple chaque année, de 1925 à 1931, une exposition d'artistes contemporains, où ces derniers exposent gratuitement et peuvent vendre leurs œuvres sans intermédiaires. Ces expositions font partie d'un programme que Clouzot appelait « Le musée permanent ».

⁶⁶ *L'exposition des dandys*, à la galerie Devambaz, du 5 au 22 novembre 1912 montrait des centaines d'objets, de costumes et d'accessoires d'apparat du 19^{ème} et du début du 20^{ème} siècle. La même année une exposition était consacrée à un motif de première importance : le lévrier...

Si de pareilles expositions avaient sûrement lieu dans toutes les capitales du monde, les micro-innovations, les précurseurs, disparaissent vite de l'histoire au profit des projets d'apparence plus radicaux ou singuliers, alors que c'est justement, à l'inverse, ces micro-innovations qui accumulées vont faire apparaître certaines expositions comme radicales bien qu'elles soient le fruit d'un faisceau d'influences oubliées. Une vision plus généalogique de l'histoire des expositions nous amène donc à douter de la « radicalité » de certaines d'entre elles ; le terme semble toujours pertinent pour parler d'œuvres, mais l'exposition est avant tout une sorte de cristallisation qui prend pour matière un état des lieux, conséquence de multiples phénomènes et événements.

L'exposition comme scénographie

Jusqu'à il y a quelques dizaines d'années, les muséologues considéraient la scénographie comme une sorte de facteur invisible pour le spectateur, un dispositif de mise en valeur qui se devait de rester discrets, voire de disparaître au service des objets montrés. Ses buts allaient jusqu'au « décoratif »⁶⁷, ou encore elle peut être « destiné à donner un cachet esthétique (sic) voire luxueux ». Dénominateur commun à toutes les définitions de la scénographie muséale, un objectif de « participer à la compréhension de l'exposition »⁶⁸, produire des « ambiances », ou encore « renforcer des parties de parcours ». Dans leur ouvrage aujourd'hui canonique André Gob et Noémie Drouguet semblent passer sous silence à la fois la force d'une scénographie avec la manière dont un « cachet esthétique » peut modifier ou infléchir certains contenus des objets exposés, voire les re-hiérarchiser, ou les recontextualiser. Ces scénographies qui s'amuse des réflexes de monstration et d'agencement, telles que Jacques Hainard par exemple les expérimentera à Neuchâtel, poursuivent bien un objectif « d'aide à la compréhension » tout en misant sur des significations inhabituelles. Autre point peu soulevé, la façon dont ces « ambiances » participent d'une expérience et donc orientent la lecture des objets en influençant la concentration du spectateur ou de la spectatrice. Ce sont ces points qui peuvent être précisés maintenant, et qui revêtent une importance capitale lorsqu'il s'agira d'exposition aux éléments de diverses origines et/ou réalisées dans des contextes inattendus.

Il paraît évident tout d'abord de préciser que la technologie qui présente la marchandise dans un espace commercial est très différente de la technologie de l'institution qui présente l'œuvre ou un objet avec des objectifs pédagogiques ou esthétiques (musée, galerie). S'il est possible de voir de nombreux points communs entre les deux objets ou leurs modes de présentation, les conventions qui les font exister sont différentes et dans leurs objectifs et dans leurs dispositifs.⁶⁹

⁶⁷ André GOB et Noémie DROUGUET, *La muséologie – Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2003, pp. 101-102.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ L'ouvrage de Caroline A. JONES, *The Global Work of Art – World's Fairs, Biennals, and the Aesthetics of Experience* (Chicago, University of Chicago Press, 2017) expose de façon limpide ces histoires mêlées d'expositions d'art et d'objet en mettant en valeur un troisième contexte que nous n'aborderons pas :

Pourtant, sans vraiment développer ce point, Jean Davallon voit quant à lui des situations d'exposition similaires dans les institutions culturelles et les commerces, et, englobant tous ces cas de figure, un média.

Historiquement c'est bien avec les expositions universelles que va se créer un nouveau type de musée, le musée d'arts décoratifs, et qu'à partir de cette nouvelle institution une foultitude d'objets divers, complètement contemporains les uns des autres, vont se retrouver quasiment au même moment dans le champ commercial et le champ muséal.

C'est en effet l'organisateur de la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* de 1851, Henry Cole - lequel va jusqu'à superviser l'accrochage du Crystal Palace - qui va concevoir, quelques années plus tard en 1852, le premier musée d'arts décoratifs du monde, le Museum of Ornamental Art. L'institution changera plusieurs fois de nom et déménagera pour devenir en 1899 le Victoria & Albert Museum. Les objets qui composent le noyau de ce musée sont « pour l'essentiel venus de la Grande Exposition, achetés dans ce but ou laissés sur place par les exposants à la demande des organisateurs. » Il semblerait donc que le devenir muséifié des objets de l'exposition internationale ait été envisagé dès la fermeture de la foire. De même, dans l'esprit d'Henry Cole certainement, la promotion du design, le soutien aux industries, passe autant par un musée que par une foire spectaculaire. Nous pouvons aussi noter qu'il s'agit bien là, dans le projet initial pour le moins, d'une collection d'objets qui sont très récents et souvent produits en série⁷⁰. Toutefois, comme aux œuvres d'art, on leur confère une sorte d'exceptionnalité qui provient d'une prouesse technique ou d'une nouveauté, renforcée par la magie d'une mise en scène.

Aussi n'y a-t-il pas de surprise si c'est dans les années 30, avec l'apparition du fordisme et la généralisation de la production en séries, que l'on va voir la discipline scénographique apparaître, parallèlement à l'essor fantastique du commerce qui écoule les productions du capitalisme. Ces années peuvent être considérées comme l'acmé d'une discipline que l'on appellera plus tard « l'étalagisme ».

Nous pouvons maintenant faire une pause pour tenter de comprendre le prisme par lequel les professionnels de l'exposition pensaient les objets à l'époque. Et les théories des scénographes

l'apparition des grands événements artistiques internationaux avec notamment la première « Biennale » de Venise en 1895. Le but de l'historienne est surtout de placer les bases d'une globalisation ou d'une internationalisation de l'art. L'histoire de la scénographie, dans ses expérimentations et dans ses liens avec une scène artistique est particulièrement étudiée ces dernières années.

⁷⁰ Pour une histoire plus détaillée voir Krzysztof POMIAN, *Le musée, une histoire mondiale, t. 3, À la conquête du monde, 1850-2020*, Paris, Gallimard, 2022, pp. 29-40.

indépendants pourront alors compléter celles de muséographes⁷¹, eux aussi pionniers d'une discipline toute nouvelle, dans des établissements connaissant en parallèle une période de bouleversement.

Muséographie

Dans le premier manuel de référence d'une science muséographique toute neuve (rappelons que le terme apparaît en 1926⁷²) intitulé *Muséographie* et constitué des rapports de la Conférence de Madrid (1934), « Conférence internationale d'études » dédiée à la « muséographie, l'architecture et l'aménagement des musées d'art », organisée par l'Office International des Musées (OIM), le directeur du Rijksmuseum Frederik Schmidt-Degener écrit page 333 dans un chapitre consacré à l'éclairage : « Le musée moderne a beaucoup à apprendre de la technique d'exposition telle qu'elle est appliquée dans la réclame lumineuse et dans les vitrines des magasins. En effet, le commerçant et le conservateur travaillent, dans une certaine mesure, pour un même but qui consiste à capter l'attention des passants en présentant de la manière la plus heureuse les objets qu'ils veulent faire valoir. Le commerçant a déjà compris depuis longtemps qu'il est préférable d'isoler le plus possible un objet précieux, qu'il vaut mieux montrer peu d'objets dont chacun se détache clairement, plutôt qu'un grand nombre de spécimens qui sollicitent tous à la fois l'attention du spectateur. Il y a lieu de croire que des relations plus profitables encore pourraient s'établir, à l'avenir, entre ces deux mondes si différents, du commerce et des musées »⁷³.

Si l'idée d'éveiller un désir chez le visiteur n'est pas mentionnée, celle d'éveiller un hypothétique plaisir au contact des œuvres et des objets est bien omniprésente dans la revue de l'OIM, *Museion* (1927-1946), et dans le manuel *Muséographie*. Il est en permanence fait

⁷¹ Comme celles développées dans la revue *Museion*, « Organe de l'office international des Musées », nous l'avons vu avec l'article de Clarence S. STEIN de 1933.

⁷² Voir Albert HENRAUX, préface de la revue *L'amour de l'art*, n° 6 (spécial « La muséographie à l'Exposition internationale », 1937, p.1. Cité par Jean-Baptiste JAMIN, *La Conférence de Madrid (1934), Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne* (dans la revue de la section Éducation, patrimoine culturel et tourisme de l'Université de Macerata, *Il Capitale culturale*, n°15, 2017, p. 81). Pour sa principale matrice théorique, la muséologie, on se référera à l'article d'André DESVALLÉES et François MAIRESSE, « Sur la muséologie », dans *Culture & Musées*, n°6, 2005. pp. 131-155. Les auteurs reviennent synthétiquement sur les différentes définitions de la muséologie et son histoire.

⁷³ Dans *Muséographie*, 2 volumes, éditions de l'Office International des Musées, Société des Nations – Institut International de Coopération Intellectuelle, 1935.

référence à sa fatigue, son ennui, ses surprises possibles, la surcharge d'informations ou d'œuvres auxquelles il peut être confronté.

C'est aussi le moment où certains muséographes imaginent un musée divisé en deux, un « double parcours » avec une partie dédiée aux collections, avec un foisonnement d'œuvres, destinée aux érudits, chercheurs, savants et étudiants et certainement copistes, et une autre partie destinée au grand public avec une sélection d'œuvres exposées de manière aérée. Une étude approfondie des débats sur le « double musée » au début des années 30 serait alors intéressante⁷⁴. Peut-être qu'il y a là une façon de penser le schéma dual « collection permanente/exposition temporaire » en fonction de typologies de publics, certains étant plus attirés par un type d'exposition particulier... Ceci dit la partie « collections » destinée aux savants et étudiants montre une organisation scientifique du patrimoine, en reprenant les genres et Écoles géographiques élaborés deux siècles auparavant. Si la croissance quasiment exponentielle des collections publiques semble commencer à préoccuper les muséologues, c'est aussi que cet essor les oblige à hiérarchiser et privilégier certaines œuvres par rapport à d'autres dans des espaces où elles sont de plus en plus à l'étroit. Le musée du 19^{ème} siècle est construit pour une quantité limitée et connue d'œuvres, celui du 20^{ème} siècle n'a d'autre choix que de penser une re-sélection et/ou une structure agrandissable et évolutive.

La partie « expositions temporaires » est conçue comme étant plus flexible et ne montrant que très peu d'œuvre, et cela dans un sens pédagogique : on privilégie ici un aspect purement qualitatif. On peut ainsi dire que l'exposition dans un musée moderne se préoccupe très peu de la transmission d'un savoir scientifique. Ce savoir est relié à un cadre d'étude réservé à quelques-uns et n'est donc pas une transmission au grand public, ce dernier est quant à lui satisfait par un petit nombre d'œuvres qui doivent avant tout le séduire. L'œuvre d'art fera son travail, avec le temps, dans l'esprit du spectateur.

Au travers de centaines d'articles, *Mouseion* et *Muséographie* essaient d'ajuster dans leurs moindres détails les parcours de visite et les modes de présentation⁷⁵ : vestiaire, cartels, trajets des employés, couleurs des murs, spécificités en fonction des types d'objets présentés, systèmes d'accrochage, etc. Le ton général est celui d'un organisme international de collaboration : il recommande, et cela sur plusieurs milliers de pages. Par là, et bien qu'au départ il s'agisse simplement de montrer ce qui constituerait des « bonnes pratiques », l'OIM met en place ce qui

⁷⁴ Dans son article J.-B. Jamin mentionne que ce double parcours a été « proposé par Goethe en 1821 et [Louis] Agassiz en 1873 puis mis en application à Londres par [William Henry] Flower et à Berlin par [Wilhelm] Bode » (p. 79), en citant pour source le travail de l'historienne Maria Teresa Forio, *Il museo nella storia: dallo studio alla raccolta pubblica*, paru en 2011.

⁷⁵ Mais aussi la conservation et la restauration.

deviendra les normes de la muséologie occidentale pour les décennies suivantes et que des scénographes plus tournés vers des expérimentations comme Kiesler et Bayer essaieront sans cesse de détourner (ou pour le moins de faire évoluer).

Les recommandations de l'OIM sont ancrées dans une vision civique de l'institution artistique, vision qu'il faudrait étudier précisément pour déceler comment elle relie devoir moral et éducation. Ce serait l'occasion d'analyser aussi comment un discours politique peut être relié concrètement à la complexité de techniques muséographiques⁷⁶.

⁷⁶ Travail qui a été entrepris récemment par l'anthropologue Giuseppe Burighel dans le champ de la danse contemporaine en France.

Premiers antagonismes de la scénographie

Parmi les théorisations pionnières, celles Herbert Bayer et Frederick Kiesler vont marquer des jalons toujours encensés aujourd'hui.

Dans son ouvrage de 1930 *Contemporary art applied to the store and its display*, Kiesler souligne par exemple ce moment de généralisation des vitrines, qui remplacent selon lui la halle ou le marché du XIX^{ème} siècle, lesquels fonctionnaient encore comme des lieux de regroupement et de sociabilité⁷⁷. Sa lucidité, concernant une histoire des displays et de l'exposition, et le caractère visionnaire de ses théories, aussi libérales soient-elles, est toujours aussi remarquable aujourd'hui.

Comme Henry Cole, les deux scénographes jonglent dans leur pratique avec le monde commercial, et le monde de l'art. D'un premier abord, on serait tenté de dire qu'il s'agit d'une création de valeur par la mise en scène. Les auteurs sont en effet ambigus à ce sujet. Leurs traités peuvent sous cet angle être considérés comme des propositions de sociologie, ils souhaitent dans une ambition typiquement moderne, comprendre les motivations de l'acheteur, ses désirs, ses réflexes, ses habitudes, acheteur qui serait la même personne qu'un spectateur d'exposition, mu par les mêmes réflexes et les mêmes désirs, et semblerait presque naturellement avoir un même comportement dans l'exposition artistique. Ils élaborent, en prenant pour base le fouillis des expositions universelles, des techniques d'exposition qui ne sont autres que des modes de rationalisation de la monstration des objets, allant de pair avec la tentative de créer, de puis d'orienter leur attrait. Dans leur cas, la typologie de l'exposition universelle est omniprésente et leur sert, plus ou moins explicitement, de base. Il ne s'agit pas effectivement de créer une compréhension ou un moment de contemplation, leurs objectifs sont inverses : mettre en place un système qui fascine et/ou qui donne au visiteur/consommateur certaines informations sélectionnées au profit de l'objet montré et de l'institution qui le présente, qu'elle soit commerciale ou artistique.

⁷⁷ Frederick KIESLER, *Contemporary art applied to the store and its display*, New York, Brentano's publishers, 1930. L'obsession de Kiesler pour les questions de visualité vont jusqu'à lui faire concevoir la *Vision Machine*, objet impossible qui est à la fois un œil artificiel et un projecteur d'émotions. La question de la machine pourrait être posée aussi à partir des ouvrages de l'historien et intellectuel Jonathan Crary. Nous préférons Buck-Morss et Kiesler car ils pensent l'individu à l'intérieur d'une machine à percevoir, la ville, l'exposition, la boutique, quand Crary va se spécialiser dans l'analyse des outils, des extensions au corps humain : la caméra, l'appareil photo, les dispositifs de projection d'image.

Pour cela Kiesler souhaite faire bénéficier à la marchandise les stratagèmes de la présentation d'œuvre d'art. Ses objectifs sont extrêmement clairs : arrêter un passant ou une passante pris de vitesse et tenter de créer un besoin⁷⁸. « L'évolution de la vitrine est due à un phénomène : la Vitesse. Pour cette raison la vitrine est une méthode moderne de communication. La manière particulière avec laquelle le scénographe communique, voilà où se situe son art. »⁷⁹

L'art comme la marchandise de Kiesler s'adresse aux masses. Kiesler a donc une vision sociale mais il suppose une homogénéité de besoins et de comportements⁸⁰. Les objets sont indifférenciés pour lui, seuls comptent les comportements qu'ils suscitent. Nous voulons simplement signaler ici une sorte de glissement vers de stratégies « expérientielles » qui représentent un des écueils de nos recherches curatoriales. Le commerce doit attirer, capturer le consommateur, le garder à l'extérieur de chez lui, lui proposer des expériences qui le ravissent, lui font oublier son quotidien, le surprennent, l'enchantent, etc.

Notre propos sera de voir comment ces stratégies peuvent être mises au service des objets montrés, d'un propos plus dialectique ou critique, bref, au service de l'exposition dans des ensembles cohérents. Pour reformuler cela, une pratique curatoriale actuelle pourrait utiliser ce caractère expérientiel de l'exposition, qui est de toute façon maintenant intégré comme un réflexe par le spectateur. Par contre il s'agit de lutter contre ce qui reste un des objectifs de cet « expérientiel » et un maître mot des scénographes : la communication.

⁷⁸ En allant parfois jusqu'à proposer que les vitrines débordent sur les trottoirs et fassent obstacle aux chalands. La technique semble cavalière et exagérée, mais c'est oublier que les trottoirs des métropoles occidentales sont garnis de panneaux publicitaires lumineux souvent plantés en travers du passage.

⁷⁹ Nous traduisons. *Contemporary art applied to the store and its display*, op. cit., p. 71.

⁸⁰ *Ibid.*, p.68-69.

Deuxième partie

Harald Szeemann en objets

Apposer, séquentialiser dans un lieu dédié des objets non considérés comme dignes d'un intérêt esthétique à des œuvres d'art, à de productions culturelles issues de médias de masse ou industrielles, ou bien encore à des objets conservés pour une quelconque raison scientifique (botanique, géologique, mécanique, zoologique, etc.), à toute une foule d'items qui constituent notre environnement quotidien ou lointain, permet, que ce soit en imagination ou dans des expérimentations réelles, de se figurer les objectifs possibles d'une exposition. Selon le type d'objets et la façon dont ils sont montrés, le commissaire peut entamer un commentaire sur les dispositifs de validation artistique et culturelle, et ainsi proposer de nouveaux questionnements sur les modes de fonctionnement et les habitudes de l'institution. Par-dessus tout le mélange inattendu engendre des mises en causes des catégorisations habituelles de l'exposition et des normes académiques de classification, il brise aussi l'étanchéité du *white cube* en renvoyant à un extérieur de l'exposition.

Pour analyser cela et en déduire des paramètres et variations, nous allons étudier deux grands projets d'Harald Szeemann : le projet *Science-Fiction*, pensant l'objet et l'exposition comme un évènement utopique et relié à une culture populaire, ainsi que, plus brièvement, la *Documenta 5*, où le commissaire tente une approche structuraliste et critique des éléments exposés, en s'aidant de la théorie critique de l'École de Francfort. Ces deux exemples peuvent surprendre le lecteur ou la lectrice car ils sont les réalisations d'un même auteur, aussi célèbre qu'étudié. Cela d'autant plus que l'accrochage transdisciplinaire devient de plus en plus courant aujourd'hui dans les accrochages de musées historiques ou anthropologiques, comme le montre par exemple *Ferhaal fan Fryslân (Histoire du Friesland)*, accrochage « semi-permanent » des collections du Fries Museum de Leeuwarden aux Pays-Bas⁸¹. Nous aurions pu aussi nous pencher sur des cas comme les expositions d'objets industriels ou banals du Moma, des

⁸¹ L'article de Ann-Sophie Lehmann and Judith Spijksma « Flattening Hierarchies of Display : The Liberating and Leveling Powers of Objects and Materials » paru dans le numéro 5 du journal du Stedelijk Museum d'Amsterdam, *Stedelijk Studies* (en ligne : <https://stedelijkstudies.com/>) en 2017, analyse en détail l'accrochage de la collection et entame une analyse comparative avec les accrochages de la collection permanente de la Tate Modern.

assemblages étranges comme l'exposition *Le Musée du chat* à Bruxelles⁸² qui multipliaient les collections improbables, les dizaines d'expositions de François Mathey ou du Musée d'Ethnographie de Neufchâtel, ou encore, bien sûr, les innombrables expérimentations de Jean-Hubert Martin au moins depuis 1978 (avec l'exposition *Paris-Berlin*⁸³) à récemment (*Carambolages* en 2016⁸⁴). Mais il nous fallait étudier des événements où d'une part une diversité d'objets est montrée aux côtés d'œuvres d'art, avec une ouverture historique large, et d'autre part surtout des gestes curatoriaux qui semblent coïncider avec des préoccupations sociales et esthétiques de leur moment et englobent autant des éléments objets ethnographiques très divers, des questions relatives aux sub-cultures (cultures populaires, kitsch) ou encore la convocation de champs de vocabulaires propres à l'esthétique (le décoratif, le jeu), bref en empruntant sans vergogne au réel extérieur de l'exposition. De plus *Science-fiction* et la *Documenta 5* semblent prendre en compte, et cela grâce à une grande connaissance des scènes cinétiques et de l'Op Art par le commissaire, à la fois une dimension spectaculaire et populaire. Ce caractère « expérimentiel » de ses expositions, très anticipé, se retrouvera chez les commissaires de sa génération et nous l'aborderons plus tard avec un bref exposé sur la scénographie d'après-guerre. Pour l'heure c'est le caractère populaire et transdisciplinaire de ses projets qui nous intéresse dans la façon dont ils s'adressent au public et deviennent un miroir de la société.

En effet Harald Szeemann est plus que coutumier des expositions a-historiques - dans le sens où elles évacuent toute chronologie ou focalisation sur des créations contemporaines - et transdisciplinaires (nous employons ce terme selon le schéma des classifications muséales : beaux-arts, arts décoratifs, arts populaires, bruts, productions vernaculaires, arts et métiers, éléments d'histoire naturelle et d'archéologie), il en est même, peut-être toujours aujourd'hui, le maître incontesté au vu de la quantité et de la diversité des expositions qu'il a produites⁸⁵. Le commissaire suisse reste le spécialiste de ce genre de projets, à tel point que nous aurions pu nous pencher sur l'exposition *Grand-Père, un pionnier comme nous* (1974), *Monte Verita, Les mamelles de la vérité* (1978) ainsi que la série d'expositions et d'aménagements que l'auteur

⁸² Au Centre culturel De Markten de Bruxelles en 2017. Nous ne savons pas qui a exactement organisé cette exposition. Elle montrait principalement des objets venant de la collection de Françoise Baronian.

⁸³ Au Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou à Paris.

⁸⁴ Au Grand Palais.

⁸⁵ Il nous faut signaler, parmi ses influences professionnelles, François Mathey, le directeur du Musée des arts décoratifs de Paris dont il doit voir les expositions dès la fin des années 50 alors qu'il est étudiant dans la même ville. Ils se nouera très tôt une amitié entre eux, comme le signale les nombreux échanges amicaux que l'on voit apparaître dès le milieu des années 60.

va réaliser à Ascona les cinq années suivantes⁸⁶, *La quête d'une œuvre d'art totale, les utopies européennes depuis 1800* (1983), *Sonorités an-historiques* (1988), *La fin du monde & le principe d'espoir* (1999), *Argent et valeur, le dernier tabou* (2002), *Aubes : Réveries au bord de Victor Hugo* (2003) ou bien la série qui me paraît faire partie de ses chefs d'œuvres, consacrée à des pays et montrant des ensembles extrêmement sophistiqués : *La Suisse visionnaire* (1991)⁸⁷, *L'Autriche dans un filet de roses* (1996), *Attention à ne pas fuir vos rêves, vous pourriez vous retrouver dans le corps de quelqu'un d'autre* (2000), *Sang & miel, l'avenir est aux Balkans* (2003), et l'exposition posthume *La Belgique visionnaire, C'est arrivé près de chez vous* (2005).

Enfin l'essor de l'installation dans les années 60 et le travail de Szeemann quelques artistes qui utilisent abondamment l'objet et l'environnement ne peut pas être négligé. Il y a fort à parier que le commissaire emprunte quelques idées à ses collaborateurs, au premier rang desquels, parmi les « installateurs », nous pouvons citer Ben Vautier, Marcel Broodthaers, Joseph Beuys⁸⁸ ou encore Dieter Roth, quatre artistes qu'il va montrer tout au long de sa carrière. Car Szeemann a bien fait « trop d'expositions »⁸⁹, une hyperactivité qui lui a permis de tester des multitudes d'agencements et approches scénographiques. On retrouve même parfois, d'une exposition collective à l'autre, des assemblages similaires ou des objets mis en scène de manière identique⁹⁰.

Enfin il faut rappeler le lien fort du commissaire à la performance, dû certainement à sa première vocation de comédien. Il invite ainsi le Living Theatre au théâtre de Berne et organise une « fête des artistes » (*Kunstlerfest*) en 1966 où il laisse l'intégralité du centre d'art à disposition d'artistes locaux pendant un week-end, avec un restaurant éphémère, la réalisation de fresques et d'installations monumentales, ou encore l'intervention de musiciens de jazz. Le Szeemann de la Kunsthalle de Berne remplit le « contrat » de ce qui reste une galerie municipale, devant

⁸⁶ Rappelons que les bureaux de Szeemann, dans ce que l'on appelle La Fabbrica à Maggia en Suisse, sont situés à environ 15 kilomètres du site de Monte Verita à Ascona.

⁸⁷ Exposition qui sera suivie du Pavillon suisse de l'*Exposition Internationale* de Séville en 1992, dont la construction et l'exposition sont aussi conçus par le commissaire.

⁸⁸ Avec Beuys que Szeemann « place » dans ses expositions dès qu'il le peut, Piotr Kowalski sera un des artistes auquel le commissaire sera très fidèle, et qu'il placera dans un très grand nombre de ses expositions collectives. On trouve au Getty Research Institute de Los Angeles une correspondance abondante entre le commissaire et les deux artistes.

⁸⁹ « Szeemann a fait trop d'expositions. C'est devenu une obsession. Il est mort d'épuisement. » Jean-Christophe Ammann interviewé par Valérie Da Costa pour le magazine *Mouvement*, 2010 (en ligne : <http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/une-poietique-de-lart>)

⁹⁰ Nous avons un bon exemple avec l'exposition *Science-Fiction* de 1967, dont une nouvelle version a été réalisée, en format extrêmement réduit, pour la *Documenta 5* en 1972 sous le commissariat du collectionneur Pierre Versins. Elle reprenait surtout de nombreuses éditions exposées dans le projet original. On trouve aussi certains de ses panneaux dans *Les Machines célibataires* en 1975.

satisfaire des souhaits politiques locaux, mais il fait par la même occasion ses armes en expérimentant des modes d'accueil, de fidélisation et d'élargissement des publics.

Par ailleurs cette période de la fin des années 60 contient en germe des préoccupations sur le modernisme et le postmodernisme qui vont durablement s'inscrire dans le champ de l'histoire de l'art et de la philosophie, préoccupations qui placent en leur centre les questions de l'institution et des formats d'exposition ; le moment est aussi celui de revendications politiques et sociales importantes, pendant lequel, dès lors, l'art compte jouer un rôle nouveau.

Science-fiction

L'exposition *Science-fiction* Harald Szeemann en 1967⁹¹ fait apparaître plusieurs thèmes qui vont concerner notre recherche : les questions du pluri-disciplinaire et d'un imaginaire contemporain, auxquelles s'ajoutent la question d'une expérience physique façonnée par l'exposition, et les objectifs de cette expérience. Nous considérons alors *Science-fiction* comme un premier point de repère qui va nous permettre de penser un commissariat exposition contemporain, mais aussi, parmi d'autres expositions de Szeemann et autres commissaires, un évènement révélateur ou emblématique d'un tournant que prend l'art de l'exposition à la fin des années 60 et au début des années 70, moment charnière dans la manière dont les commissaires, les artistes et les théoriciens vont concevoir la place du spectateur et de la spectatrice.

Le projet du commissaire part en fait de l'esprit des grandes expositions de société des années cinquante et soixante en y intégrant de nombreux éléments des univers contre-culturels et populaires, auxquels il va ajouter les arts qui lui sont contemporains. Il prend alors comme support les multiples visions du futur, anciennes comme contemporaines, à partir d'un point de vue d'abord personnel puis en consultant un nombre considérable de collectionneurs et d'amateurs de science-fiction. Les parties artistiques vont invoquer autant les arts plastiques que la musique et le cinéma qui s'ajoutent à la littérature et la poésie, et dans une moindre mesure la mode et le design.

Comme il l'avouera des années après la réalisation de ce projet, dans un long entretien avec François Mairesse en 1996⁹², *Science-fiction* n'était pas une exposition « d'art ». « Donc c'était déjà un peu cette dialectique poétique. (...) Et bien sûr, il y avait beaucoup de reproches [disant] que je ne m'occupais pas assez de l'art. Cela a toujours été jusqu'au moment où j'ai fait *Science Fiction*, qui n'avait plus rien à voir avec l'art. Mais c'est un langage populaire extraordinaire, non ? Et quand j'ai connu ces toqués qui le samedi après-midi allaient chez ce marchand de

⁹¹ Cette exposition a circulé de la Kunsthalle de Berne au Musée des arts décoratifs de Paris puis à la Kunsthalle de Düsseldorf entre l'automne 1967 et le printemps 1968.

⁹² François MAIRESSE et Harald SZEEMANN, « « Sinon, j'aurais pu devenir directeur de musée, attendre mes 65 ans », *Culture & Musées*, n°27, 2016, 105-119.

fanzines, qui me laissait toujours tout regarder dans un coin, puis arrivaient des mecs avec des limousines, on aurait cru à un James Bond, et puis qui venaient échanger « le *Flash Gordon*, contre, je sais que vous l'avez, *Le Petit Nemo* n° 32 alors je me suis dit que c'était quand même extraordinaire, et puis voilà, j'ai fait par exemple parler un robot, comme ça. J'ai écrit le texte, puis l'ingénieur a donné les commandes au robot qui parlait avec ma voix ! »⁹³ Le commissaire succombe ici à une fascination enfantine, mais aussi à la sympathie avec le cercle de collectionneurs que lui présente Pierre Versins. C'est la découverte de la science-fiction qui va lui faire réaliser le poids culturel important qu'elle occupait à l'époque, ainsi que la découverte de langages et de formes populaires qui le captivent, et vont mener à son premier projet d'envergure et international.

Pêle-mêle, sous une bande son qui faisait se succéder tubes *Yé-yé* et expérimentations acousmatiques, Szeemann va faire se côtoyer la bande dessinée des années 40 et une maquette de satellite de la mission Apollo, des robots construits par des inventeurs amateurs et une impression ancienne de *L'Illiade*, ou encore des jouets japonais et *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard. Notable pour sa densité et son foisonnement incroyable, *Science-fiction* montre les débuts d'une préoccupation que le commissaire commence tout juste à mettre en forme par le biais d'expositions uniques : l'utopie. La juxtaposition d'objets hétérogènes (environ 4000), sans arguments scientifiques ni explications, et l'expérimentation dans le décloisonnement de disciplines habituellement bien séparées, placent cette exposition en tête des expérimentations curatoriales les plus délirantes (encore aujourd'hui) dans un cadre muséal.

Elle représente aussi une sorte de prise de pouvoir quand le commissaire va imaginer, pour une salle spécifique, tout un environnement sonore et lumineux à partir de diapositives et d'extraits de films, dont les projections sont synchronisées sur différents murs et miroirs. Szeemann ici ne distingue plus l'œuvre du document, l'original de la reproduction, et il dé-hiérarchise toute distinction entre éléments banals, scientifiques, créations graphiques ou encore œuvres d'artistes inconnus comme renommés à l'époque⁹⁴. En plus d'une transdisciplinarité exacerbée,

⁹³ Il s'agit du robot Sabor créé par un inventeur genevois. Nous ne savons pas dans quelle mesure le robot incarnait Szeemann dans l'exposition, si ce n'est qu'il était au centre de nombreux événements. Il est assez amusant et intéressant d'imaginer le discours de Szeemann reproduit par un robot géant dans l'exposition, double monstrueux et fantastique du commissaire. C'est à ma connaissance la première mise en scène du commissaire à l'intérieur de ses expositions.

⁹⁴ Roy Lichtenstein par exemple dont le travail a été acquis et exposé par le Moma à partir de 1966. Il représente aussi, avec Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Jules Olitski, et quelques autres, les États-Unis dans le Pavillon américain de la 33^{ème} Biennale de Venise en 1966. D'un autre côté l'artiste Dorothee Selz participera à sa première exposition avec la version parisienne (puis allemande) de *Science-fiction*. Elle y présente son travail « d'art comestible » alors qu'elle a 21 ans.

il est particulièrement stupéfiant d'imaginer aujourd'hui les disparités de statuts des éléments montrés. En effet une édition du 17^e siècle originale⁹⁵ (comme les *Nouvelles œuvres... contenant l'Histoire comique des Estats & Empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac en 1657) pouvait côtoyer une photocopie d'un ouvrage tout aussi ancien ou une simple illustration découpée dans un magazine contemporain. L'exposition de Szeemann est focalisée sur l'image et, finalement, les images priment sur l'authenticité des objets présentés. C'est même le potentiel imaginaire, farfelu, étrange, de ces images qui va prendre de l'importance, au-dessus de toute considération historique ou artistique.

MUSEE DES ARTS DECORATIFS
Palais du Louvre - Pavillon de Marsan
107 Rue de Rivoli - Paris 1er

SERVICE DE PRESSE
Tél. 749.92.84 - Poste 56

* SCIENCE - FICTION *

REPERCUSSIONS DE L'ART ET DE LA CULTURE

28 Novembre - 26 Février

Six millénaires de recherches et d'inventions, des ancêtres de Jules Verne aux Astronautes d'après-demain, seront évoqués à travers près de 4.000 documents : œuvres graphiques et plastiques, musique, cinéma, lumière. Présentés par thèmes, l'exposition tentera de recréer le monde imaginaire et fascinant de la Science-Fiction.

- 1 - Littérature et Banda Dessinée : histoire de la science-fiction, sa divulgation dans le monde, les auteurs et les éditeurs spécialisés, Planches originales de *Barbarella* - Lone Sloane - *Pravda* - *Les Naufragés du Temps*.
- 2 - Cinéma : Méliès - Fritz Lang - Karel Zeman - Joseph Losey - Jean Luc Godard - Pierre Kéat
Projections - photographies - affiches - photos de scènes et diapositives de *"Barbarella"*, film réalisé par Vadim et J.C. Forest
- 3 - Jeux et jouets : Bataille interplanétaire - robots - sonnettes japonaises - jeux de société *"Les Astronautes de l'Espace"* - *La Batmanie* : animation audio-visuelle
- 4 - Peinture et objets : œuvres de Rancillac, Erro, Martial Rayssat, *La Lampe d'Agass* (œuvre créée par la parole), *le Manipulateur* de Piotr Kowalski, *les Aimants* de Takia, *la Cabine à conditionnement* de Hans Walter Muller, *les Reflets Liquides* de Liliane Lijn et enfin des panneaux consacrés aux robots, aux saucisses volantes, à l'humour, à la mode etc...

Cette exposition, présentée dans les salles du Pavillon de Marsan par M. H. Szeemann, Directeur de la Kunsthalle de Berne, est la démonstration d'un phénomène littéraire, artistique, sociologique et populaire, qui se manifeste dans tous les pays du monde et sous des formes extrêmement diverses.

17 Janvier - 1er Avril 1968 : * PENTACTE *
les cinq artistes suédois les plus représentatifs des grands mouvements contemporains : BAERTLING - FAHLSTROM - REUTERSWARD - SVANBERG - ULTYECT

Mai - Juillet 1968 :
grande exposition internationale de SIEGE CONTEMPORAIN

Communiqué de presse de l'exposition au Musée des Arts Décoratifs de Paris

⁹⁵ *Science-fiction* donnait aussi une grande place à un élément assez rare à l'époque pour une exposition, à savoir l'édition, avec plus de 1800 ouvrages exposés. « Au fond c'est l'entrée dans le musée des éditions de masse, des éditions de millions de livres (...) dont aucun n'est resté digne d'être conservé », confie Szeemann à la télévision française de l'époque.

EXPOSITION "SCIENCE FICTION", Norme. Katholie, 8 T - 17 9 1967 (Bordereau Général)		
1 Adresses SF	7	55
2 Allemagne (République fédérale)	49	56
3 Allemagne (République démocrat.)	1	57
4 Anthologies	18	58
5 Argentine	3	59
6 Australie	2	60
7 Autriche	3	61
8 Ballet	2	62
9 Estima	104	63
10 Belgique	12	64
11 Brésil	4	65
12 Bretagne	2	66
13 Brochures	30	67
14 Bulgarie	1	68
15 Burroughs	47	69
16 Calendriers	3	70
17 Canada français	1	71
18 Carnaval	4	72
19 Catalogues spécialisés	3	73
20 Cartes postales	10	74
21 Cartes de vœux	11	75
22 Chansons	10	76
23 Cinéma	46	77
24 Clubs	26	78
25 Collections populaires	17	79
26 Collections spécialisées franç.	19	80
27 Comix	52	81
28 Conventions	13	82
29 Couvertures de livres	37	83
30 Couvertures de magazines	20	84
31 Diaques (Enveloppes)	13	85
32 Editeurs	17	86
33 Albums d'enfants	13	87
34 Livres d'enfants	27	88
35 Productions enfantines	13	89
36 Espagne	25	90
37 Expositions	16	91
38 Fanzines allemands	5	92
39 Fanzines américains	42	93
40 Fanzines anglais	6	94
41 Fanzines australiens	1	95
42 Fanzines autrichiens	3	96
43 Fanzines belges	6	97
44 Fanzines espagnols	1	98
45 Fanzines français	27	99
46 Fanzines italiens	1	100
47 Fanzines suisses	8	101
48 Le futur daté	60	102
49 Grande-Bretagne	12	103
50 Grands éditeurs	11	104
51 Grèce	1	105
52 Hétéroclites	24	106
53 Historique	124	107
54 Hongrie	3	108
	1043	
		2210
GRAND TOTAL		1170

Bordereau de prêt et classification inventaire des objets et documents prêtés par Pierre Versins pour la série d'expositions (dans ses 3 versions). Il ne prêtera « que » 1061 éléments sur les 2210 envisagés.

Signalons avec tout cela la prégnance d'un univers ludique et parfois régressif, car basé sur des éléments spectaculaires et merveilleux. L'exposition devient un lieu où l'imaginaire et la réalité se superposent, la fiction et le mythe côtoient l'objet courant, et l'exception artistique rejoint la publicité.

L'étrange exposé des mythes, désirs et croyances qui innervent la société des années 60 révèle, avec Szeemann, un monde positiviste (celui de la culture de masse, et parfois de ses avant-gardes culturelles), plaçant une foi inconsidérée dans la science de l'époque comme vectrice de progrès humain et social, mêlée aux imaginaires les plus délirants, relevant plus, la plupart du temps de l'optimisme, voire du comique, que de la dystopie ou des mises en garde de la littérature d'anticipation⁹⁹. En tous cas, la science-fiction de Szeemann suit celle d'un *storytelling* mass-médiatique, et l'univers de foire, centré sur un plaisir direct et une subjugation, récupère plus les potentialités d'une société de consommation et de ses stratégies publicitaires (quand elles s'adressent aux enfants ou mettent en scène une sorte de « rêve éveillé », ou des hallucinations psychédéliques par exemple), qu'elles ne poussent à une introspection ou une critique politique, autre versant caractéristique de cette fin des années 60.



Vue de l'exposition à la Kunsthalle de Berne

Vitrines de jouets (au fond de l'image de droite *Barbarella* de Jean-Claude Forest et magazine Playboy)¹⁰⁰

⁹⁹ 1984, *Le Meilleur des Mondes*, *Fahrenheit 451* pour ne citer que les plus célèbres, ou encore, beaucoup moins commenté, *Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib, lequel transforme Alger en univers à la fois fantastique et post-apocalyptique, une sorte de *Mad Max* en 1962, alors que vibrent encore les fumées de la guerre d'Algérie.

¹⁰⁰ Ces vues de l'exposition suisse proviennent des archives Pierre Versins à la Maison d'ailleurs.



Extrait du magazine *Playboy* que l'on aperçoit dans la photographie précédente



Objets exposés et retrouvés dans les réserves de La Maison d'Ailleurs à Yverdon-les-Bains :

 Madeleines « L'Alsacienne », distributeur de confiseries Pez¹⁰¹,

 et étiquettes de camemberts de marque L'Explorateur et Soucoupe volante¹⁰²

¹⁰¹ Pour l'anecdote, hormis le fait que le distributeur de *Pez* est aujourd'hui un objet révélateur de ce qu'a été la « révolution du plastique » dans les années 60, cet exemplaire original est très rare et recherché par les collectionneurs, pour la raison que le personnage n'a pas de pieds, ce qui n'était pas et n'est toujours le cas des autres modèles. Une recherche en histoire de l'art peut mener vers un rassemblement insoupçonné de savoirs étranges.

¹⁰² Les étiquettes font partie d'une même catégorie dans l'exposition, très englobante, de matériaux imprimés : livres rares, timbres, affiches et étiquettes de camembert. Nous ne savons pas exactement à quoi cette étiquette était reliée dans l'exposition. Ces objets ne seront pas présentés dans la version réduite de l'exposition produite pour la *Documenta*. On trouve cependant dans l'inventaire de nombreuses nouveautés comme les tous récents

Par ailleurs, en montrant des objets banals, Szeemann accomplit un début de travail ethnographique sans le vouloir (avec l'aide de Pierre Versins, le collectionneur qui va lui fournir plus de la moitié des éléments exposés). Il réalise en somme le vœu de Marcel Mauss, lorsqu'en guise de recommandations méthodologiques de la mission Dakar-Djibouti il prend l'exemple célèbre d'une boîte de conserve. « Une boîte de conserve, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare. Il ne faut donc pas craindre de recueillir les choses même les plus humbles et les plus méprisées. Un objet peut ne rien valoir à nos yeux non plus qu'aux yeux de l'indigène et être une inépuisable source de renseignements. Les objets les plus rares et les plus beaux sont généralement des objets d'apparat. [...] Il est nécessaire que le collecteur se débarrasse de sa mentalité européenne et s'habitue à apprécier l'intérêt des objets autrement qu'en collectionneur qui ne recherche que la « curiosité ». En fouillant un tas d'ordures, on peut reconstituer toute la vie d'une société »¹⁰³.



Vue de l'exposition à la Kunsthalle de Berne

Sculpture de Shinkichi Tajiri (1923-2009) intitulée *Nr. 5*, 1966

Au fond maquette de la navette habitable du programme de la NASA « Gemini » 1963-1966¹⁰⁴

Solaris de Stanislav Lem et *La main gauche de la nuit* d'Ursula Le Guin (dans sa première traduction en français au éditions Robert Laffont, collection « Ailleurs et demain »), jouxtant l'album de *Spirou et Fantasio, Le voyageur du Mézozoïque* de Franquin. La première image provient des différentes versions du catalogue. Ces photographies ont été prises dans les réserves de La Maison d'Ailleurs – Musée de la science-fiction, de l'utopie et des voyages extraordinaires à Yverdon-les-Bains (Suisse), elles sont de l'auteur. La Maison d'ailleurs a été fondée par Pierre Versins à la fin de sa vie pour héberger sa collection personnelle.

¹⁰³ *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, cours de Marcel Mauss à l'Institut d'ethnologie, Paris, Musée d'ethnologie et Mission scientifique Dakar-Djibouti, 1931, p. 8-9. Ouvrage scanné disponible sur le site de la Deutsche National Bibliothek : <https://d-nb.info/1096328828/34> (consulté le 31 juillet 2023).

¹⁰⁴ Fonds Szeemann du Getty Research Institute, Los Angeles (photographe inconnu).

Dans une démarche que l'on peut qualifier de « para-scientifique », les ensembles de Szeemann sont typologiques et thématiques. Les œuvres d'art, par exemple au Musée des arts décoratifs, sont regroupées au centre du musée, les affiches de cinéma sont placées dans une salle particulière, Batman a une salle qui lui est consacrée, les pièces interactives sont aux extrémités des parcours ; ou encore les très nombreux *Pulps* exposés sont finalement réunis non par date, titre, auteur, illustrateur, mais par pays (ce qui n'est pas vraiment pertinent vu qu'il en a été sélectionné plus de 500) et donc en fonction de leurs illustrations de couverture pour produire des assemblages visuellement harmonieux¹⁰⁵.

Szeemann semble aussi moduler ses accrochages en fonction des lieux d'accueil. Dans sa partie suisse l'exposition laisse par exemple beaucoup de place au *white cube*. Le commissaire laisse par ailleurs dans l'espace d'exposition au moins une sculpture de son projet précédent, laquelle s'intègre à l'exposition sans être mentionnée dans le catalogue ou la communication¹⁰⁶.

L'exposition au Arts décoratifs semble d'un autre côté avoir bénéficié de moyens supplémentaires, apportés par le musée lui-même. Nous pouvons voir là deux sens de l'exposition légèrement différents, qui correspondent aussi aux fonctions et publics différents des lieux d'accueils. Si la Kunsthalle est déjà un lieu d'exposition très pluri-disciplinaire tordant l'idée que l'on peut se faire de l'art contemporain en ajoutant à sa programmation et à ses expositions de nombreux éléments exogènes, dans le but aussi de satisfaire un public local, restreint et assez exigeant, le Musée des arts décoratifs, d'un autre côté, peut jouer pleinement un aspect ludique, interactif et les scénographies atmosphériques dans l'idée d'expositions très grand public, voire humoristiques.

¹⁰⁵ Peut-être que Pierre Versins avait le secret de ces groupements de magazines, sa logique semble aujourd'hui impossible à déceler, malgré un travail de recensement et de reconstitution.

¹⁰⁶ Cette sculpture en vient à se fondre dans le projet *Science-fiction* et les expositions temporaires n'effacent pas entièrement celles qui les ont précédées.

Musique et Salle 1900 aux Arts Décoratifs

« Puisque l'art des années 60 est spectaculaire, les expositions doivent être spectaculaires aussi ».
Harald Szeemann, dans « Au revoir Mr Szeemann »¹⁰⁷

En plus des installations interactives comme les œuvres de Liliane Lijn ou d'Agam¹⁰⁸ l'exposition parisienne était parsemée de gestes scénographiques comme une bande sonore qui était diffusée dans tout l'espace d'exposition. Le lien avec l'extérieur de l'exposition, l'espace réel et social est ici on ne peut plus direct : les spectateurs entendent dans l'exposition des chansons qui étaient diffusées à l'époque par les radios grand public, entre-coupée de petites séquences de musique électronique, et cela au grand dam des puristes de science fiction¹⁰⁹.

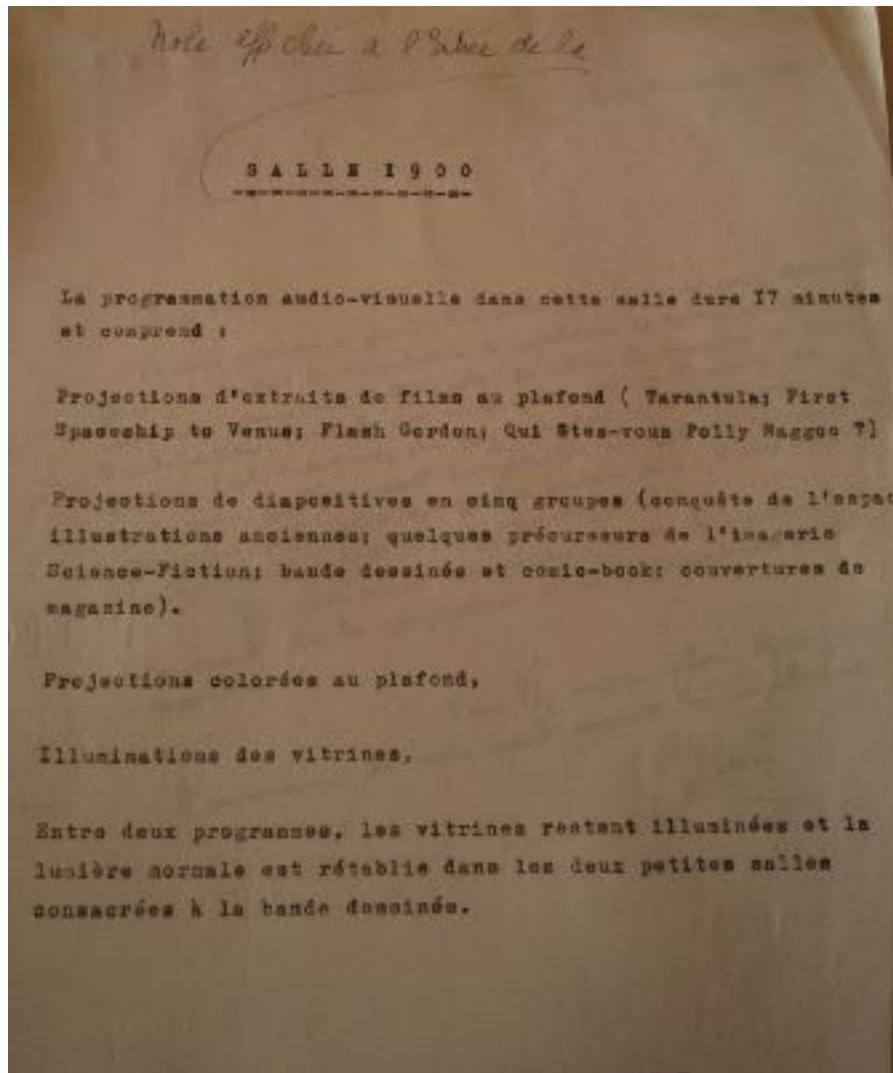
De plus le commissaire fera installer un environnement multimédia qu'il a conçu spécifiquement pour la Salle 1900 du musée¹¹⁰. Il y fait placer, autour d'une « cabine » d'Hans-Walter Müller et dans l'obscurité, 5 projecteurs de diapositives dans les vitrines, quelques projecteurs destinées à projeter des abstractions colorées au plafond ainsi que des extraits de films, et installe des dispositifs à effets lumineux ayant pour but de créer un environnement psychédélique. La synchronisation de flashes lumineux, projections colorées et clips cinématographiques pouvait déstabiliser physiquement le spectateur ou la spectatrice, faisant de l'exposition une expérience à la fois corporelle et mentale. Les univers fictifs et réels, les documents, les objets et les œuvres jouxtent un espace des sensations hallucinatoires qui fait office de préfiguration du futur, merveilles technologiques maintenant vécues directement par les visiteurs.

¹⁰⁷ Épisode de l'émission de la Radio Télévision Suisse *Carré bleu*, interviewé par Marlène Belilos, diffusion 28 septembre 1970. Szeemann parle précisément de l'exposition de la Kunsthalle de Berne, *Jeunes sculpteurs anglais (Junge englische Bildhauer)*, qui s'est déroulée du 25 février au 2 avril 1967. En ligne <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/carre-bleu/4443516-harald-szeemann.html> (consulté le 10 juillet 2023)

¹⁰⁸ Il était prévu au départ que les visiteurs puissent toucher les objets comme l'écrit Szeemann à l'éditeur des éditions Opta, Alain Dorémieux, dans une lettre du 6 novembre 1967 « On pourra toucher des livres et revues de tous les pays ».

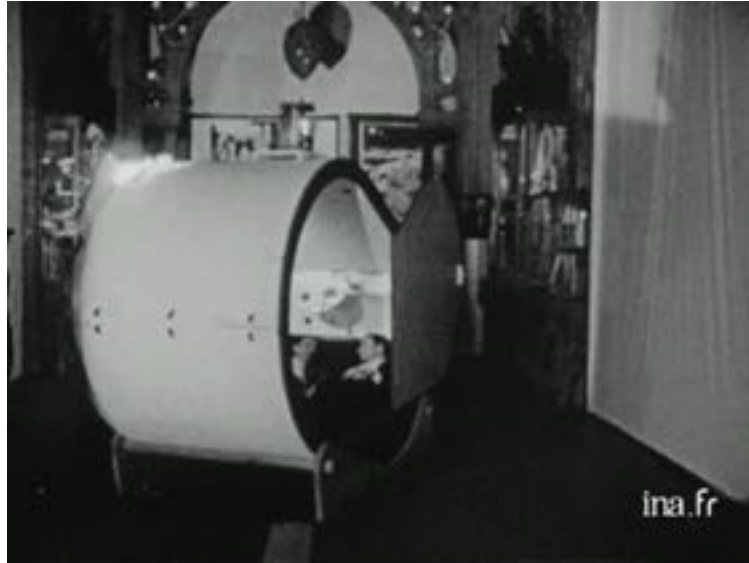
¹⁰⁹ Alain Dorémieux et Michel Demuth vont le regretter dans leur commentaire de l'exposition publié dans le magazine Fiction. Ils écrivent p. 145 : « Il faut déplorer que l'illustration sonore ait consisté surtout en une suite de chansons dont certaines paroles évoquent des monstres verts ou des soucoupes volantes ne pouvant qu'agacer les visiteurs. Nous avons là, en fait, un bel exemple de S.F. mal digérée par des paroliers au sens de l'humour « bien français », c'est-à-dire consternant. (...) Des extraits de musique électronique de Xenakis, de Pierre Henry ou du Groupe de Recherche de l'O.R.T.F. judicieusement diffusés avec des projections lumineuses auraient assuré une véritable mise en condition audiovisuelle que chacun, sans doute, espérait un peu. Et nul ne s'est préoccupé des véritables et passionnantes recherches effectuées actuellement par certains groupes anglais dont les compositions sont nettement S.F., tant par leurs titres que par leurs paroles. Les douze minutes de *Interstellar Overdrive* du Pink Floyd auraient permis à plus d'un visiteur de gagner le cœur de la galaxie, jusqu'à se trouver à *2000 light-years from home* (des Rolling Stones). »

¹¹⁰ La « Salle 1900 » est constituée d'un décor de vitrines, de lambris et de tenture conservés dans son état d'origine depuis l'Exposition Universelle de 1900.



Fiche préparatoire pour le cartel d'entrée de la Salle 1900 au Musée des arts décoratifs de Paris¹¹¹.

¹¹¹ Document provenant des archives du Musée des arts décoratifs de Paris.



Vue de la Salle 1900 du Musée des Arts Décoratifs (toutes lumières allumées) pendant l'exposition *Science-Fiction*, tirée de l'émission *Bibliothèque de Poche* du 17 avril 1968 présentée par Michel Polac. Il interviewe le réalisateur et écrivain Pierre Kast à l'intérieur de la sculpture d'Hans-Walter Müller *Cabine à conditionnement* ou *Cabin M*, 1967¹¹².

CABINE M (CABINE DE RELAXATION)

Cabine de conditionnement, machines M.
 structure ovale posée sur 2 rouleaux cylindriques permettant différentes positions de la cabine et du malade (horizontale, pieds plus bas que la tête ou le contraire, etc.), fixés ou réglés, derrière la tête se trouvent des machines M. (appareils de projection avec diapositives interchangeables (SONA/PLAFON) disque à effet thérapeutique) projetant couleurs, formes, et structures au mouvement, à droite et à gauche de la tête se trouvent des haut-parleurs incorporés dans l'épaisseur de la cloison, l'accès d'entrée est fait de deux cloisons mobiles revêtues de miroirs pour agrandir optiquement l'espace intérieur de façon que le malade puisse se regarder ou non.

il est permis de penser que dans l'avenir chaque appartement comportera une "salle de méditation", salle spécialement conçue pour pouvoir recevoir des phénomènes optiques, acoustiques, climatiques et d'information. il y aura des programmes pour se reposer, se calmer, se stimuler, etc. dans cette cabine le participant choisira selon ses besoins du moment l'ambiance voulue qu'il pourra modifier, tout ceci entraînera une transformation totale de la structure des appartements.

la réalisation de salles de méditation publiques, ouverte jour et nuit est déjà envisagée et tout à fait réalisable (un essai d'un local a été présenté à l'exposition lumière et mouvement, Musée d'Art Moderne, Paris, 1967). pour les appartements tels les M ou défilé structure, j'ai conçu un module de méditation de la taille d'un lit ordinaire. pour son utilisation en médecine, ce module pourra être modifié en cabine de conditionnement et... relié à un ordinateur indiquant le degré de la maladie et les éléments d'un traitement à suivre.

H. W. Müller

HANS - WALTER MULLER DIPL.-ING. ARCHITECTE 85, rue PASCAL PARIS 13e

La cabine M est équipée avec des projecteurs Sedak Chromacol S-47

Texte de présentation de la *Cabine M* rédigé par Müller à l'attention de Szeemann¹¹³

¹¹² Cette œuvre a été transportée du Musée d'Art Moderne de la Ville Paris où elle était exposée pour l'exposition *Lumière et Mouvement*.

¹¹³ Fonds Maison d'Ailleurs, Yverdon-les-Bains.

Science fiction et la société

La série d'expositions *Science-fiction* soulève un premier point important pour nous, d'abord parce que les objets à connotation utopiques peuvent être étudiés comme un point nodal de la société des années 60. Comme le dit l'éditeur de science-fiction Gérard Klein « À l'époque, tout le monde voulait vivre dans le futur, avoir une voiture en forme de fusée et une télévision en forme de soucoupe volante ! »¹¹⁴ Mais aussi parce que, plus généralement, on peut penser tout objet comme représentatif de la société qui l'a produit, à la fois dans sa réalité matérielle et ses modes de production que dans les projections qu'il véhicule.

Or dans *Science-fiction*, l'illustration et l'image comptent, les divers fantasmes ou fantasmagories auxquels elles peuvent renvoyer, comptent plus que les objets eux-mêmes. Le commissaire utilise une lecture très iconographique : l'objet devient un vecteur de représentations, et en tant que tel, en l'occurrence produite en masse, il participe à la constitution d'un imaginaire collectif et en est un des symptômes. Szeemann transforme chaque élément en « objets-témoins » d'un ailleurs, ce qui reste parfaitement cohérent avec la thématique de son exposition. Il utilise la fascination que ces objets peuvent provoquer a priori, et révèle ou met en valeur leur potentiel signifiant ou documentaire¹¹⁵ en mettant de côté toute approche scientifique trop poussée.

En outre, avec *Science-Fiction* puis avec la *Documenta 5*, le choc vient d'un point de vue sociétal qui apparaît en fond des réflexions et des expérimentations du commissaire : l'idée de pousser la « démocratie », voire « l'anarchie » entre les objets jusqu'à ses limites, formant ainsi une sorte de société de choses où le fonctionnel rejoint le contemplatif, les cultures populaires l'art-et-essai, la bande dessinée les plus hauts niveaux de la littérature et de la philosophie, le tout à l'intérieur d'un spectre historique de deux millénaires. Dans son recueil de notes *Le musée des obsessions*, le commissaire écrit par exemple, en faisant au passage un clin d'œil à l'anthropologue Claude Lévi-Strauss : « Je suis ce qu'on appelle un « penseur sauvage » qui se

¹¹⁴ Entretien réalisé avec Gérard Klein en mai 2012 par l'auteur.

¹¹⁵ Ou pour certains spectateurs et journalistes, sources d'un dégoût nouveau, mais ce n'est pas un dégoût pour les objets en eux-mêmes, que certains visiteurs estiment de faible importance de toute façon, c'est un reproche qui s'adresse à l'institution elle-même, dévoyée à montrer ce qui n'a pour eux aucune valeur. C'est bien là où se situe généralement la critique des visiteurs face à une exposition : le musée ou le centre d'art ne remplit pas le rôle qui lui échoue. Le jugement de valeur sur les objets présenté pourrait être fait en dehors de l'exposition ; son exposition, sa patrimonialisation, même temporaire, pose problème.

repaît du caractère mythique et utopique que revêtent l'esprit humain et l'activité humaine. Je suis donc anti-scientifique, spéculateur, anarchiste (pas terroriste) (...). La collection est pour moi une partie de la mémoire collective, il faut donc sans cesse s'interroger sur son contenu utopique. »¹¹⁶ Ainsi Szeemann n'est pas un commissaire du choix, étant mal à l'aise et se réfugiant souvent, quand on lui posait la question « pourquoi avoir choisi telle pièce ? », derrière le principe subjectif d' « intensité »¹¹⁷.

De plus, le fait qu'aucun « matériel » pédagogique ne soit proposé au spectateur, que les informations soient succinctes voire inexistantes, ne va pas sans heurts, attire sur Szeemann les foudres des meilleurs spécialistes européens¹¹⁸, et confirme aussi le caractère « anti-scientifique » et improvisateur du commissaire, tordant les fonctions de l'institution et bousculant les habitudes de certains visiteurs. Prenant la défense du commissaire dans une lettre du 16 décembre 1967 adressée à un spectateur extrêmement mécontent, Pierre Versins écrit : « le directeur de la Kunsthalle de Berne, où l'exposition a fait ses premiers pas, estime qu'il vaut mieux que les visiteurs se posent des questions. [...] L'exposition *Science-Fiction* est conçue comme historique et récréative, donc didactique au premier chef, et aucun document n'a été exposé dans un autre but ». Szeemann a non seulement une confiance absolue dans ce qu'il montre, mais le fait que ces objets soient découverts ou montrés pour la première fois, qu'ils soient rassemblés, permet une didactique suffisante.

¹¹⁶ *Museum der Obsessionen*, Merve Verlag, 1981 cité par le CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, traducteur inconnu.

http://www.capc-bordeaux.fr/sites/capc-bordeaux.fr/files/Harald_Szeemann_Citations_0_0.pdf.

¹¹⁷ Par exemple, dans une interview d'André Kuenzi dans *La Gazette Littéraire* du 29-30 octobre 1966 qui lui demande d'expliquer la présence de Louis Soutter dans son exposition *Phantastische Kunst- Surrealismus* à Berne, il répond en évitant un peu le sujet : « Je trouve que Soutter est parfaitement à sa place à côté de Sonnenstern. Ce qui m'intéresse avant tout, dans cette peinture, c'est son côté intensément expressif. Le problème pictural, le problème d'intensité si vous voulez, prime, pour moi, sur les problèmes purement psychopathologiques que nous sentons liés à cet art fantastique ». in *Szeemann – With by through because toward despite*, dir. Tobia BEZZOLA et Roman KURZMEYER, Vienne/New York, Édition Voldemeer, Zürich et Springer, 2007, p.160.

C'est cependant en partie cet instinct et ce « coup d'œil », alliés à des talents de communicant et à une force de travail hors du commun qui vont faire entrer Szeemann dans l'histoire.

¹¹⁸ Pierre Strinati écrit dans le magazine *Fiction* n°172 de mars 1968, p.143 : « (L'exposition) constitue-t-elle pour autant une utile propagande en faveur de la science-fiction ? Cela n'est malheureusement pas certain. Il ressort en effet des réflexions entendues lors de la visite des expositions et des critiques rédigées par des journalistes non-spécialisés que la manifestation n'a pu faire comprendre la valeur profonde littéraire et parascientifique de la science-fiction. »

Dans le même opus Alain Dorémieux et Michel Demuth écrivent p.144 : « Tout d'abord, cette exposition était un fourre-tout, un capharnaüm où se côtoyaient les choses les plus intéressantes (toute la section livres) et les plus discutables (les objets publicitaires, les jeux, les jouets). Aucun effort d'information n'était fait pour renseigner le public, pour lui apprendre ce que c'est au juste que le phénomène science-fiction. On se contentait de lui montrer une masse de choses, certaines très amusantes et très pittoresques, mais il semble difficile de croire que le « visiteur moyen » pouvait sortir de là avec l'idée que la SF était quelque chose de sérieux et d'important. »

In fine le succès de son projet provient certainement de la convergence de plusieurs facteurs qui sont indépendants de ce qu'il montre et forment peut-être une méthode transposable¹¹⁹ :

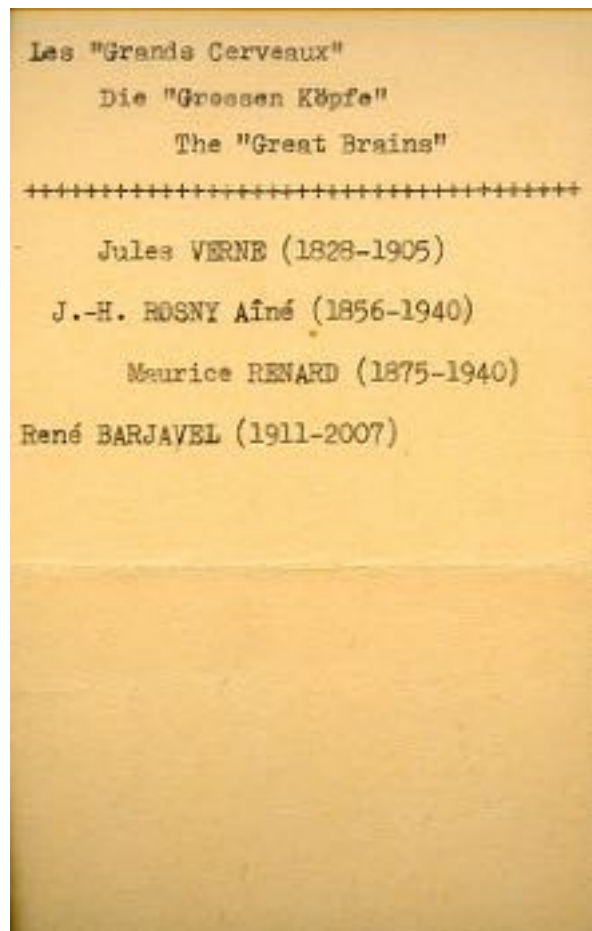
- un sujet d'actualité qui est présent dans de multiples strates historiques et sociales,
- un sujet qui renvoie à des univers imaginaires,
- une dimension intergénérationnelle, séduisant directement les publics enfants et adultes,
- une mise en scène qui « atmosphérise », englobe les objets présentés (bande sons, environnements cinétiques). « Créer une exposition c'est créer une sorte de paradis où tout le monde se sent bien », résumait ainsi le commissaire¹²⁰.

La collection idéale et temporaire du projet *Science-fiction* est ici le miroir d'une obsession personnelle avec la mise en scène d'éléments d'une quantité et d'une variété exubérante. Szeemann résout la question d'un collectionnisme qui ne serait pas souhaitable dans le projet moderne le musée : aux expositions permanentes la classification classique, aux expositions temporaires l'idéal du collectionneur. Et au commissaire de proposer « une exposition qui ne soit pas d'art »¹²¹, s'offrant ainsi une liberté thématique totale qui sera perçue par les visiteurs. François Mathey, qui était directeur du Musée des arts décoratifs au moment de *Science-fiction* et qui réinvite le commissaire pour un volet des *Machines célibataires* nous montre bien l'originalité du sujet de cette dernière exposition, assez rare dans l'univers pourtant très nourri des expositions en tous genres : les « mœurs », la « psychanalyse » et la « métaphysique ». Les choix thématiques de Szeemann, ses obsessions, renvoient à des univers et des problématiques tangentes au monde de l'art, et ces problématiques vont lui permettre d'inclure quantité d'objets.

¹¹⁹ Harald Szeemann parle de 30 000 visiteurs à Berne et de 50 000 à Paris dans son introduction au catalogue allemand. Les archives de son travail décomptent 17 088 visiteurs à Berne, soit une différence de 10 000 visiteurs mais qui représente un nombre très important pour l'époque. *Science-fiction* est l'exposition qui va avoir le plus de succès de tout son mandat bernois. Szeemann semble exceller avec les expositions immersives : *12 environments* en 1968 attire plus de 13000 visiteurs pour les 50 ans du centre d'art, *Nouvelles tendances en architecture* conjointement avec l'exposition d'art cinétique *Lumière et mouvement* en 1965 accueillera 13587 visiteurs. Il faut préciser qu'il s'agit là « d'exposition d'été » qui durent 2 mois alors que les projets habituels du centre d'art n'en durent qu'un. Et à titre de comparaison *Live in your head - Quand les attitudes deviennent forme* a attiré 7001 visiteurs à Berne, ce qui reste important pour une exposition courte.

¹²⁰ Harald Szeemann le 14 octobre 1986 lors d'une conférence au Capc musée d'art contemporain de Bordeaux. <http://www.capc-bordeaux.fr/media/harald-szeemann> (page consultée en juillet 2019).

¹²¹ Pour reprendre la formule de François Mathey, directeur du Musée des arts décoratifs de Paris, pendant la préparation des *Machines célibataires* : « À moins que je ne me sois complètement trompé sur ta démarche, il me semble que ce serait très nécessaire de prévenir le public qu'il ne s'agit pas d'une exposition d'art, qu'elle se situe hors du bon et du mauvais goût, que c'est affaire de mœurs mais bien plus encore de psychanalyse voire de métaphysique. » Lettre du 19 février 1976, Archives du Musée des arts décoratifs, Paris.



Cartel original de l'exposition suisse, française, et peut-être allemande
présentant un ensemble de romans d'auteurs français.
On notera la date de décès inventée de René Barjavel¹²².

¹²² Fonds Maison d'Ailleurs, Yverdon-les-Bains.

Est-ce bien critique ? Vers une exposition de divertissement ?

Il est surprenant de constater que de la même manière que Szeemann semble ignorer et/ou volontairement mettre de côté une grande partie de la science-fiction critique anglo-saxonne incarnée par la revue *New World*¹²³, son projet prend la suite, en l'ignorant d'un autre projet consacré au futur : l'exposition de la Whitechapel de 1956 *This is tomorrow*. Cette exposition montrait, par exemple dans une section conçue par Richard Hamilton, John McHale, John Voelcker, et le couple Magda et Frank Cordell, l'exotisme pop de la SF mis en relation avec des productions culturelles plus dominantes comme de grandes images de stars américaines ou une reproduction des *Tournesols* de Van Gogh¹²⁴. Elle était aussi particulièrement immersive grâce à la diffusion de musique à partir d'un jukebox, et à un sol recouvert d'un tapis en mousse imprégné de parfum de fraise...

Finalement, par l'intermédiaire des écrivains, artistes et intellectuels anglais ou autres, Szeemann aurait pu connaître cette exposition qui, bien que très différente, traite en partie du même sujet et rejoint de nombreuses préoccupations du groupe de concepteurs anglais et particulièrement du commissaire et critique Lawrence Alloway¹²⁵. À comparer les méthodologies, Szeemann est, sans le savoir (ou peut-être sans le reconnaître), assez proche de ce que les commissaires de *This is tomorrow* appelaient le « category-smashing »¹²⁶.

La proximité est par ailleurs flagrante d'un point de vue théorique : entre le principe de « continuum culturel » d'Alloway et les rares écrits de Szeemann. Les productions du commissaire anglais, quand il écrit en 1957 par exemple « Nous avons besoin d'une approche qui ne dépende pas, pour survivre, de l'exclusion de la plupart des symboles qui entourent les gens »¹²⁷, sont à rapprocher de la pensée du commissaire suisse quand il cite les propos du théoricien de la bande-dessinée allemand Alfred Clemens Baumgärtner dans son introduction

¹²³ Dont les liens avec l'Independent Group sont maintenant très étudiés, voir principalement Valérie MAVRIDORAKIS (dir.), *Art et science-fiction – La Ballard Connection*, Genève, Mamco, 2011

¹²⁴ Cf. Anne MASSEY, *The Independent Group – Modernism and mass culture in Britain 1945-1959*, Manchester, Manchester University Press, 2008 [1995], p.98-102.

¹²⁵ D'ailleurs, il est surprenant aussi de noter qu'Harald Szeemann n'a jamais travaillé avec Richard Hamilton, autre membre de l'Independent Group, et que malgré l'exposition *Les machines célibataires* basée en grande partie sur le travail de Marcel Duchamp, il n'existe aucune trace de relation entre le commissaire et l'artiste grand exégete de l'auteur du *Grand verre*...

¹²⁶ Expression citée par Victoria WALSH dans *Lawrence Alloway – Pedagogy, practice, and the recognition of audience, 1948-1959*, extrait de l'ouvrage *Lawrence Alloway - Critic and curator*, Lucy BRADNOCK, Courtney J. MARTIN et Rebecca PEABODY (dir.), Los Angeles, Getty Research Institute, 2015, p.21.

¹²⁷ Dans *Personal statement*, ARK, n°19, printemps 1957, Londres, Royal College of Art, 1957, et cité par V. WALSH, *Ibid.*, p.23. Par ailleurs Alloway publiera de nombreux articles sur la SF, du début à la fin de sa carrière. Son travail peut être enfin rapproché de celui des intellectuels anglais de sa génération qui inventèrent les Cultural Studies.

au catalogue allemand de l'exposition *Science-fiction*: « Peut-être pourrions-nous apprendre (...) sur l'état de cette société par une analyse de la lecture de masse. » Nous n'aborderons pas ici ce point plus précisément¹²⁸.

Les préoccupations d'Alloway et de Szeemann, pour ces cas particuliers, semblent proches d'une lecture sociale, voire sont alimentées par un vocabulaire de luttes politiques, dans le sens où elles considèrent en priorité les questions de la culture de masse, des médias et de la vie quotidienne. Les taxonomies muséales et leurs remises en question sont certes un point de départ ; toutefois ce dernier doit dorénavant servir des déplacements et une lecture critique ancrée dans le réel et orientée par des questions de représentativité sociale au travers de symboles mais aussi de propositions utopiques. Il faut d'ailleurs rappeler que *This is Tomorrow* était principalement centrée sur les liens entre art, architecture et design, proposant aux visiteurs de traverser des environnements utopiques ou futuristes conçus en grande partie par des architectes. Anne Massey en déduit que l'exposition était conçue avec une vision « constructiviste », c'est-à-dire habitée par la question de la symbiose entre les arts et leur application quotidienne. Il y a moins de surprise que prévu à déduire que *This is Tomorrow* s'inscrit dans l'histoire des grandes expositions de société telles qu'elles ont été popularisées par Herbert Bayer et Edward Steichen, simplement parce qu'elle est conçue par des designers et des artistes dans une institution d'art contemporain. *This is tomorrow* fonctionne comme une exposition pastiche : le déplacement d'une exposition universelle du futur, ou d'un salon de l'habitat utopique, à partir d'un lieu promotionnel ou commercial à un espace d'exposition « noble ». Mais une différence fondamentale se situe justement dans un aspect constructiviste où l'exposition, parallèlement à un postulat utopiste, place des découvertes de designer dans une mise en situation fictionnelle.

Szeemann va de son côté, pour le meilleur et pour le pire, montrer de façon souvent amusante comment tous les mondes artistiques dialoguent avec les objets de la société de consommation. Même si l'accumulation et le décloisonnement finissent par donner un rôle d'illustration et de générateur d'effet ou de sensation à chaque élément, l'exposition révélera, surtout par ses manques, les refuges imaginaires mais aussi les peurs et les angoisses des années 60.

¹²⁸ Cela nécessiterait aussi autant un travail sur les différentes définitions du pop que sur les définitions de « cultures de masse », « noble », « hautes », ou encore les « contre » et les « sub-cultures ». Nous aborderons ces points vers la fin de cet écrit.

L'accrochage à la Neue Galerie pour la *Documenta 5*

Enquête sur la réalité – Imageries d'aujourd'hui

La *Documenta 5* et les projets de ses 217 artistes ne feront pas l'objet d'une analyse précise ici, nous renvoyons le lecteur à quelques ouvrages qui explorent ses enjeux généraux et offrent des compilations extensives d'archives et de témoignages¹²⁹. La *Documenta* de Szeemann peut en revanche nous intéresser sous un angle nouveau et très peu abordé¹³⁰, celui des liens de son projet initial, qui va subir moult transformations, et d'une partie de son résultat final. À l'analyse des intentions premières du commissaire et de son équipe, ainsi que de leurs revirements, nous pourrions apercevoir la façon dont l'ensemble de l'événement est pensé pour donner, dès son premier projet, un rôle social à l'exposition

En effet, pour la préparation de la *Documenta 5* Harald Szeemann choisit et classe les objets selon trois catégories avec l'aide de Jean-Christophe Ammann et de l'artiste et théoricien Bazon

¹²⁹ Notamment le numéro 33 de la revue *Oncurating.org* (en ligne), sorti en juin 2017 et dirigé par Nanne BUURMAN et Dorothee RICHTER, consacré à l'ensemble des *Documenta*. Une imposante compilation d'images est disponible dans le catalogue rétrospectif *Szeemann – With by through because toward despite*, *op. cit.*, et le catalogue de la *D5* est téléchargeable en ligne depuis quelques années sur le site https://monoskop.org/Harald_Szeemann (consulté le 8 août 2023).

¹³⁰ Malgré la littérature abondante sur le commissaire, le cas de la *Documenta* reste difficile à étudier à cause des dimensions de l'exposition (laquelle reste plus petite si on la compare aux *Documenta* suivantes) mais surtout en raison de la dispersion des archives, séparées entre les archives personnelles du commissaire (à Los Angeles) et les archives administratives de l'exposition (à Cassel). Un autre facteur accentue la difficulté : le polylinguisme du commissaire qui pouvait s'exprimer couramment en français, allemand, anglais et italien. Cependant ces difficultés ont aussi un avantage : les archives sont pour la plupart non traitées et publiées « telles qu'elles » ou à l'occasion de premières traductions ces quinze dernières années. Les sources commencent donc à être indexées, compilées et traduites. Leurs croisements et leurs interprétations en sont à leurs balbutiements, sauf pour le cas devenu canonique de *Quand les attitudes deviennent forme*. Notre recherche a pour premières sources l'article de Gabriele MACKERT sur la *Documenta 5*, paru dans le catalogue anniversaire des 50 ans de l'évènement (« Documenta 5 », dans *50 Jahre / Years : Documenta 1955 - 2005 ; Archive in Motion / Discreet Energies*, 2 vol., Göttingen, Steidl Verlag, 2005, pp. 253-274 du premier volume), auquel s'ajoute l'étude plus philosophique de Maria Bremer. S'ajoutent ensuite à ces références quelques intuitions et archives de presse venant de l'ouvrage d'Anne BÉNICHOU *Un imaginaire institutionnel ; Musées, collections et archives d'artistes* (Paris, L'Harmattan, 2014). Ces trois sources ne citent pas, ou ne peuvent connaître le *Harald Szeemann – Méthodologie individuelle* paru en 2007 aux Presses du Réel (cité plus haut) qui contient les traductions de nombreuses archives et un entretien avec Bazon Brock, mais se basent sur, Roland NACHTIGÄLLER, Friedhelm SCHARF and Karin STENGEL (dir.), *Wiedervorlage d 5. Eine Befragung des Archivs zur Documenta 5*, Cassel, Museum Fridericianum, 2001.

Brock. Ces catégories avaient pour but, en jouant les oppositions et les rapprochements, de donner à la *Documenta* une visée pédagogique c'est-à-dire de permettre une éducation du regard et d'aiguiser le jugement du spectateur. Les étapes du projet, dont la première rédaction apparaît lors de réunions au printemps 1970, seront successivement publiées sous forme de manifestes dans les deux numéros du journal d'information de la Documenta, *Informationen*, en mai-juin 1970 et mars 1971¹³¹. Ces deux textes, ainsi que l'avant-propos au catalogue de Szeemann, seront de première importance pour nos analyses.

Comme cela a été noté (voire révélé) par l'historienne et commissaire Gabriele Mackert¹³² et, une dizaine d'années plus tard, analysé par l'historienne Maria Bremer¹³³, cet engagement envers les spectateurs est le fruit d'un contexte artistique, mais aussi de volontés politiques et philosophiques. L'histoire de la *Documenta* est en effet imprégnée de préoccupations politiques et sociales, événement créé en 1955 sur les ruines de la seconde guerre mondiale par un commissaire, artiste, designer et scénographe originaire de Cassel, Arnold Bode, qui n'a cessé de revendiquer son admiration pour le Bauhaus et qui est encore actif à Cassel en 1972. Bode déclare par exemple dans l'introduction du catalogue de la Documenta 4 en 1968 dont il est commissaire : « L'art devient aussi plus politique, il contribue à l'enrichissement et à la transformation de la conscience. Les artistes, qui jusqu'à présent étaient considérés par la société comme des outsiders (cf. Klee : "Uns trägt kein Volk" (Nous ne sommes pas soutenus par le peuple)) seront bientôt au centre de la société pour assister sa transformation. » Et plus loin : « L'information est centrale pour la *Documenta* ; elle est inhérente à sa mission éducative ; c'est une exposition didactique. »¹³⁴

¹³¹ Ils sont reproduits dans l'ouvrage *Harald Szeemann – Méthodologie individuelle, op. cit.*, pp. 97-108. Pour information, les commissaires annoncent dans le numéro de 1970 l'abandon du sous-titre « Musée de 100 jours » utilisé pour les deux manifestations précédentes, en « Événement de 100 jours ».

¹³² Gabriele Mackert a interrogé Szeemann sur les fondements politiques de la Documenta en 2002. Les germanophones retrouveront l'interview (non traduite) dans Gabriele MACKERT, *Skandal und Mythos – Eine Befragung Harald Szeemanns zur Documenta 5 (1972)*, éd. Kunsthalle Wien, Vienne, 2002.

¹³³ Principalement dans son article « La documenta 5 - Interroger la réalité comme critique de l'idéologie et comme moteur de subjectivation » paru dans l'ouvrage *OwnReality - À chacun son réel*, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris, 2016. Maria Bremer y effectue un travail d'histoire de la pensée et d'histoire de l'art qui envisage « du point de vue de leur généalogie, les intentions en matière de pédagogie de l'art et de commissariat d'exposition ». L'étude interroge principalement la question de l'irrationalité dans la pratique du commissaire en la plaçant dans le cadre philosophique qui lui était contemporain. Ce précieux travail, qui a amplement bénéficié de l'ouverture des archives de du commissaire au Getty Research Institute, permet de déduire une sorte de « cartographie mentale » des intentions de Szeemann entre 1969 et 1972. Notre étude de la *Documenta* prendra une voie contraire à cette idée d'irrationnel.

¹³⁴ Cité par Philipp Oswalt dans « Bauhaus / Documenta – Orders of the Present », dans *Oncurating*, n°33 ("The Documenta Issue"), juin 2017, en ligne (https://www.on-curating.org/issue-33-reader/bauhaus-documenta-orders-of-the-present.html#_edn17). Nous traduisons les citations à partir de l'anglais.

On trouve aussi en 1968, parmi les artistes présentés, un certain Bazon Brock, lui-même artiste et théoricien, élève d'Adorno quelques années auparavant à Francfort, qui présente une installation intitulée *L'école des visiteurs*, lieu de projections, de débats, de séminaires et d'exercices collectifs d'interprétation¹³⁵. Mais le plus probant reste que la *Documenta 5*, en 1972, était financée par le Ministère de la culture de Hesse, alors dirigé par Ludwig von Friedeburg qui, de 1964 à 1969, avait dirigé avec Theodor W. Adorno l'Institut de recherche sociale de Francfort (Institut für Sozialforschung). On peut dès lors facilement imaginer que les principes de l'École de Francfort précisément, et plus globalement que des préoccupations politiques et sociales, innervent la *Documenta* dès son origine.

Le cas Bazon Brock mérite quelques précisions. L'artiste est en effet affilié à la section allemande du mouvement Fluxus, il participe par exemple à la revue de Vostell *De-coll/age* dès 1964¹³⁶, tout comme il va participer à de nombreux événements Fluxus en Allemagne dans les années 60. Artiste assez confidentiel en dehors de l'Allemagne de par sa double activité de philosophe et critique, de par aussi son engagement dans des formes d'art essentiellement performées et prenant la forme de conférences ou de dispositifs, toujours en allemand et très rarement traduits, Bazon Brock va aussi écrire dans le catalogue dédié à l'exposition anniversaire de la Kunsthalle de Berne en 1968, intitulée *12 environments*¹³⁷, et participer au festival organisé par Szeemann *Happening & Fluxus* à la Kunstverein de Cologne en 1971¹³⁸. C'est donc sans surprise qu'il se trouve en 1970 à rédiger avec Jean-Christophe Ammann et Szeemann les premiers principes directeurs de la *Documenta 5*, et que c'est à lui que « revient

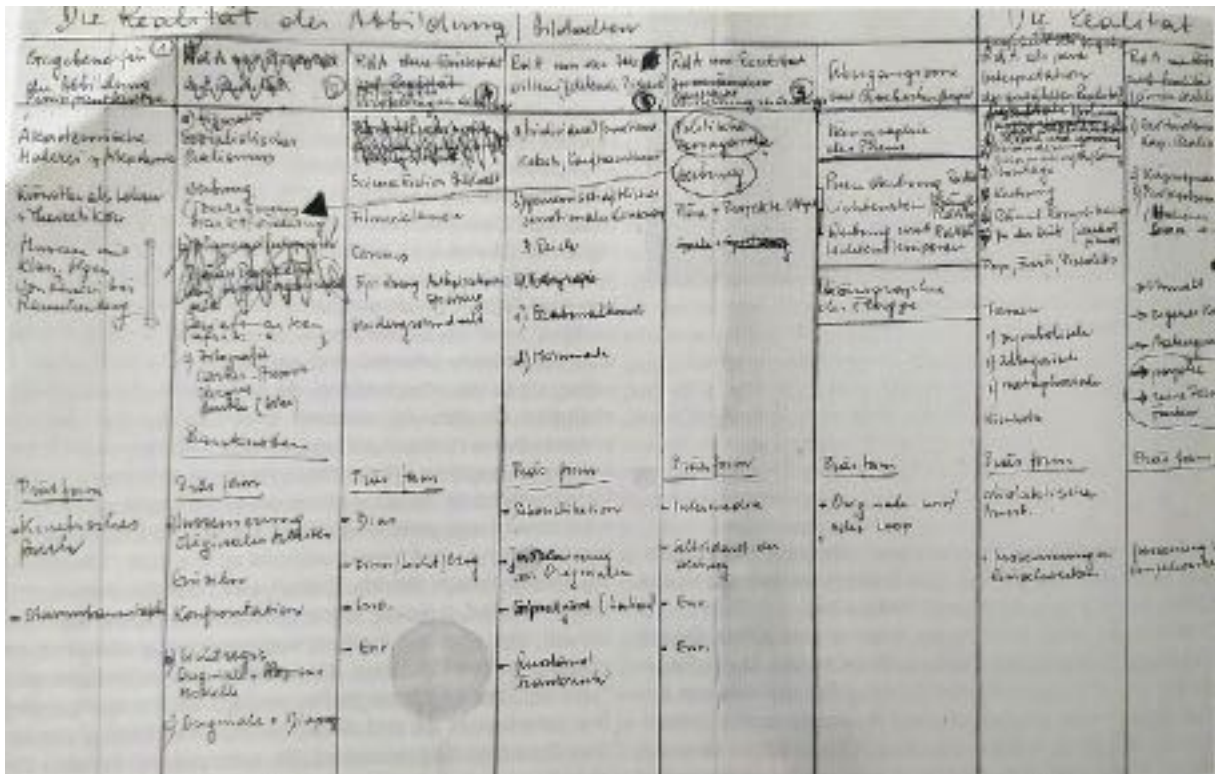
¹³⁵ Pourtant ce fut l'année de cette « Plus jeune *Documenta* ayant existé » (le slogan officiel de la *Documenta 4*) que furent exposés environ un tiers d'artistes américains, ce qui donna lieu lors de son inauguration à une manifestation de militants allemands contre la guerre du Vietnam, et que l'absence de performance et de représentation des mouvements proche de Fluxus ou du Body art incita Wolf Vostell et Jörg Immendorf à saboter la conférence de presse de l'évènement.

¹³⁶ En compagnie de Georges Brecht, Stanley Brown, Dick Higgins, Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, Claes Oldenburg, Nam June Paik et d'autres.

¹³⁷ Exposition pour laquelle Christo et sa compagne Jeanne-Claude réalisent leur premier « emballage » de monument. Il s'agissait des 50 ans du centre d'art.

¹³⁸ Brock fera finalement partie des compagnons de route de Szeemann dans les années 70 et 80. On trouve ses écrits à l'intérieur du catalogue des Machines célibataires en 1975, ou de l'exposition *Der Hang zum Gesamtkunstwerk – Europäische Utopien seit 1800* en 1983. Il est aussi considéré comme un théoricien influent en Allemagne selon Sharon Lerner qui écrit : « Ses écrits et ses performances ont été extrêmement influents dans le contexte allemand, même si ce contexte est, en même temps, son principal centre d'intérêt » in *HSz, As Is / As If*, San Francisco, California College of the Arts, 2010, p. 69 (nous traduisons). Elle cite ensuite ses essais *La germanité du design allemand* (1996) et *L'art sur commande* (1991) qui abordent les liens entre l'art et le régime nazi. Tous ces écrits sont aujourd'hui disponibles sur son site <https://bazonbrock.de/> ainsi que dans sa section du site internet de l'Université de Wuppertal <http://www.brock.uni-wuppertal.de/frameset.html> (dont certains traduits en anglais).

la paternité du principe structural sur lequel reposait la *Documenta* » comme le dit d'ailleurs Harald Szeemann lui-même en 1974¹³⁹.



Brouillon représentant les classifications de l'accrochage de la *Documenta 5*¹⁴⁰

Dès son sous-titre, *Interroger la réalité – Imageries d'aujourd'hui [Befragung der Realität – Bildwelten heute]*, la manifestation s'inscrit dans des problématiques à la fois sociales et de réception contemporaine des images. La question de la représentation occupe par exemple une place de choix dans le catalogue. Son premier article, qui en emplit un classeur entier (sur 25 au total), n'est autre qu'un essai de 85 pages du philosophe marxiste Hans Heinz Holz intitulé

¹³⁹ « C'est alors qu'est intervenue l'idée des trois réalités de l'image, formulée par Bazon Brock, depuis le réalisme jusqu'à l'art conceptuel, en passant par le kitsch, la publicité, l'imagerie religieuse, l'art des fous ». Dans « "Documenta est un lieu terroriste". Entretien avec Otto Hahn » de 1974, originairement publié dans *artpress* n°11, et republié dans le recueil *Les grands entretiens d'artpress - Harald Szeemann*, Paris, éd. IMEC et artpress, 2012, p. 18. Pour être réellement complet, il nous faut citer les membres du comité d'organisation de la Documenta 5. Ce groupe varie selon les sources. Selon les archives en ligne de la Documenta Szeemann est accompagné de Jean-Christophe Ammann et d'Arnold Bode, le trio est assisté de Bazon Brock, Ingolf Bauer, Johannes Cladders, Klaus Honnef, Eberhard Roters et Kasper König. Selon les archives de Szeemann, matérialisées dans le catalogue rétrospectif *With by through...* (*op. cit.*) qui reprend la page de présentation du catalogue de 1972, il y a trois organisateurs supplémentaires (Karlheinz Braun, Peter Iden et Alexander Kluge).

¹⁴⁰ Illustration provenant de *50 Jahre / Years : Documenta 1955 – 2005*, *op. cit.*, p. 256. C'est à ce jour la seule reproduction connue des brouillons de Szeemann (on reconnaît son écriture) et de Brock. La vue est partielle (les six premières colonnes correspondent à ce qui sera accroché au sous-sol de la Neue Galerie) et semble être le premier brouillon du groupe de commissaires. On trouve à la 6^{ème} colonne une partie sur les pneus.

Théorie critique du signe esthétique, essai consacré à la question de la mimesis, hélas non traduit en français ou en anglais¹⁴¹. Au demeurant, comme Amman, Brock et Szeemann le notent dans leur deuxième déclaration d'intention « (...) De plus en plus la réalité comme nature objectivement donnée a été remplacée par les faits de la vie sociale. (...) Cette seconde nature [constituée des « faits de la vie sociale »] est composée en grande partie de crédos, d'idées, de fantaisies, d'utopies, de rituels, d'ordre, de commandements, de sentiments, de perceptions, de réactions qui sont acceptés comme réalités, mais autrement que, par exemple, les arbres, les montagnes, les mers. » Ils empruntent alors clairement dès leur présentation de projet un prisme sémiologique caractérisé par l'idée, développée par Adorno et Horkheimer, de « seconde nature ». Ils ajoutent « Percevoir n'est nommé ici que comme une forme essentielle de l'activité sociale ». Autrement dit l'exposition vient déstructurer, ou recadrer, la perception de la réalité comme fait social. Et à Maria Bremer de noter dans un bref paragraphe : « La rhétorique de l'objectivation et de l'autonomisation des produits créés par le sujet dans une « nature de second ordre » est manifestement inspirée de la Théorie critique ».¹⁴² Nous reviendrons sur ce point. Quoiqu'il en soit nous pouvons repérer trois catégories que l'on retrouve à la fois dans les brouillons de réunion et dans la deuxième déclaration d'intention sont des catégories sémiotiques, inspirées à la fois de la dialectique hégélienne et de linguistique saussurienne. Elles permettent une lecture critique des images en leur octroyant différents degrés de profondeur, que Szeemann appelle dans ces textes et interviews des « degrés de réalité » : 1- Réalité de la représentation, 2- Réalité du représenté, 3- Identité et non-identité de la représentation et du représenté. On trouve ici de fortes similitudes avec les trois éléments de la linguistique (Réfèrent, Signifiant, Signifié) sans qu'ils soient juxtaposables, éléments qui vont

¹⁴¹ « Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens ». Du reste l'essai a dû être transmis aux commissaires bien après que les premiers plans de salle et ordres de prêts aient été déterminés. Holz est un philosophe décrit comme un disciple d'Ernst Bloch, spécialiste de Leibniz et par ailleurs, selon le philosophe roumain Nicolas Tertulian, un « fin dialecticien » (cf. Nicolas Tertulian, « Itinéraire et rencontres avec Marcuse, Lukács, Adorno », *Actuel Marx*, vol. 65, no. 1, 2019, pp. 135-148). De 1962 à 1964 il a été en charge de la programmation d'un haut lieu de l'actualité culturelle et de réflexion de l'époque à Francfort : l'émission nocturne *Abendstudio* sur la radio ARD (*Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland*) qui est un lieu privilégié d'expression et de création pour les philosophes de l'École de Francfort.

¹⁴² Pour donner la citation entière elle ajoute « Dans *Dialectique de la raison* [Dialektik der Aufklärung], Max Horkheimer et Adorno avaient réactualisé du point de vue de la critique sociale une notion employée en réalité depuis l'Antiquité dans des contextes divers. Dans cette œuvre capitale, ils décrivent l'apparition d'un rapport nécessaire de cause à effet – dans le processus d'émancipation par la raison, la subjectivité humaine s'affranchit de la toute-puissance de la nature, mais en même temps, en se démarquant d'elle, « l'univers de l'esprit et de la vie » [Geistes- und Lebenswelt] s'autonomise et forme une « seconde nature ». C'est ainsi que l'intervention de la *ratio*, qui initialement devait permettre au sujet d'avoir pouvoir sur soi, avait conduit au résultat inverse, à des situations d'aliénation, d'objectivation qui, selon Adorno et Horkheimer, n'englobaient pas seulement les institutions, les comportements et les idées, mais aussi les produits de l'industrie culturelle et des arts. »

apparaître, parce qu'il les utilise, dans l'*Iconologie* d'Erwin Panofsky que Szeemann cite en introduction¹⁴³. Cela confirme, comme le note Anne Bénichou¹⁴⁴, que cette *Documenta* s'inscrit en partie dans une vision de l'art toute germanique qui est celle de « l'Histoire de l'art sans noms » d'Heinrich Wölfflin, histoire basée sur des observations formelles et les évolutions de style, laquelle au cours du 20^{ème} siècle va servir de support à des conclusions plus ouvertes sur la société, voire plus engagées, ainsi qu'aux fantaisies et dérives thématiques et formelles d'un Aby Warburg par exemple¹⁴⁵.

Loin des thématiques des projets précédents de Szeemann, on voit très clairement comment le groupe de commissaires interroge avec ce prisme l'objet et l'image, mais aussi les systèmes de définition des objets et des images, et plus avant les représentations qu'ils peuvent contenir, vues dans un sens dialectique et critique quand notamment il pose la question « d'identité et non-identité du représenté »¹⁴⁶. Sorte de cadre structural ou pensée « méta » des éléments juxtaposés, cet ensemble de tableaux vient contrecarrer la vulgate qui pense Szeemann comme un commissaire de l'instinct, attiré par une « intensité » des objets proprement subjective¹⁴⁷, même si la subjectivité, qui n'est plus celle du commissaire, passe ici par la question de la représentation donc du social et du langage.

Les trois commissaires vont jusqu'à donner un exemple dans leur déclaration d'intention : « Si dans l'exposition-noyau un pneu réel, un pneu photographié à des fins publicitaires, un pneu peint par Lichtenstein et un pneu peint par Lichtenstein réemployé par la publicité vont être présentés dans les sections respectives (réalité de l'image, réalité de l'imagé, identité), ces mêmes éléments seront montrés dans la zone de transition comme continuité de cette interprétation communicative et constante sur des plans de réalité différents. »

Ces critères ont partiellement été retenus pour l'accrochage final, qui s'en inspire sans les calquer ou en former de sections figées, notamment à la Neue Galerie. C'est surtout la partie

¹⁴³ Voir Erwin PANOFKY, *Essai d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Bibliothèque des sciences humaines », 2001 [1939], pp. 13-31.

¹⁴⁴ A. BÉNICHOU, *Un imaginaire institutionnel*, op. cit.

¹⁴⁵ Cette influence reste partielle et concerne la partie de l'exposition qui nous préoccupe : quelques sections vont coexister dans la *Documenta 5* et la plus célèbre reste celle des « Mythologies individuelles » qui est en partie diluée dans l'accrochage de la Neue Galerie pour participer à cette organisation tripartite.

¹⁴⁶ Il n'est pas inattendu de noter que 1972 est aussi l'année où John Berger commence à diffuser sa fameuse série *Ways of seeing* pour la BBC anglaise, qui donneront en français un ouvrage traduit sous le titre *Voir le voir*.

¹⁴⁷ Dans les faits Szeemann réussit à s'entourer d'intellectuels pointus et engagés qui vont considérablement nourrir son propos, tout comme il prend appui sur différents conservateurs, collectionneurs et spécialistes divers pour effectuer les sélections d'objets et de nombreux accrochages ; aucune originalité ni surprise dans cela, plus surprenant est l'oubli dans lequel les sources, les accointances et les compagnonnages du commissaire sont tombés.

« zone de transition », où les éléments se côtoient directement qui devient irréalisable. Il y a fort à parier que les commissaires ont dû s'organiser en fonction de la taille et des configurations des différentes salles ou de leurs possibilités d'en construire de nouvelles, et les caractères plastiques liées à une nécessité de créer des contrastes entre environnements, de salle à salle, devaient certainement être considérés, et nous échappent aujourd'hui. Les contraintes techniques, la volonté de garantir une efficacité de l'exposition qui commence avec l'idée de préserver le visiteur en lui permettant une visite agréable au travers de quelques rapprochement inattendus, et les dimensions importantes des espaces d'exposition (rappelons qu'en considérant la petite taille de certains objets, la Neue Galerie en contenait plusieurs milliers), espaces d'exposition qui doivent être, d'une certaine manière, « remplis », rendent totalement inopérante ou irréalisable l'idée d'une discursivité, ou, autrement dit, d'une argumentation linéaire de l'exposition. Par contre l'espace réparti en trois étages permet d'élaborer trois « plateaux » très différents et complémentaires.

La complexité qui serait née à considérer les objets un par un, et non par collections ou ensembles, rendait donc le travail des commissaires impossible et aurait résulté en un gigantesque groupe de milliers d'objets, répartis finalement de façon chaotique. Szeemann s'en explique dans l'introduction du catalogue : « La présentation des œuvres est autonome et formellement décidée par l'artiste ». Ce sont les artistes qui finalement s'opposent aux contaminations et aux jeux de langages proposés par le commissaire et ce dernier doit en fait contenir leurs réprobations et réviser son projet¹⁴⁸.

Nous en avons quelques preuves supplémentaires quand il déclare à Otto Hahn, en 1974, moment où il est toujours blessé par certaines réactions à la *Documenta* et en difficulté financière (comme dans la plupart de ses interviews, où Szeemann a tendance à exagérer et, couramment, à rechercher des formules incisives) : « Les Américains ne cherchent pas l'interaction de plusieurs niveaux de réalité »¹⁴⁹ en référence, bien entendu, à la lettre signée Carl Andre, Donald Judd, Hans Haacke, Barry Le Va, Sol Lewitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra et Robert Smithson, dans laquelle ces derniers déclarent entre autres que « C'est le droit d'un artiste de déterminer ce qu'il expose et où il l'expose. Une œuvre d'art ne devrait pas être exposée à l'intérieur d'une classification sans

¹⁴⁸ Nous ne reviendrons pas sur les différents scandales de cette *Documenta*, déjà amplement commentés et étudiés, la plupart du temps d'ailleurs pour disqualifier plutôt que pour soutenir les partis pris du commissaire, et y voir les symptômes d'une prise de pouvoir qui n'a pas eu lieu selon les termes que l'on emploie aujourd'hui.

¹⁴⁹ Entretien avec Otto HAHN, « Documenta est un lieu terroriste », *Grands entretiens d'artpress*, op. cit., p. 20.

l'accord de l'artiste. »¹⁵⁰. Au même moment Robert Morris écrit à Szeemann qu'il refuse de participer à la Documenta : « Je ne souhaite pas que mon travail soit utilisé pour illustrer des principes sociologiques peu judicieux »¹⁵¹. Amer, Szeemann affirme dans la suite de son entretien avec Hahn : « Le reste était présenté par les artistes eux-mêmes et cela suppose, évidemment, que chacun voulait avoir son petit espace pour débiller sa personnalité, en se différenciant de tous les autres. »

Dans sa critique de la *Documenta 5* pour *Artforum*, le théoricien et commissaire anglais Lawrence Alloway revient sur la polémique. Il tente de prendre un peu de hauteur et défend Szeemann face à la révolte des artistes minimalistes. Il écrit : « La notion de contrôle absolu de l'œuvre engage l'artiste à une mise en scène [*curating*] sans fin de son œuvre, une tentation qui s'impose lorsqu'une œuvre est suffisamment demandée pour servir de tremplin. En tant que tel, le manifeste a peu de chances d'obtenir le soutien des nouveaux artistes (...). On peut comprendre que les artistes veuillent freiner l'interprétation irréfléchie de leur art mais, d'un autre côté, je ne pense pas que les artistes épuisent le sens de leur propre travail ou en déterminent tout l'intérêt ; une fois réalisées, les œuvres d'art ont une fonction à la fois publique et personnelle »¹⁵². En plus des rapports de force qu'engendrent le contrôle de son œuvre par un artiste, d'obligations insolubles d'un point de vue pragmatique, Alloway signale que la plupart des interprétations de l'œuvre peuvent être défendues et valides, à partir du moment où les significations revendiquées par les artistes ne forment qu'une partie des contenus de l'œuvre. Le fait qu'une œuvre puisse être soumise à malentendus est une conséquence de son appropriation et de son caractère « public », et le discours de l'artiste est par essence incomplet. Alloway réaffirme là des convictions qui le rapprochent de l'Independent Group pour lequel une œuvre ou un objet peut être réinterprété à chaque nouvelle situation d'exposition, et il se place dans le fil d'une nouvelle histoire de l'art qui met la situation d'exposition et sa lecture dans un présent, tout en valorisant une lecture interdisciplinaire des œuvres, à l'aide d'outils toujours contemporains, histoire dépendante de contextes toujours particuliers (et donc

¹⁵⁰ Texte intitulé « Exhibitions and artists rights (Documenta 5) statement », publié dans le numéro de juin 1972 (vol.10, n°10) de la revue *Artforum*. Il est fortement inspiré par le « Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée » (« Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement ») créé par Seth Siegelaub et le juriste et Robert Projansky l'année précédente. Ce même contrat est reproduit dans ses versions anglaise, allemande et française à la fin du catalogue de la Documenta (section 18).

¹⁵¹ Sa lettre est datée du 6 mai 1972 et sera à la fois envoyée à Szeemann et publiée dans le magazine *Flash Art* (n°32-33-34, mai-juin 1972). Deux autres articles participent aux polémiques au même moment : « Exposition d'une exposition » de Daniel Buren, publié dans le catalogue section 17 p. 29, et l'essai de Robert Smithson « Cultural Confinement », ou « Kulturbeschränkung » pour la version allemande (publiée dans le catalogue section 17 p. 74), qui sera republié dans le *Artforum* d'octobre 1972

¹⁵² Lawrence ALLOWAY, « "Reality": Ideology at D5 », dans *Artforum*, vol. 10, n°10, octobre 1972, pp. 30-36.

forcément anachroniques) qui sera représentée par exemple par Svetlana Alpers, Michael Baxandall ou encore John Berger.

Il n'y a pas de hasard de calendrier quand Robert Smithson reproduit dans le même numéro d'*Artforum* son article « Cultural Confinement » paru dans le catalogue de la D5 qui, bien que dépassant son expérience de la *Documenta*, peut paraître à charge contre cette dernière¹⁵³. Cet article va plus loin que la lettre de Morris et que la déclaration sur les droits des artistes parus au printemps. En complément (voire à l'inverse) de ces déclarations, Smithson propose une vision plus offensive et para-institutionnelle, ce qui va en quelque sorte expliquer qu'il ne participe pas aux expositions de la D5 mais intervienne dans son catalogue : « Les musées, comme les asiles et les prisons, ont des gardiens et des cellules – en d'autres termes, des pièces neutres nommées « galeries ». Une fois placée dans une galerie l'œuvre perd sa charge, et devient un objet transportable ou une surface déconnectée du monde extérieur. (...) La fonction du gardien-commissaire d'exposition est de séparer l'art du reste de la société. Ensuite advient l'intégration. Une fois que l'œuvre d'art est complètement neutralisée, rendue inefficace, abstraite, inoffensive, et politiquement lobotomisée elle est prête à être consommée par la société. Tout est réduit à du fourrage visuel et de la marchandise transportable. »¹⁵⁴

Même s'il joue ici ce qu'Alloway appelle une méfiance envers les institutions, il propose un nouveau postulat esthétique en revenant sur le caractère aliénant de l'institution et la nécessité d'exposer en dehors de cadres pré-établis pour garantir une expérience authentique. Le piège de la manipulation du commissaire est une dégradation de l'œuvre en elle-même qui devient explicitement « marchandise ». Smithson critique finalement non seulement des jeux de pouvoirs mais un rapport de consommation entre un objet et un spectateur, duquel ils sont, par un animisme très particulier, tous les deux captifs. Nous verrons par la suite qu'il a ici une position absolument opposée à Szeemann.

Quoi qu'il en soit le projet d'exposer art et objets ordinaires, folkloriques ou publicitaires dans une proximité directe, proposée dans le « Brock's draft », échouait et les « mythologies individuelles », dont Szeemann avait eu l'idée dès 1963¹⁵⁵, supplantaient la catégorie consacrée

¹⁵³ Rapellons que Smithson a refusé de participer à l'exposition mais a souhaité être présent dans le catalogue. Sa contribution est alors constituée de l'article « Cultural Confinement ».

¹⁵⁴ « Cultural confinement », *op. cit.*, nous traduisons.

¹⁵⁵ Cf. « Mythologies individuelles », *Kunstnachrichten*, IX/3, Lucerne, Freudenstadt, Vienne, novembre 1972, texte reproduit dans Harald SZEEMANN, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Le couloir parallèle », 1996, p. 31. Selon une autre source, ni plus ni moins que l'avant-propos au catalogue de la D5, le terme vient en fait d'Etienne Martin (cf. *Méthodologie individuelle*, *op. cit.* p.109).

à « l'identité/non identité de l'image et de l'imgé ». Alors, au même moment où la figure du commissaire indépendant apparaît, une figure tout aussi mythique est remise en scène : l'artiste contestataire¹⁵⁶.

Cependant en 1984, en répondant à Catherine Millet au sujet de de la *Documenta 6*, Szeemann semble avoir changé d'avis et être nostalgique de l'intransigeance des artistes concernant leurs conditions d'exposition quand il dit : « Cette éthique de l'artiste qui ne veut pas qu'on fasse de lui le commentaire d'un autre artiste est perdue. » De fait il reconnaît avoir transformé les œuvres et les objets en commentaires les uns des autres, c'était même son projet initial.

Bazon Brock a une version sensiblement différente de l'abandon partiel des trois thèmes de lecture de la *Documenta* : ils étaient pragmatiquement impossibles à mettre en place pour des raisons d'assurances, les assureurs étant échaudés par l'idée de transformer chaque salle d'exposition en un environnement. Sa version nous donne des informations importantes sur le projet initial : « La transformation du concept a été inévitable, à cause de la nécessité d'assurer les objets en location. Les sociétés d'assurance n'étaient pas préparées à différencier les objets des environnements, tels que les instruments destinés aux spectateurs et ceux qui ne devaient pas être touchés ou encore les espaces destinés au public des espaces destinés au œuvres elles-mêmes. (...) Aucune société d'assurance ne pouvait accepter une installation non-auratique d'objets d'art, d'instruments, de démonstrations scientifiques, de performances, de happenings, d'enseignements pratiques et de classes de travail destinées au public. Il nous fallait donc trouver une structure complètement nouvelle. Nous avons pris en considération quelques exemples historiques comme les « Kunst und Wunderkammer », les marchés de Noël, les hôtels de pèlerinage, les expositions universelles, les grandes surfaces et tout particulièrement les visites organisées de touristes connues sous le nom de « Grand Tour » au 18^e siècle. La médiation entre visiteurs et exposition implique de redécouvrir le rôle historique des psychopompes, des guides archéologiques et des prêtres itinérants. J'ai donc développé un principe d'itinéraire multiples que les visiteurs devraient emprunter successivement. On lui

¹⁵⁶ Comme l'explique Anne Bénichou, les conflits commissaire/artistes de la *Documenta 5* ont été grandement exagérés et cela notamment dans l'ouvrage de Nathalie Heinich qui veut absolument voir l'essor de la figure du commissaire se réalisant au dépend de celle des artistes (cf. N. HEINICH, *Harald Szeemann, un cas singulier*, Paris, L'Échoppe, 2015). Bénichou a en effet pu accéder à la mise à disposition des archives de Szeemann à Cassel et à sa correspondance avec les artistes, ce qui lui a permis de rappeler un rapport cordial avec ceux-ci appuyé par quelques témoignages importants comme celui de Claes Oldenburg.

proposait de prendre le rôle d'un touriste, d'un connaisseur, puis d'un pèlerin. C'était une manière d'éduquer en faisant passer à travers différentes situations, différents stades. »¹⁵⁷

Si l'idée d'une éducation du spectateur semble avoir été partiellement abandonnée, l'accrochage avec ses enchainements thématiques de salles, la juxtaposition d'objets et d'œuvres, dans des vitrines ou des espaces certes séparés mais concomitants, offre au public un des premiers évènements d'art contemporain à poser directement la question de l'interprétation des objets qu'il présente dans une argumentation théorique dense, à mettre les réflexes supposés du visiteur sous un verre grossissant, et, ce faisant, à proposer une relecture « esthétique » de l'art, mais aussi des images au sens large, et de nos objets quotidiens. Dans ce sens, l'exposition à la Neue Galerie révèle particulièrement bien ce jeu avec les réflexes du visiteur et de l'institution.

¹⁵⁷ Entretien avec les co-commissaires de la *Documenta 5* (Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock, François Burkhardt et Johannes Cladders) mené par Lucia Pesapane retranscrit dans Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann, Méthodologie individuelle*, Zurich et Grenoble, JRP Ringier et Le Magasin CNAC, Grenoble, 2007, p. 139.

Le visiteur modèle

Pour comprendre le projet de Szeemann et de Brock, il nous faut avancer en utilisant la définition de Davallon de « visiteur modèle », qui représente le comportement souvent anticipé inconsciemment par les commissaires. En effet Davallon distingue trois types d'expositions et il semblerait que la *Documenta 5* corresponde bien à l'un d'eux. Ces types correspondent à des sortes de degrés de discours et à leur caractère plus ou moins « bavard » ; mais ces types correspondent aussi à la façon dont une parole ou des stratagèmes - ces derniers étant constitués des technologies de l'exposition - se veulent plus ou moins convaincants. Le premier type propose des « situations de rencontre entre des visiteurs et des objets »¹⁵⁸, sorte de stade d'innocence. Le deuxième type d'exposition, celui qui va nous intéresser, est celui qui fait des expositions un vecteur de stratégies de communication. Enfin le troisième type d'exposition concerne celui qui vise un impact social (ou qui sont, pour le dire, crument « militante » ou de propagande). Il est peut-être artificiel ici de distinguer ici ces trois types d'exposition. Davallon veut-il dire que les expositions opérant avec des stratégies de communication ne veulent pas créer d'impact social ? Le théoricien propose en fait une gradation entre trois manières de faire parler les objets. La première est plus au service de l'institution, elle ne cherche pas à faire parler les objets mais plutôt à les mettre en valeur et jouent à plein avec une fétichisation des objets. Selon nous cette catégorie, dans ses objectifs, fait se rapprocher les centres commerciaux des musées. La deuxième forme est didactique, elle veut faire comprendre à grand renfort de classements de tri, de redescriptions, d'explications. La dernière forme d'exposition finalement est une sorte « d'exposition slogan », uniquement un outil de propagande ou de publicité : il ne s'agit pas de communiquer, mais de convaincre. De plus elle aurait des visées identitaires, souhaitant « donner à un groupe le sentiment de son existence et de son identité »¹⁵⁹.

Dans ce type d'exposition l'accrochage est construit selon ce que Davallon appelle une « stratégie communicationnelle » qui définit « l'opérativité » de l'exposition : les « gestes de mise en exposition » possèdent des « effets sociaux et symboliques »¹⁶⁰. Les débats lors de la préparation de la *D5* montrent bien un souci de transmettre non un discours, mais une certaine manière de voir les objets, d'enseigner au visiteur une façon de regarder. En cela, au départ, on

¹⁵⁸ J. DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre*, op. cit., p. 158.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

peut bien parler d'élaboration d'une « stratégie », laquelle va se retrouver dans la création de différentes salles thématiques et dans tout le parcours entre ces mêmes salles.

Si on ne peut réduire l'exposition à un texte, Davallon explique ses capacités de communication par l'invention d'un personnage : le « visiteur modèle ». Ce dernier n'est pas une personne à guider, à orienter mais il est le personnage idéal auquel se réfère le commissaire quand il constitue l'exposition. De l'autre côté, le « visiteur modèle » n'est pas contraint à faire telle ou telle chose ou à aller dans telle direction, par contre le commissaire lui laisse des indices de comportement, des possibilités d'action qu'il va reconnaître : un texte sur un mur signale que peut-être le commissaire veut faire lire quelque-chose, un banc devant une vidéo signale quelque-chose à regarder, etc. Mais surtout, si nous suivons le raisonnement, il va avoir des attitudes et un état d'esprit bien particulier qui s'accordera, en miroir à ce qu'il voit et à sa visite. Ce qu'engendre la notion de « visiteur modèle », avec ses séries de clés, d'indices souvent involontaires ou inconscients, devient une préfiguration optimale, elle aussi souvent involontaire et inconsciente, de la visite d'une exposition¹⁶¹.

Alors les trois visiteurs de Brock, le pèlerin, le touriste et le connaisseur, permettent-ils aux commissaires de penser des mises en scènes différentes et séparées, qui correspondraient à trois visites nettement différentes en trois lieux, ayant chacune leur rythme et demandant des types d'attention différents ? Il semble que non et certains commentaires de critiques d'art incitent même à penser que le jeu de rôle fut uniquement théorique. La stratégie des commissaires s'appuie alors sur des types d'objets, sur leurs contenus et la potentialité critique de leur sélection et de leur monstration sans plus de stratégies scénographiques. Dans ce cadre le spectateur reste lui-même : on lui parle par l'intermédiaire des objets et il n'y a pas, à l'inverse de l'exposition *Science Fiction*, de surajouts expérientiels.

¹⁶¹ Ce principe, parce qu'il signale l'existence de différents réflexes dans la manière d'exposer, corrobore et complète parfaitement la notion « d'*expository agent* » de Bal.

Les trois étages de la Neue Galerie

« La raison pour laquelle nous exposons des œuvres « dénuées de liberté » (...) est d'établir un contraste. De sortir du cercle exclusif. Autrement l'art sera ramené au niveau de la simple communication. »¹⁶²

En qualifiant l'art de communication Szeemann joue un renversement. En effet l'intervieweur lui reproche à mots couverts ses trois sections « propagande politique », « réalisme socialiste » et « publicité » situées au sous-sol de la Neue Galerie, sections que Szeemann va considérer automatiquement comme consacrées à des « œuvres », jouant un peu sur les mots et mêlant art et non-art. Il insiste : « Ce genre d'œuvres est bien mieux placé pour révéler les divers aspects du réel ». Il y a donc pour lui, très directement des « œuvres qui ne soient pas d'art ». Et ajoute « C'est plus difficile si l'on part de la perception de l'œuvre d'art, dont le vocabulaire est beaucoup plus restreint ». Il pousse ici la provocation en émettant l'idée que la publicité, l'art ou les objets de propagande ont des vocabulaires plus amples que les œuvres, lesquelles deviendraient de l'information.

Étrange idée que défend le commissaire ici, alors que l'on sait qu'il a évidemment défendu et soutenu, pendant toute sa carrière, le caractère polysémique et complexe des œuvres d'art. En essayant de clarifier son propos, on comprendra deux choses :

- d'une part évidemment il prend la défense de l'approche transdisciplinaire, des contrastes et des mises en parallèle qui enrichissent mutuellement tous les éléments qu'il montre,
- mais surtout, on peut envisager (en lui pardonnant la mauvaise foi qui consiste à considérer les œuvres d'art comme de la « communication ») les objets de propagande comme un « chemin » qui mène, non seulement à une « révélation du réel », mais aussi peut-être à une meilleure compréhension des œuvres d'art¹⁶³.

En gardant en tête le projet original de la *Documenta*, il est stupéfiant de remarquer qu'au final le commissaire met grossièrement en scène sa répartition tripartite d'origine et qu'elle suit, non

¹⁶² Entretien avec John Anthony THWAITES, 1972, reproduit dans *Harald Szeemann – Méthodologie individuelle*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁶³ Le lecteur ou la lectrice notera cette idée qui sera de première importance lors de l'exposé de notre projet *Fantasy*.

pas une confrontation directe d'œuvre à objet (le pneu face à sa publicité face à sa représentation artistique) mais, à la Neue Galerie de Cassel pour le moins, une répartition par étages. Les outils pédagogiques et interactifs de Bazon Brock sont abandonnés, l'enchaînement et les regroupements d'objets se suffisant dorénavant à eux-mêmes. L'examen du plan de visite disponible dans le catalogue est sur ce point parlant : les trois catégories de représentation se retrouvent schématiquement dans les niveaux de l'espace d'exposition. Elles sont cependant à la fois floues et ouvertes, et si certains rapprochements semblent clairs, une sorte de confusion organisée paraît régner.

De plus, il n'est plus fait mention du cadre théorique publié dans *Informationen* (de toute façon publié très en amont de l'ouverture) ni dans le catalogue (si ce n'est quelques rappels dans l'introduction de Szeemann) et, apparemment, ni à l'intérieur des expositions (sous forme de parcours ou d'écriteaux). Les plans inclus dans le catalogue indiquent pourtant bien des sections telles qu'elles ont été définies dans le deuxième bulletin d'information. « Je crois que (...) les nouvelles couches de signification que l'on découvre (dans les images) en travaillant avec elles devraient se manifester dans l'accrochage, pas dans la didactique qui accompagne l'exposition » dira Szeemann à Catherine Millet¹⁶⁴, mettant ainsi au tapis les outils pédagogiques de Brock et plongeant l'exposition dans le « silence »¹⁶⁵. C'est donc dans l'accrochage de la Neue Galerie et son parcours qu'il faudra retrouver des indices.

Si on suit le premier schéma¹⁶⁶, le sous-sol de la Neue Galerie est consacré à la « réalité de l'image », avec les sections propagande, les affiches publicitaires retouchées de Charles Wilp, les billets de banque issus d'un concours suisse, les 40 premières couvertures du *Spiegel*, la science-fiction, l'architecture et l'urbanisme utopique, et une énigmatique section intitulée « Jeu et réalité », qui contient une installation vidéo et un long diaporama. L'ensemble de l'étage présente au final très peu d'œuvres d'art. Il est consacré à la place des images dans notre quotidien, et aux rôles qui leurs sont attribués. Finalement, en suivant la métaphore des parcours de Brock, c'est l'endroit où le spectateur est un « touriste », il est confronté à des images de propagande et de publicité comme s'il se trouvait en pays étranger. Il reste intéressant de noter que, en tant que catégories d'images et d'objets, la science-fiction et les projets utopiques d'Archigram rejoignent les affiches de propagande et les couvertures d'hebdomadaires. Ces

¹⁶⁴ Dans l'interview « Le désir de l'œuvre totale », paru dans *Artpress* n°86, novembre 1984 et reproduit dans *Écrire les expositions, op. cit.*, p. 100.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶⁶ Les réunions préparatoires citées par Mackert ont donné lieu à deux schémas distincts. Nous avons reproduit une vue partielle du premier.

éléments participent d'un même régime de langage, et on retrouve bien ici la suspicion de l'École de Francfort envers les exposés d'utopies, notamment dans le principe de dialectique négative. Szeemann dira en 2002 que cette section est pour lui celle des « images qui mentent »¹⁶⁷.

Le rez-de-chaussée, qui est aussi souvent le premier espace visité, c'est-à-dire qu'il sert d'axe à l'ensemble des accrochages, est consacré à la peinture hyperréaliste, aux musées d'artistes (dont la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp) et aux réalismes « trivial » et « emblématique »¹⁶⁸. Cette dernière catégorie est celle du kitsch athée : reproductions d'œuvres, gadgets et accessoires imitant des formes connues (un encrier en forme de main par exemple), nains de jardin, miniatures d'œuvres à destination touristiques. Si on continue à suivre les sous-ensembles du projet, cette section correspondrait maintenant à la catégorie « transformation de la réalité par la transformation de sa représentation », ou « réalité de l'imagé » ou du « représenté » (selon les traductions), « l'image, le signifié, l'objectivité comme réalité » pour copier le deuxième opus du journal *Informationen*. De fait nous avons ici des images ou des objets relus par des artistes ou par la société de consommation, et dans l'idée de Bazon Brock le spectateur devient le « connaisseur » face à des représentations qu'il est sensé décoder.

L'étage supérieur est consacré aux objets religieux (« Imagination et piété »), aux emblèmes et symboles athées (badges, écussons, armoiries, etc.), à l'art brut et aux mythologies individuelles avec notamment l'installation monumentale de Paul Thek¹⁶⁹. Alors c'est l'endroit où le spectateur est vu par Brock comme un « pèlerin ». Avec le recul l'idée semble à la fois naïve et intéressante aujourd'hui : l'artiste en démiurge, à la créativité débridée est relié aux objets de culte.

Pour être plus précis, dans ce contexte, il est difficile de trancher et d'avoir une vision claire de l'exposition par plateaux. Pourtant des détails montrent la finesse des analyses des commissaires et forment bien ce que Szeemann appelle dans son introduction différentes « méthodes du « voir » ». Le kitsch se retrouve par exemple autant au niveau 0 (kitsch athée)

¹⁶⁷ Lors d'un débat intitulé *Les années artpress*, avec Catherine Millet et Jean Clair, le 5 décembre 2002 au CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux. Audio disponible en ligne : <http://www.capc-bordeaux.fr/media/harald-szeemann> (consulté le 4 janvier 2017, lien rompu au 9 août 2023)

¹⁶⁸ « D'emblèmes » ou « de symboles » semble une meilleure traduction que celle de l'ouvrage de Florence Derieux car cette section montre des écussons militaires et des drapeaux miniatures ou des armoiries de villes, tout comme divers badges et insignes allant du mouvement hippie à la franc-maçonnerie. On trouve dans cette section aussi des cartes-réclame de personnages allemands célèbres jouxtant des images Art Nouveau des allégories des arts (certainement tirées d'illustrations d'Alphonse Mucha).

¹⁶⁹ Les accrochages du Fridericianum vont comporter la partie « Information », avec notamment l'installation-vidéo de Bazon Brock, et des œuvres sous différentes sections : « Mythologies individuelles 2 », « Mythologies individuelles – Processus », « Mythologies individuelles – Performances, activités, changements, auto-performances », « Vidéos », « Films », « Idées » et « Idée/Lumière ».

qu'au niveau 1 (kitsch religieux), le nain de jardin étant alors un objet utilisé par codage, preuve d'un second degré conscient, tout comme la reproduction miniature de statuette égyptienne est à la fois reproduction d'œuvre et souvenir touristique. À l'inverse, le kitsch religieux ne peut pas prendre en compte cette ironie ou ce double sens.

Les musées d'artistes peuvent-ils cependant être considérés comme des « transformations » de la représentation, au même titre que des reproductions touristiques de bustes égyptiens (à moins d'opter pour un pastiche de musée doublé d'un pastiche de magasin de musée) ? Ces bustes ne sont-ils pas des images publicitaires et idéologiques ? Il transparaît de tout cela une idée générale articulée autour de la question de la collection, voire, comme dans *Science-Fiction*, d'une collection de collections. Les collections d'images et d'objets kitschs, les musées d'artistes comme le *Mouse Museum* d'Oldenburg ou le *Département des Aigles* de Broodthaers, les amoncellements de Ben Vautier ou ceux de peintures d'art brut montrent très clairement une volonté de jouer, voire de surjouer, la mise en valeur muséale obtenue, comme le montre Pomian, par la démonstration de l'objet en soulignant sa préciosité mais aussi en l'exposant comme un butin, c'est-à-dire en jouant sur un prestige du quantitatif¹⁷⁰.

Cette idée de la collection est aussi signalée dans le catalogue, dont le système de fiches renvoie aux principes d'inventaire et de classification. Par ailleurs de nombreux ensembles sont nommés dans le catalogue pièce à pièce, ce qui fait de la représentation écrite de l'exposition une gigantesque liste, montrant même dans un cas particulier qui n'est pas anodin, toute une série d'emprunts à des musées partenaires, et ce uniquement pour la section du premier étage de la Neue Galerie dédiée aux objets religieux. Ici l'exposition d'art contemporain prend le contre-pied de l'idée de nouveauté, de production, ou encore d'actualité, en allant chercher dans des institutions, alliées pour l'occasion, des pièces anciennes d'ethnologie locale¹⁷¹. En empruntant plus de 400 éléments, il s'agit en fait de transferts de collections ou de constitution d'un musée éphémère, remplissant bien le vœu de Szeemann de créer temporairement une « collection idéale ».

Notons enfin que le bâtiment de la Neue Galerie de Cassel n'est autre que le musée des beaux-arts de la ville, construit à la fin du 18^e siècle. Totalement détruit par les bombardements alliés en 1943, il ne ré-ouvrira qu'en 1976. Szeemann et son équipe travaillent donc dans un musée

¹⁷⁰ Sur l'objet exposé comme signe de prestige et/ou butin on se référera aux analyses de Krzysztof POMIAN au début de *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI^e – XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

¹⁷¹ La section « Imagination (ou imagerie) et piété » (« Bilderwelt und Frömmigkeit ») dont le commissaire est le conservateur et historien Ingolf Bauer comprend plus de 400 objets, images, ex-votos, venant du Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, du Bayerisches Nationalmuseum de Munich, du Schweizerisches Museum für Volkskunde de Bâle (aujourd'hui nommé Musée des Cultures) et du Museum für Deutsche Volkskunde de Berlin.

vide et « fantôme », tout comme il est paradoxalement « en travaux ». L'intelligence des displays et des sélections s'accorde à un esprit des lieux : musée d'art ancien destiné à devenir musée d'art ancien, modernes et contemporains, l'accrochage par collections rend hommage et détourne la vocation originale du musée. Il agit aussi comme une préfiguration d'un programme muséal qui ne sera jamais appliqué¹⁷².

L'accrochage est, dans tous les sens du terme, spéculatif et autoréflexif. Des images de propagandes et idéologiques à la cave, les affirmations mystiques à l'étage, avec au centre, à l'entrée, le ready-made et les stratégies muséales, avec, aussi au centre, l'hyperréalisme et sa relecture de la photographie, où le geste et l'œil humain essaient de dépasser l'illusion de réalisme produite par la technique. Le parcours est en fait circulaire et comme le montre l'exemple du « pneu de Lichtenstein » : l'affiche publicitaire devient œuvre par le biais de l'artiste du pop art, puis son travail est récupéré par la publicité. L'appropriation de l'artiste est bien au centre de ce mouvement et son travail avec les médias et/ou la publicité boucle la boucle.

Une autre conséquence que nous avons seulement signalée est la création de décors qui vont faire jouer différents rôles au spectateur ou à la spectatrice. Le touriste, le connaisseur et le pèlerin de Brock ne forment-ils pas la typologie de visiteurs à laquelle une *Documenta* est de toute façon réellement soumise ? L'ambition des commissaires en revient à jouer avec ces catégories de comportement existant mais aussi à réaliser grossièrement des pastiches d'expositions sur mesure pour trois types de publics. En exagérant ces catégories on peut penser que les malheureux touristes ont droit à l'exposition de propagande et de publicités (et donc à perdre aussi leur supposée naïveté), les heureux connaisseurs pourront apprécier le travail de Duchamp et de Broodthaers et les dévots leur dose d'art brut, d'actionnisme et de peinture expressionniste. À moins que, justement, il ne soit proposé aux spectateurs de se reconnaître ou non parmi ces caricatures de visiteurs... Le cadre pédagogique persiste dans l'accrochage et le spectateur est face à une sorte de critique circulaire appliquée au « voir ». La réalité du sous-sol correspondrait au réflexe, à l'instinct, à la communication, des images qui veulent

¹⁷² Il faudra attendre 1982 pour que la ville de Cassel achète pour son musée, de manière systématique, des œuvres exposées à la *Documenta*.

Une interprétation toute personnelle pourrait voir dans les expositions d'objets kitsch une sorte niveau d'interprétation du contexte. Il faut en effet considérer que la ville de Cassel a été intensément bombardée par les Alliés pendant la Deuxième guerre mondiale et détruite à au moins 80 % (et aux alentours de 90% pour le centre-ville), ce que montre le musée de la ville avec une maquette et des photographies très impressionnantes. Le visiteur des années 70 se promène dans des bâtiments de deux sortes, soit des ensembles d'après-guerre, soit des reconstitutions d'architecture néo-classique du 19^{ème} siècle encore visible aujourd'hui. L'architecture « ancienne » de Cassel est principalement une architecture de façade ou un style « à la manière de... ». Ainsi il y a dans l'environnement urbain quelque chose de la réplique un peu dégradée.

convaincre ; la réalité de l'imagé à une sorte de raison réflexive et de décryptage, les images qui font réfléchir ; quant au premier étage, il est consacré à la puissance de l'imagination et au mythe, les images qui envoutent, le culte religieux ou le culte de la personnalité.

Aussi caricatural ou allégorique que puisse paraître aujourd'hui cet accrochage, il faut rappeler à nouveau qu'il se situe dans un projet culturel à vision pédagogique et qu'il est un des outils d'un projet plus large que l'on pourrait qualifier de « socialiste », dans lequel l'éducation, et surtout l'éducation au réel et à ses codes, modes d'apparition et de production, ainsi que l'éducation critique, sont les seuls remparts à la réapparition des régimes fascistes et totalitaires, avec leurs cortèges de massacres et de malheurs.

Théorie critique à la Neue Galerie

Dans les années 30, les textes de commissaires et de directeurs d'institution restaient focalisés sur des questions infrastructurelles et principalement celles de l'aménagement du musée, afin de répondre au mieux à ses missions pédagogiques et civiques. Le débat était alors concentré sur des points d'architecture et de scénographie ; le choix et le classement des objets était aussi problématique car il s'agissait de montrer à la fois la grandeur de l'art ancien et les innovations des avant-gardes dans un dispositif, le musée, qui reste unique et doit s'adapter à aux évolutions de la société qui l'accueille. Pourtant la muséologie des débuts peine à saisir la réalité qui la préoccupe : la concurrence entre les musée internationaux, la course aux innovations techniques et aux toutes fraîches avant-gardes internationalisées, rendent difficile un recul sur l'économie de l'art et ses liens avec le politique.

Les questions relatives aux attentes du public ont très peu de place dans ces réflexions. Le public est en essence le réceptacle du discours de l'institution, une masse qu'il s'agit d'éduquer, d'informer et de sensibiliser. De même le musée est avant tout une institution politique dont la mission est de former le citoyen, en lui donnant simplement accès de la manière la plus massive et la plus claire aux chefs d'œuvres de la pensée et de la création¹⁷³. Avec une esthétique universaliste quelque peu kantienne, l'œuvre est censée parler d'elle-même et l'accès à la beauté, de manière maintenant démocratique, est la première des priorités.

Dans l'Allemagne des années 60, les enseignements de l'École de Francfort vont considérablement modifier ces points de vue, et la Documenta 5 en est un exemple flagrant. D'une part il apparaît que certains des commissaires en aient été membres ou élèves comme nous l'avons vu, mais surtout que la théorie critique infuse dans les conceptions élaborées par un grand nombre producteurs culturels de l'époque¹⁷⁴. Dans notre cas, il pourrait exister une préoccupation des commissaires qui, si elle n'est pas explicite, proviendrait d'un traumatisme latent généré par le concept d'industrie culturelle d'Adorno et Horkheimer même si ces derniers ne ciblent pas directement les arts plastiques et s'en prennent plutôt au cinéma, à la radio et à

¹⁷³ Nous reviendrons sur les questions que soulève la muséographie moderne lorsque nous aborderons la scénographie de notre projet.

¹⁷⁴ On lira par exemple avec le plus grand intérêt l'article de Thomas Franck, « L'adornisme français des années 50 », *Cahiers du GRM* [En ligne], 12 | 2017, mis en ligne le 31 décembre 2017, consulté le 19 avril 2019. Le GRM est l'association Groupe de Recherches Matérialistes.

la musique, c'est-à-dire explicitement à des formes reproductibles et reproduites. Les principes de l'industrie culturelle plaçant nos trois commissaires dans une position instable, il s'agit pour ces derniers de trouver des parades ou des avancées qui ne fassent pas d'eux des complices de cette industrie, comme les virulentes critiques de la *Documenta 4*, perçue comme un Cheval de Troie d'un art américain colonisateur, l'avaient montré quatre ans auparavant.

Il nous faudrait, pour comprendre les innombrables détails et éléments de pratique constituant les expositions de la *Documenta 5*, les passer au crible des textes de l'École de Francfort, dont le vocabulaire (principalement le vocabulaire adornien) est à première vue explicitement cité et employé par les commissaires. L'exposition de Szeemann et ses collègues pourrait devenir une sorte de mise en œuvre de ces théories, au moins dans ses intentions exprimées verbalement.

Or c'est d'abord par la pratique et dans les faits, par l'exposition, que les commissaires de la *Documenta 5* s'approprient ces outils intellectuels et tentent une parade aux critiques de la *Documenta* précédente. Ils s'adaptent à, absorbent un climat intellectuel et critique qui a contribué à ce que ce soit Szeemann puis Amman et Brock qui prennent en charge l'évènement, suivis par une pléiade d'experts, de collectionneurs, de conservateurs et commissaires invités aux statuts divers. Le groupe renverse dès lors la structure de décision en une organisation apparemment polycéphale, laissant la place à de nombreuses délégations, et remplace la verticalité des modes de décision de la *Documenta*, jusque-là signée (si le mot peut avoir un sens avant « l'invention du curateur ») uniquement par son fondateur, Arnold Bode¹⁷⁵.

Szeemann place ensuite sa confiance dans l'espace muséal et le *white cube*, conscient, en le formulant très clairement, de l'échec des formes d'art dans la rue : « Aujourd'hui cette intégration [de l'art dans la ville] ne dépend plus des artistes mais de décisions politiques »¹⁷⁶. Dès l'introduction du catalogue Szeemann écrit encore : « Pour cette *Documenta*, il fut possible de renoncer à la fausse liberté du « musée dans la rue ». (...) Le rapport de l'artiste au musée va de nouveau de soi et des signes indiquent déjà que, dès que nous aurons nettoyé le musée de son odieuse réputation de lieu consécatoire, il redeviendra,

¹⁷⁵ Cela semble aller à l'encontre d'une image d'un Szeemann omnipotent régnant sur chaque facette de l'évènement. Le commissaire était bien la figure centrale de l'exposition parce qu'il avait pour rôle de choisir les artistes, et évidemment les sélectionnaient et les connaissaient. Cette place, en plus d'une personnalité extravertie et séductrice, rompue aux négociations politiques et à la communication, le mettait sous les feux de la rampe. Les parties plus petites (que la grande section des mythologies individuelles), étaient déléguées.

¹⁷⁶ COLLECTIF, « *Documenta* est un lieu terroriste », *Les grands entretiens d'artpress*, op. cit., p. 25.

grâce aux œuvres, ce qu'il était.»¹⁷⁷ Les commissaires choisissent de montrer les objets sélectionnés uniquement dans des espaces muséaux et institutionnels : ils doivent profiter pleinement de l'aura de l'institution, de la façon dont elle influence le statut de ce qu'elle contient et doivent utiliser le mode d'attention qu'elle génère chez les visiteurs. On peut déduire que c'est aussi une forme de respect envers certaines œuvres minimales ou conceptuelles quand Szeemann dit, ce qui corrobore sa conscience des problèmes posés par ces œuvres : « À la *Documenta*, j'ai décidé de ne pas installer de sculptures dans le parc. D'ailleurs les sculptures à ce moment-là, étaient plus adaptées à l'intérieur, elles y avaient plus d'impact »¹⁷⁸. Le commissaire est en somme conscient qu'il doit, pour préserver son efficacité, garder l'art dans un espace séparé de l'espace public et quelque part, de la vie quotidienne des visiteurs. Une œuvre dans l'espace non-signalée devient décorative, une « fresque », ou demande un dispositif de médiation et de communication particulier. L'espace public ne pourrait produire pour lui que des productions stéréotypées, et si elles ne le sont pas, elles doivent être médiées.

L'authenticité

À la lecture des textes préparatoires à la *D5*, la porosité entre philosophie et pratique curatoriale atteint un degré inédit dans l'histoire du commissariat d'exposition notamment dans la dénonciation d'une illusion qui séparerait authentique et inauthentique, œuvre et non-œuvre. On peut en déduire une véritable intention esthétique de la part des commissaires, matérialisée par l'emprunt d'autant d'œuvres que d'objets banals, mais surtout, conséquence de ce choix, le fait d'exposer autant d'œuvres uniques et rares, que d'objets industriels ou d'images produites en séries et en masse.¹⁷⁹

Dans *Le nouvel esprit du capitalisme*, leur ouvrage brossant la genèse du néo-libéralisme et s'intéressant particulièrement aux tournants culturels et économiques ayant lieu à la fin des années 60 et au début des années 70, Luc Boltanski et Ève Chiapello rappellent que cette

¹⁷⁷ *Méthodologie individuelle*, op. cit., p. 109. Nous pouvons rester sceptiques quant à cette exaltation envers un musée jadis idéal.

¹⁷⁸ Dans COLLECTIF, « Des expositions faites d'amour et d'obsession – Entretien avec Jean-Yves Jouannais », *Les grands entretiens d'artpress*, op. cit., p. 74. Szeemann montrera très peu d'œuvres dans l'espace public pendant les 25 premières années (les plus expérimentales) de sa pratique. Une exception notable est le premier empaquetage de bâtiment de Christo : il s'agissait de la Kunsthalle de Berne en 1968.

¹⁷⁹ On pense aussi rapidement dans le reste de l'exposition aux apports des mouvements artistiques de l'époque, avec l'exposition d'œuvres à protocoles, performées, conceptuelles ou encore post-minimales qui jouent et déjouent la présence de l'œuvre, caractère d'une authenticité classique (voir à ce sujet Claire FAGNART, *La critique d'art*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Libre cours », 2017).

critique de l'opposition authentique/inauthentique prend non seulement racine dans les écrits de l'École de Francfort et de Roland Barthes, mais qu'elle se retrouve de dans les écrits de l'époque de Pierre Bourdieu (cité à titre d'exemples aux côtés de Jacques Derrida et Gilles Deleuze).

Cette critique prend alors plusieurs directions : pour Bourdieu l'authentique sert d'argument à une esthétique bourgeoise qui ce faisant prétend se démarquer de l'expérience de masse et justement séparer la vraie œuvre de la non-œuvre. Constituante d'un goût et d'une subjectivité particulière, cette expérience esthétique sert de repoussoir et « naturalise » ses objets de prédilection contre ceux produits par la société de consommation. La constitution d'une sorte de goût de classe justifie la distribution inégale des produits culturels, tout comme la distribution inégale des produits culturels crée des privilèges et/ou un capital facteurs de « distinction »¹⁸⁰. Bourdieu déconstruit ses mécanismes en montrant l'imbrication de facteurs sociaux à des modalités d'expérience et leur légitimation ; le duel authentique/inauthentique devenant selon lui un débat construit socialement, principalement avec des vues d'exclusion. La dimension transdisciplinaire de la *D5* met en débat ces théories et en cela elle réalise à sa manière son objectif démocratique qui était à son origine dès les années 50 : elle tente une « démocratie des objets ». D'un autre côté l'usage de multiples reproductions vient battre en brèche l'exposition comme lieu d'une expérience authentique, car elle s'appuie a priori sur une rencontre ou une appréciation d'éléments eux aussi authentiques : le transdisciplinaire met ce pré-requis en jeu.

Chiapello et Boltanski notent une autre critique du binôme dialectique authentique/inauthentique appartenant maintenant à Gilles Deleuze. Présente dans *Différence et répétition*, elle conteste l'idée de la reproduction comme succédanée, imitation d'un original forcément falsifié, thèmes sous-entendus par nombre de théories de l'École de Francfort. Pour Deleuze la reproduction possède une puissance et un pouvoir propre, dûs justement aux différences qu'elle montre par rapport à son original. Ces différences, ou ces répétitions, n'altèrent pas l'expérience de la reproduction, elles ajoutent à l'inverse un deuxième niveau de perception en produisant de multiples variantes (et non des mêmes ou de l'identité). Les reproductions seront comparables entre elles. Ainsi Deleuze peut affirmer que le simulacre, bien qu'il soit constitué à partir un original duquel il prend ses distances, comprend une

¹⁸⁰ Même si *La distinction* paraît en 1979, on trouve les points de départ de l'esthétique bourdieusienne dès le milieu des années 60, avec *Les héritiers, les étudiants et la culture*, écrit en collaboration avec Jean-Claude Passeron et publié en 1964, *Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*, ouvrage dirigé par le sociologue avec Robert Castel et *L'amour de l'art : Les musées et leur public* avec Alain Darbel en 1966.

puissance en lui-même et que cette efficacité lui est propre. Elle n'est ni inférieure ou supérieure à son référent, elle est différente et tout aussi effective¹⁸¹.

On comprend alors pourquoi Szeemann et ses collègues n'hésitent pas à montrer ensemble une couverture de magazine, un film ou un poster politique. Ces derniers peuvent avoir autant de sens et d'efficacité qu'une œuvre originale, si tant est que l'on se dégage de la conception moderne d'une division authentique/inauthentique. Cela a à voir avec une sorte « d'air du temps » qui correspond à la période d'apparition du post-modernisme, lequel est parfaitement explicité par Craig Owens qui en 1983, dans son texte fondamental sur les liens entre post-modernité et les artistes de la « *Picture Generation* », écrit : « Il y a une certaine ironie dans le fait que toutes ces pratiques, tout comme le travail théorique qui vient les soutenir, aient apparu dans une situation historique soit-disant caractérisée par son indifférence totale. Dans les arts visuels, nous avons été témoins de la dissolution progressive de distinctions auparavant fondamentales : original/copie, authentique/inauthentique, fonction/ornement. Chacun de ces termes semble aujourd'hui contenir son contraire, et cette indétermination introduit avec elle une impossibilité de choix, ou plutôt, une équivalence absolue c'est-à-dire une interchangeabilité des choix. »¹⁸²

Car fondamentalement la question de la « réalité » de l'œuvre et le schéma image/imagé/identité/non-identité casse un rapport naturalisant à l'art ou aux objets, où chaque chose ne devient pas plus authentique, mais à l'inverse plus artificielle ou pour le moins assumée en tant que représentation. Ainsi ce sont deux des critères fondamentaux de l'exposition selon Mieke Bal, le caractère constatif et le caractère narratif, dont les effets se retrouvent détournés et tordus. Il n'y a alors pas de mystère si l'hyperréalisme - avec ses problématiques d'illusion, de geste mécanique et de reproduction - se retrouve au cœur de l'exposition de la Neue Galerie avec des salles qui entourent les Musées d'artistes. Et comme avec l'exposition *Science-fiction*, on voit poindre un jeu sur l'unicité qui confèrerait son aura à l'œuvre d'art ou à n'importe quel objet. Sans tenter de discréditer cette dernière, les

¹⁸¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

¹⁸² Craig OWENS, « *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* », dans *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Hal FOSTER (dir.), Port Townsend, Bay Press, 1983, p. 77.

[Nous traduisons de "There is irony in the fact that all these practices, as well as the theoretical work that sustains them, have emerged in a historical situation supposedly characterized by its complete indifference. In the visual arts we have witnessed the gradual dissolution of once fundamental distinctions original/ copy, authentic/inauthentic, function/ornament. Each term now seems to contain its opposite, and this indeterminacy brings with it an impossibility of choice or, rather, the absolute equivalence and hence interchangeability of choices. »]

commissaires créent un jeu dialectique de confrontations qui redistribue les façons de voir les choses et donc leurs statuts.

Le sujet et le groupe

L'École du visiteur de Bazon Brock est un autre signe d'un pont existant entre les théories de l'École de Francfort et la conception de cette partie de la *D5*, tant elle était préoccupée d'un rapport individuel, voire individualisé, au spectateur par le biais d'ateliers, de débats, de discussions ; tout comme elle souhaitait apparemment permettre au visiteur de manipuler des objets pédagogiques et scientifiques conçus pour l'occasion¹⁸³. Même si le projet de Brock de transformer toute la *Documenta* en école ait dû être abandonné, le point de vue des commissaires va dans le sens d'un rejet des industries culturelles, dans le sens où ces dernières sont le fruit et les opérateurs d'une massification et d'une forme de standardisation de l'expérience.

Dans les faits Szeemann garde certains principes de l'École de Brock, mais l'école disparaît au profit d'une « méthode du « voir » » qui s'adresse au sujet par l'exposition même de formes artistiques uniques, mais aussi de formes qui correspondent à cette standardisation de l'industrie culturelle. La structure pédagogique est transférée dans les outils de l'exposition par lesquels elle va dorénavant passer. Cette méthode, avec l'exposition de différents degrés de réalité et des rapprochements thématiques nouveaux, pourrait s'apparenter à une enquête, (c'est d'ailleurs le sous-titre de l'exposition, l'apparentant à un jeu de rôle ou à une recherche), et rejoindre en cela Adorno lorsqu'il écrit en préambule à *Minima moralia* « Celui qui veut savoir la vérité concernant la vie dans son immédiateté, il lui faut enquêter sur la forme aliénée qu'elle a prise », énonçant ainsi un des axes de la sociologie de l'École de Francfort. Une parade à l'industrie culturelle sera donc de désaxer ses objets triviaux, ses publicités, au sein d'autres éléments, pour former, à partir d'une hétérogénéité nouvelle, des thèmes qui permettent un regard différent.

C'est donc au départ le sujet, l'individu, qui est considéré plutôt que le groupe, et pour lequel l'exposition est construite ; c'est sa conscience qu'il s'agit de travailler par l'expérience des objets. Si Walter Benjamin prend l'expérience individuelle comme étalon de sa pensée, il est rejoint par l'ensemble des théoriciens de l'École de Francfort, qui en fera une méthodologie

¹⁸³ Nous avons très peu d'informations supplémentaires sur le sujet, si ce n'est l'idée de Brock d'une exposition « non-auditive » et mêlant les objets manipulables ou non qui ont fait fuir les assureurs.

commune qui sera clairement énoncée. « L'analyse de la société peut tirer de l'expérience individuelle incomparablement plus que n'en a convenu Hegel » écrit par exemple Adorno dans *Minima Moralia*¹⁸⁴.

C'est aussi parce que la perception est vue comme un « fait social »¹⁸⁵, qu'elle est située dans une articulation entre l'individu et la société, que les commissaires se doivent de l'aborder en évitant de faire, comme Adorno et Horkheimer l'écriraient, « l'apologie de la société »¹⁸⁶. Les contrastes et les grincements créés par tous les changements de registre permettent aux organisateurs d'évacuer toute forme d'amusement, mais surtout toute vision idéalisée de la culture. La formule « Parler de culture a toujours été contraire à la culture »¹⁸⁷ peut être appliquée à la *D5* car son but est bien de faire de la culture un objet de discussion et de réflexion. En lecteurs de théorie critique, les commissaires sont conscients de leurs pouvoirs et de leur capacité à faire trembler l'idéologie : « Sont victimes de l'idéologie ceux qui justement occultent la contradiction au lieu de la dépasser consciemment dans leur propre production » écrivent Adorno et Horkheimer¹⁸⁸. Voilà donc, par la technique du « voir différencié »¹⁸⁹ et de l'exposition comme médium, la mise en œuvre de la contradiction. C'est évident, les commissaires tentent d'éviter la « barbarie esthétique » désignée par Adorno et Horkheimer, et de trouver un remède à la « nouveauté » et à la « logique du tube » qui ont régit et régiront en grande partie les *Documentas* précédentes et suivantes.

Le résultat peut être tout autant ce que le théoricien du *pop art* et affilié à l'Independent Group Lawrence Alloway décrit avec enthousiasme comme étant « quelque chose entre le supermarché et la cabinet et curiosité », qu'il peut être selon Carter Ratcliff, autre critique d'*Artforum*, « une prison culturelle », « un jeu de rôle behavioriste » ou encore « un dépotoir métaphysique »¹⁹⁰.

Contre la marchandise

¹⁸⁴ Theodor W. ADORNO, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Petite biblio Payot », 2003 [1951], p.13.

¹⁸⁵ Les Szeemann et Brock de la deuxième déclaration d'intention qui écrivent « Percevoir n'est nommé ici que comme une forme essentielle de l'activité sociale », (voir plus haut dans l'introduction de la *D5*, *op. cit.*).

¹⁸⁶ Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *Kulturindustrie*, Paris, Allia, 2012 [1947], p. 57.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.84.

¹⁸⁹ F. DERIEUX (dir.), *Méthodologie individuelle*, *op. cit.*, p.108.

¹⁹⁰ On trouve une analyse des trois critiques de la *D5* (il faut ajouter celle de Lizzie Borden) publiée à l'époque par *Artforum* dans l'édito d'Eric Banks du numéro d'octobre 2002, vol. 41 n°2, d'*Artforum*. Ces critiques, ainsi que l'accusation d'hermétisme émise principalement en Allemagne, vont considérablement affecter Harald Szeemann pour lequel François Pluchart, dans *Artitudes* sera la critique qui a le mieux compris son exposition.

Dans son introduction au catalogue Harald Szeemann déclare ce qui restera à tout jamais inactuel : « Au début de la planification de la *D5*, le milieu artistique célébrait sa période triomphale, secoué par la fièvre boursicoteuse des galeristes et des têtes de liste, et également par des doutes de plus en plus pénétrants à propos du marché de l'art » et plus loin « La *D5* est (...), espérons-le, l'aube d'une période d'après-marché de l'art »¹⁹¹. Il souhaite de fait casser les principes de hiérarchisation des objets et leur principale conséquence : l'attribution d'une valeur. De fait la méthode du « voir » comme il l'écrit a pour objectif de « l'élimination du simple jugement « oui-non » » et place le jugement en tension dialectique jusqu'à ce que les identités positives et négatives disparaissent. Le spectateur est alors amené à jauger des différences. L'accrochage est alors une parade à ce qu'Adorno et Horkheimer appellent les « hiérarchies de qualité »¹⁹², lesquelles n'ont d'autre but que de déterminer et hiérarchiser la valeur des objets culturels et ce faisant de standardiser les expériences pour que chacun se comporte « spontanément, conformément à son niveau déterminé préalablement par des statistiques », et choisisse « les produits de masse fabriqués pour son type ». C'est par le mélange, la disparition des catégories authentique/inauthentique que cette réification des spectateurs, du « visiteurs modèles » à rassasier ou à servir, et leur mise en situation dans un « jeu de rôle behavioriste » se dénonce et est donc évitée¹⁹³. Bien naïf le commentateur d'*Artforum* qui s'est senti poussé dans les rôles de touriste, de dévot ou de connaisseur. Il est touché à un point sensible qui est celui de sa croyance directe dans les catégories d'objet qu'on lui présente. Dans les faits, et c'est là l'extraordinaire naïveté du critique d'art, les spectateurs ne sont pas dupes et comprennent très vite qu'ils participent à un univers fabriqué et artificiel, à un jeu, et, comme Lawrence Alloway, s'en amusent plus qu'ils ne s'en offusquent.

Le « choix du petit »

L'espace politique vient alors d'un cadre et d'un système de juxtapositions faisant des œuvres et des objets présentés, mais aussi de la succession de salles et d'évènements, les commentaires et les contradictions des uns des autres, inscrit dans un système simple de thèmes et de typologies, pouvant évoquer une sorte de volonté d'inventaire.

¹⁹¹ F. DERIEUX (dir.), *Méthodologie individuelle*, op. cit., p.108-109.

¹⁹² T. W. ADORNO et M. HORKHEIMER, *Kulturindustrie*, op. cit., p. 13.

¹⁹³ Ou comme on le dirait aujourd'hui en marketing, le « ciblage » publicitaire du consommateur.

Cet inventaire possède aussi ses particularités géographiques. En effet le catalogue de la *Documenta 5* nous informe sur l'extrême variété des objets présentés, et on peut noter pour commencer un point qui n'a jamais été abordé : le caractère vernaculaire, voire profondément allemand et rural de beaucoup d'objets. Szeemann a toujours été un homme de terrain et il rejoue à Cassel les méthodes qui lui ont permis de travailler à Berne avec des artistes locaux, d'emprunter à des collections de collectionneurs voisins, de citer un folklore vernaculaire¹⁹⁴. En cela on retrouve une technique de lutte assez proche des énoncés de Walter Benjamin et que Miguel Abensour dans sa postface à *Minima Moralia*, appelle le « choix du petit ». « Ce choix désignerait un nouveau lieu de la pensée, ou plutôt l'exigence de dégager un nouveau lieu de la pensée à l'écart de la tradition philosophique dominante qui apparaîtrait soudain comme coupable de s'être édifiée sur un mépris, voire sur un oubli du petit. »¹⁹⁵ Il est évident que montrer un badge ou un écusson, une assiette représentant Jean-Paul II rentre dans cette logique parce que les commissaires y jouent leur rôle, leur place professionnelle et l'image qu'ils renvoient. Il y a dans la *D5* en permanence une vibration entre le commissariat et le non-commissariat (avec la délégation), l'œuvre et la non-œuvre nous l'avons vu, l'original et la copie et l'ouverture de nouveaux territoires, avec insistance, vers le minuscule et le méprisé. L'étiquette de camembert de Science-Fiction prend une nouvelle dimension et s'insère dans une démarche plus large de Szeemann qui refuse de considérer l'art comme une totalité superlative et la place dans un discours qui est, comme le dit Absensour d'Adorno, « anti-métaphysique ».

Le retour au musée

¹⁹⁴ Je tiens à préciser que je découvre cela plusieurs mois après la fermeture de l'exposition *Blanche Endive*.

¹⁹⁵ T. W. ADORNO, *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 341.

« Renier les conventions, parce qu'elles ne seraient qu'une décoration périmée, inutile et extérieure, ne fait que confirmer ce qu'il y a de plus extérieur, c'est-à-dire un monde où la domination règne ouvertement, sans médiation. »
Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, 1951¹⁹⁶

Nous pouvons penser que les décisions de Szeemann pour la *Documenta 5* empruntent une autre facette des conclusions adorniennes : l'institution, contrairement à ce que nous disions précédemment, est aussi source de méfiance lorsqu'elle s'immisce dans les comportements quotidiens des sujets. Il faut pour Adorno lutter contre l'« intrusion supplémentaire des modes de comportement institutionnellement planifiés dans le domaine, toujours plus restreint, de l'expérience vécue »¹⁹⁷. Les œuvres dans l'espace public peuvent alors être pensées comme des intrusions qui pourraient provoquer des comportements anticipés, elles deviennent marchandises et façonnent « l'économie psychique des masses »¹⁹⁸. En cela Szeemann, parfaitement conscient de son rôle et de son pouvoir, ne souhaite pas que les œuvres s'immiscent dans le quotidien des habitants et habitantes de Cassel. Il évite ce qu'il appelle les œuvres pour « préau d'école »¹⁹⁹.

Ici le commissaire suisse n'entre pas en contradiction avec Smithson qui fuit l'univers « carcéral » du *white cube*. Son parti pris reste celui d'un représentant de l'institution et en cela il prend la responsabilité de protéger et de maximiser l'effet de ce qu'il montre, tout en étant conscient des pouvoirs potentiellement néfastes de l'institution qu'il gère temporairement. Ce que propose Smithson d'un autre côté c'est la création d'une expérience différente et elle doit être produite *in situ*, à partir d'un conditionnement différent du spectateur ou de la spectatrice, avec par exemple ses effets d'incongruité ou de surprise, ce que ne permet pas une commande dans l'espace public²⁰⁰.

Mais comme l'a récemment noté l'historien Max Rosenberg, la *Documenta 5* représente bien pour Szeemann un « retour au musée »²⁰¹. Nous l'avons vu, ce dernier est en effet très clair, dans ses différentes prises de parole, sur la confiance qu'il accorde à l'espace d'exposition. Il

¹⁹⁶ T. W. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., p. 44.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹⁹⁸ T. W. ADORNO et M. HORKHEIMER, *Kulturindustrie*, op. cit., p. 15. On se rappellera les charges permanentes d'Adorno contre la musique d'ambiance.

¹⁹⁹ « On reviendra aux anciens rêves de décoration de préau d'école, de fontaine sur les places publiques... » dans COLLECTIF, « *Documenta* est un lieu terroriste », *Les grands entretiens d'artpress*, op. cit., p. 25.

²⁰⁰ En se remémorant ce débat, on ne peut s'empêcher de penser au travail de Dan Graham dans l'espace public.

²⁰¹ Max ROSENBERG, «Harald Szeemann and the Road Back to the Museum», dans le *Getty Research Journal*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2019, vol. 11, pp. 107-132.

suit une ligne avec laquelle nous sommes totalement en accord. Pour aboutir à cette école de la vision, il doit bien sûr diriger le spectateur et la spectatrice dans un enchaînement discursif complexe et cela n'est possible que grâce aux conventions institutionnalisées de l'exposition. S'affirme ici une vision positive de l'institution muséale qui offre, dans ce cas, un espace de calme, de concentration, de réflexion et où l'attention portée aux objets permet d'en ouvrir les potentialités critiques. Cet espace de convention est l'espace de tout média, comme l'a souligné Davallon, dans sa capacité à générer des comportements. Il est aussi un espace créé socialement qui devient efficace justement parce qu'il, dans son usage, n'échappe pas au social, mais il en est la métonymie ou le reflet. Szeemann présente donc une institution « saine » parce qu'elle se met en doute mais aussi parce qu'elle tisse, au présent, des liens avec ce qui lui est extérieur et c'est là peut-être le propre de ce qui sera appelé plus tard la critique institutionnelle. L'institution y est activée dans sa capacité à « objectiviser des conflits sociaux », pour reprendre l'expression du constitutionnaliste Dominique Rousseau, c'est-à-dire de créer, réguler, mettre en scène des catégories qui parfois se confrontent²⁰².

C'est grâce à ce dernier point que nous pouvons affirmer un désaccord avec nombreuses thèses ou assertions réduisant caricaturalement l'art à un écosystème libéral de domestication, thèses que l'on trouve par exemple très récemment dans des critiques comme celles de l'artiste Guillaume Maraud («Aujourd'hui les institutions d'art contemporain, prisonnières d'un univers de pensée valorisant l'ordre, l'essentialisme et l'universalisme, et malgré leurs discours progressistes, amplifient encore des phénomènes inégalitaires et d'élimination des corps politiques dominés »²⁰³).

²⁰² Dominique ROUSSEAU est professeur de droit constitutionnel. L'expression citée provient de l'interview de Frédéric Worms pour l'émission « Matières à penser » diffusée le 7 juillet 2020 sur France Culture. Elle est consultable en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser/les-institutions-democratiques-25-les-institutions-critiques-ont-de-lavenir>. [consulté le 8 juillet 2020] Cf. aussi D. ROUSSEAU, *Radicaliser la démocratie. Propositions pour une refondation*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2017.

²⁰³ Voir « "Sauver l'art", Les rhétoriques de l'art contemporain au service de l'accélération conservatrice », *Contretemps – Revue de critique communiste*, en ligne, posté le 18 mai 2020 (<https://www.contretemps.eu/rhetorique-art-contemporain-acceleration-conservatrice/>). Cet auteur vient de publier *Des abolitionnismes culturels, 2021, 2023* (Dijon, Presses du réel, 2023) dans lequel, selon la quatrième de couverture, « il se positionne en faveur d'une approche abolitionniste des institutions artistiques ». Ce serait perdre trop de temps que de tenter de contester le flux de contre-vérités que contient son ouvrage.

Objets paradoxaux

Les dispositifs et techniques de création d'aura ou les premiers matériaux d'une technicité de l'exposition

Thierry Leviez et son groupe d'apprentis commissaires aux Beaux-Arts de Paris ont récemment répertorié 53 caractères techniques et sociaux pouvant constituer l'aura de l'œuvre²⁰⁴. Ces caractères soit soulignent l'unicité de l'œuvre (pour reprendre Benjamin), soit la mettent spatialement en valeur, ce qui corrobore un caractère culturel. Le spectateur comme agent performatif de l'exposition apparaît enfin dans cette liste, auprès des files d'attente ou des attroupements, rappelant ainsi le caractère mimétique lié au fonctionnement d'une visite et une définition première de l'exposition comme institution et lieu de conventions.

*

Dispositifs et techniques de création d'aura

Attentes

Files

Attroupements

Fréquence (œuvres montrées rarement ou par intermittence)

Circulations

Plateformes

Surplombs

Contre-plongées

Rétrécissements

Alcôves

Niches

Preuves

Certificats

Tampons

²⁰⁴ Cette liste occupait la majeure partie du livret de l'exposition *Aura par procuration* qui a eu lieu du 15 octobre au 21 novembre 2021 aux Beaux-arts de Paris, dans le cadre de la série *Le théâtre des expositions* (Saison 2 – Acte 1 en l'occurrence).

Signatures
Vues d'atelier

Avertissements
Attention choquant
Attention violent
Attention fragile

Exergues
Socles
Cadres
Éclairages
Vides
Podiums
Niches

Protections
Vitrines, cloches
Rideaux, caches
Mises à distance
Alarmes
Gardiens

Cérémonial
Manipulations
Rituels

Interdits
Interdiction de toucher
Interdiction de photographier
Interdiction aux enfants

Patine
Indices d'ancienneté
Usure
Jaunissement
Flétrissement
Lacunes
Déchirements
Décollements

Appareil critique
Cartels, cartouches

Signalétique
Documents
Photomurales
Communication
Conférenciers, médiation

Outils
Hygromètres
Thermomètres
Étiquettes
Loupes
Machineries (par exemple projecteurs 16/35 mm)

Pédigrées
Commanditaires
Ayant appartenu à...
*Indice de présence humaine, relique etc.*²⁰⁵

*

« L'objet n'est la vérité de rien »

Utilisés au second degré ces stratagèmes offrent de nombreuses possibilités pédagogiques, voire comiques. Jacques Hainard, le célèbre directeur et conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel²⁰⁶ va jouer de tous ces subterfuges pour amuser ou intriguer le public, moyen pour lui de le séduire afin de lui faire comprendre l'intérêt des objets ethnographiques exposés. Il va en effet multiplier les effets de diorama (la mise en situation d'objets dans des reconstitutions aux aspects fonctionnels), les jeux sur les valeurs ou les statuts des objets et plus généralement placer les objets dans des configurations diverses qui vont en modifier la lecture. L'aspect bric-à-brac faisant parfois perdre à l'objet perd la valeur qui serait celle associée à sa fonction première, Hainard démontre avec brio que les objets peuvent endosser plusieurs rôles en fonction des contextes, que leur valeur d'échange, ou les savoirs qu'ils contiennent, en est modifiée, et bien sûr que le musée lui-même est un contexte agissant sur la valeur et la fonction des objets. Il écrit d'ailleurs « Comprendre encore une fois les objets en les triturant à travers le bricolage, la récupération, la gadgétisation et la perversion, comprendre en rappelant combien l'objet n'est la vérité de rien du tout. Polyfonctionnel d'abord, polysémique ensuite, il ne prend de sens que mis dans un contexte »²⁰⁷.

À étudier les projets d'Hainard, on peut conclure qu'ils ne sont pas véritablement transdisciplinaires mais restent une ethnologie, et plus précisément une ethnologie de l'occident

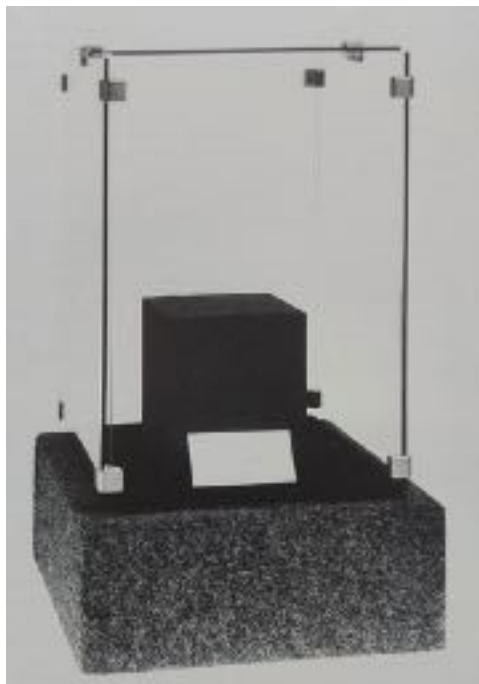
²⁰⁵ Dans cette liste la partie patine est considérée comme ajoutée aux objets comme tout ce qui les entoure. La partie « pédigrée » pourrait être aussi agrémentée des notions « collection » ou encore de « copyright ».

²⁰⁶ Il dirige le Musée d'ethnographie de Neuchâtel de 1980 à 2006 puis le Musée d'ethnographie de Genève de 2006 à 2009.

²⁰⁷ Jacques HAINARD, « La revanche du conservateur », dans Jacques HAINARD et Roland KAEHR (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie Neuchâtel, 1984, p.189.

expliquée avec les outils de l'ethnologie consacrée aux pays extra-occidentaux. Le résultat est une grande leçon pédagogique sur des invariants en anthropologie, où, si l'humour permet de relier un déjeuner bourgeois à l'anthropophagie de quelques peuples d'Amazonie, la leçon se fait peut-être avec un peu de condescendance. Ici on se confronte à un des pièges de l'ethnologie appliquée, comme discipline qui, toute utile qu'elle puisse être, ne trouve pas vraiment de solution dans un espace de collection occidental.

Nous pouvons cependant saluer les trouvailles d'Hainard et sa volonté d'agir aux racines de la collection et de l'exposition en les faisant éclater. En effet, beaucoup reste à faire pour faire correctement s'exprimer les objets des réserves des musées d'anthropologie d'ici et d'ailleurs et il s'agit peut-être d'une mission impossible, en tout cas nos réflexions sur le contexte, la médiation et la porosité avec l'art peuvent, espérons-le, proposer quelques pistes nouvelles. Dans son travail de déconstruction de l'exposition ethnologique et de ses mises en fiction Hainard va jusqu'à nommer et mettre en scène ce qu'il nomme la « vitrinification » dans son projet emblématique, *Objets prétextes, objets manipulés*, en montrant avec ironie une vitrine vide contenant un petit socle vide et un cartel laissé vierge. Clin d'œil aux dispositifs académiques il joue ici sur la mise en scène du musée par lui-même.



« La « vitrinification » : être exhibé et regardé pour prétendre au statut d'objet de musée. »²⁰⁸

²⁰⁸ Illustration et légende originale tirées de J. HAINARD et R.KAEHR (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, op. cit., p.190. (Photo de A. Germond, Neufchâtel)

L'expérience à son paroxysme et son échec :

les *Sex museums* de Jennifer Tyburczy

L'étude *Sex Museums – The Politics and Performance of Display* de Jennifer Tyburczy²⁰⁹, nous intéresse, non pas uniquement par sa volonté de montrer le musée comme étant une institution hétéronormative, douée d'un pouvoir de contrôle fort (parce qu'elle permet de montrer ou réitérer des catégories), mais plutôt en raison de la singularité de ses objets d'étude et de ses méthodologies, dans sa façon de considérer une exposition dans ses multiples détails, et l'institution à travers des prismes socio-économiques. En effet, comme l'explique d'abord Valentin Gleyze dans son résumé, soulignant une approche explicitement foucauldienne, « le découpage (de l'ouvrage) cherche à montrer de quelle façon le musée, dès son institutionnalisation, contribue à former les catégories du normal et du pathologique, à travers l'usage de dispositifs d'exposition (*display*) qui se reconfigurent en fonction de contextes donnés. »²¹⁰ En effet *Sex Museums* ne déroge pas à la tradition souvent engagée des *cultural studies*. L'autrice signale que les catégories et comportements générés par le musée engagent plus qu'une distinction normal/pathologique et s'inscrivent dans de nombreuses autres questions avec, en premier lieu, les distinctions de genre. Et à l'autrice d'aller plus loin, et de ne pas se résoudre pas à un discours anti-institutionnel qui de toute façon s'adapterait mal à ses objets d'études : ceux-ci étant très variés, privés, publics, militants, de divertissement ou plus classiques, et bien sûr Tyburczy incluant dans une partie de ses démonstrations, avec une pointe de provocation, ce qui constitue implicitement et la plupart du temps le « modèle » du musée de l'érotisme : le Musée des beaux-arts. La question de la sexualité et du genre lui sert d'angle d'approche et de point de départ à de nombreuses problématiques nouvelles et va faire dériver ses questionnements vers les musées de la sexualité et de l'érotisme, à la fois comme des

²⁰⁹ Jennifer TYBURCZY, *Sex Museums : The Politics and Performance of Display*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2016. Jennifer Tyburczy est Maîtresse de Conférence et Directrice de recherche en Feminist Studies à l'Université de Californie à Santa Barbara. Elle est aussi membre du comité éditorial de la revue de sociologie *Journal of International Women's Studies* (publiée par la Bridgewater State University, Massachusetts), et du *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* (publié par l'Université du Michigan). Toutes les traductions sont de l'auteur et nous traduisons selon le contexte « Sex museum » par musée « de sexualité », « du sexe » ou « de l'érotisme », la catégorie choisie par l'autrice étant volontairement large et pouvant s'adapter aux lieux qu'elle mentionne aux États-Unis mais aussi au Mexique, aux Pays-Bas ou au Japon. La sexualité reste un thème très vaste qui renvoie autant à une économie des désirs, telle qu'elle peut être abordée par la notion de fétichisme dans ses acceptions marxistes et psychanalytique, que comme la multitude des pratiques sexuelles, des fantasmes et de leurs représentations. C'est dans les liens entre des comportements et un psychisme, à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace d'exposition, que se situe l'étude de l'intellectuelle.

²¹⁰ Dans Valentin GLEYZE, « Jennifer Tyburczy, *Sex Museums. The Politics and Performance of Display* », *Culture & Musées*, n°30, 2017, pp. 224-226.

modèles d'expérimentation muséologiques et comme des symptômes ou des symboles, des excroissances du monde déjà gorgé de désirs de la collection et de son exposition.

Car si pour l'autrice « tous les musées sont de musées du sexe »²¹¹, il s'agit d'étudier l'inscription très spécifique des musées de l'érotisme dans un parcours culturel ou touristique, la question de la beauté, de la honte ou de la censure (ici expliquées à travers les aventures de *L'origine du monde* de Courbet), les questions soulevées par les affichettes de recommandations au public dans les Musées des beaux-arts (comment déterminer ce qui est visible ou non pour un public de tel ou tel âge ?), la question de la violence et du consentement au travers d'objets sado-masochistes ou d'authentiques instruments de torture, ou de l'étrange et récurrente déception du public qui accompagne fatalement des lieux aux ambitions et à la communication spectaculaire. Bien plus largement que d'évoquer les sexualités, elle cite l'essai de Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalism Museum*, pour comparer les modes d'implantation de ces établissements. Les musées de la sexualité deviennent alors des phénomènes qui résonnent avec une économie culturelle plus large. Et cette économie touristique existe parallèlement à d'autres phénomènes globalisés, allant d'une sexualisation de l'économie marchande d'un côté jusqu'à l'internationalisation de l'économie de la prostitution et de la pornographie.

Son analyse évite aussi les problématiques sociologiques et notamment l'héritage bourdieusien de l'*illusio*, car elle se focalise sur des musées en les considérant comme des musées « de société » : ainsi la question de l'art et de ses croyances peut-elle être temporairement évacuée au profit d'une nouvelle ethnologie, c'est-à-dire un point de vue qui va considérer, avec des définitions récentes, une « ethnie » comme étant simplement un groupe d'individu partageant une même pratique. L'originalité de l'approche de la penseuse est d'autant plus importante pour nous qu'elle ne concerne ici que les objets, qui ne sont certes pas « banals » à proprement parler, mais susceptibles de produire du discours et utilisés, dans ces musées, à des fins de divertissement, dans des buts informatifs voire même pédagogiques. C'est bien de l'exposition comme média dont parle Tyburczy²¹², l'exposition comme dispositif, comme contexte, institution existant par un certain nombre de conventions plutôt que comme discours. L'analyse des « musée du sexe » peut être entamée par l'autrice à partir de données très concrètes, dès leur nom et leur situation géographique, inscrivant une offre culturelle et/ou de

²¹¹ C'est ni plus ni moins que le titre de son introduction [« All museums are sex museums »], J. TYBURCZY, *Sex Museums, op. cit.*, p. 1.

²¹² En suivant la définition de Jean Davallon que nous avons délimitée.

divertissement dans un contexte socio-économique précis, qui va jusqu'à prendre en compte, pour les cibler, la sociologie des visiteurs et visiteuses²¹³. C'est ainsi que (et pour tenter une pointe d'humour) de la même manière que la ville du Creusot va créer un Musée de l'homme et de l'industrie avec ces célèbres et fantastiques vitrines d'outils de forge, le Quartier rouge d'Amsterdam va voir s'implanter quelques musées de l'érotisme et d'histoire de la prostitution.

Si l'auteur revient par ailleurs sur la généalogie des musées de l'érotisme, sans s'appesantir sur leur âge d'or des années 80 et du début des années 90, ces musées lui servent de base historique et conceptuelle pour centrer ses investigations sur quatre établissements plus récents qui remplacent dans leurs expérimentations les poncifs en usage chez leurs prédécesseurs²¹⁴. Les descriptions de l'auteur sont pour nous saisissantes car elles renvoient à un monde de l'exposition à l'inventivité surprenante, empruntant sans vergogne une multitude de vocabulaires plastiques. On passe de la baraque de foire au club libertin homosexuel, on lit des discours parascientifiques ou extraordinairement érudits, les curiosités grivoises s'amoncellent, on passe d'illustrations sexistes aux fantasmes les plus inconnus, les modes de théâtralisation les plus outranciers côtoient l'austère vitrine d'artefacts archéologiques. Dans le détail Tyburczy souligne, notamment dans les chapitres 4 et 5, des scénographies qui jouent souvent alternativement la parodie du Musée des beaux-arts, de la fête foraine ou du musée scientifique avec par exemple une foultitude d'objets interactifs, manipulables au goût particulièrement régressif. Le dispositif de communication va par ailleurs souvent rejouer le sex shop avec ses enseignes en néon, et la prévalence de la couleur rose. On retrouvera à de multiples endroits sous forme de dioramas ou ponctuant le parcours du visiteur des mannequins animés ou non, les textes de présentation vont parfois être argotiques, faire des jeux de mots ou bien employer l'humour, l'exposition sera baignée dans une bande sonore confectionnée de voix, de bruitages ou de musiques pop. Le mobilier d'exposition renverra autant au magasin de luxe qu'au confort pseudo-domestique du bordel, tout comme dans certains établissements des saynètes seront jouées par des acteurs et/ou actrices, invectivant parfois les spectateurs et spectatrices. Tyburczy souligne qu'il arrive que le musée dissimule ou serve « d'anti-chambre »

²¹³ Ainsi peut-être, sans s'en rendre compte, mais avec des objectifs peut-être tout aussi libéraux, les musées de l'érotisme ; dans leurs ciblage, mettent en place quelques stratégies que l'on retrouve dans les lieux du *New institutionalism*.

²¹⁴ En l'occurrence le Leather Archive & Museum (LA&M) à Chicago (un musée associatif dédié aux cultures sado-masochistes), le Museum of Sex de New York (un musée d'Histoire, privé, montrant principalement des expositions temporaires), le World Erotic Art Museum à Miami Beach (WEAM, un musée privé montrant plus de 4000 items rassemblés par une collectionneuse privée) et le Museo del Sexo à Mexico City (musée privé situé dans un grand complexe de divertissements érotiques aujourd'hui fermé).

à un commerce de prostitution ou autre forme de peep-show engageant pour le coup très concrètement le visiteur ou la visiteuse. Ces cas sont pour elle exceptionnels car ils font plutôt fuir le public. L'aspect anthropologique sera lui aussi parfois prégnant avec ses classifications par périodes ou par continents, ouvrant autant de brèches autant vers une mise en scène scientifique que vers des présupposés exotiques, où on pourra déceler des sous-entendus néo-coloniaux. Ainsi les exemples de l'autrice nous permettent de voir comment les musées de l'érotisme jouent la parodie de l'institution scientifique et artistiques et existent dans une foulditude d'emprunts où tout finalement devient décor. Mais de façon plus engagée l'autrice rappelle les choix parfois émancipatoires de ces établissements, rejouant les distinctions de genre, mettant en question les normes hétérosexuelles, dramatisant ou dédramatisant toutes les pratiques ou penchants (au premier lieu desquels le voyeurisme), voire faisant littéralement office de pédagogie ou de lieu de prévention quand ils abordent les maladies sexuellement transmissibles ou l'histoire de la prostitution.

Car *Sex Museums* nous rappelle un fait important qui brise beaucoup de présupposés sur la définition de l'art ou de la marchandise, c'est que l'art ou la marchandise ne sont pas tributaires d'un dispositif technique comme la vitrine. La vitrine, ou même le musée, ne fait pas le « devenir art » ou le « devenir marchandise » d'un objet, car pour fonctionner ces devenirs sont tributaires de croyances qui précèdent l'exposition, acquises à l'avance et/ou produites par le langage et des définitions acquises à l'extérieur de l'exposition. Les vitrines de musée du sexe n'ont pas d'autre but que d'informer ou d'émerveiller et elles ne changent en rien la substance de ce qu'elles montrent.

En poussant les théories de Tyburczy on pourrait imaginer enfin un *queer curatorship*, l'objet de sa conclusion, qui fait de la vitrine elle-même un signe et penser l'exposition comme une exagération de tous ses codes internes. Alors, bien que cela ne corresponde pas à la théorie orthodoxe du *queer*, l'exposition du musée de l'érotisme opérerait une sorte de déconstruction, comme le *voguing* ou défilé burlesque de *dragqueens*, surjouant jusqu'à l'absurde les attributs supposés de la féminité et de la mode. C'est un simulacre, un code qui se montre comme code dans toutes sa vacuité et qui ainsi mettrait en jeu ce fétichisme de l'objet qui le représente.

Ce fétichisme surexposé se retourne contre lui-même, avec un malentendu qui « gagne à tous les coups » : la personne acquise au fétichisme des objets présentés s'y complaira ; la personne sceptique y verra des stratégies de mise à distance ironique ou comique auquel elle pourra participer tout autant, ou sera explicitement exclue ou déçue par une mise à distance tout à fait assumée pas ses producteurs.

Quoi qu'il en soit, les conclusions de Tyburczy font bien plus que répondre à une économie libidinale et l'autrice donne accès à une multitude de possibilités nouvelles en matière de muséologie et d'interactions avec les visiteurs et les visiteuses. La première de ces conclusions étant que les objets sont reliés aux réalités extérieures à l'institution et à l'intimité du spectateur et de la spectatrice. Si les objets sont bien différemment performés par l'exposition ils gagnent aussi une efficacité à renvoyer très littéralement à des activités et des actions bien réelles.

Comprendre, grâce à Tyburczy, d'autres possibilités de l'exposition nous aide, pour finir, à situer le projet d'exposition de cette recherche et à clarifier notre position au sein des expositions transdisciplinaires et de société. Il existe en effet un répertoire insoupçonné de modes d'exposition en dehors des mondes de l'art et du commerce. Ils passent par des multitudes de formes et d'expérimentations, souvent dans des projets à volonté de divertissement et c'est là peut-être que, sans revendiquer le divertissement nous-même, mais plutôt une critique, nous pouvons trouver des outils et des formes qui étayerons notre façon d'agir.

L'effet-V

« *L'art dégénère à mesure qu'il approche d'une condition qui est celle du théâtre* ».
Michael Fried²¹⁵

À la page 34 de *Sex Museums*, Tyburczy nous permet de revenir sur un sujet déjà présent dans les musées d'artistes de la *Documenta 5* et qui est de première importance pour nous : la distanciation brechtienne ou effet-V²¹⁶.

Elle cite tout d'abord la théoricienne du théâtre Tracy C. Davis pour appuyer la relation particulière provoquée par les musées de l'érotisme entre les spectateurs et les objets, relation qui est créée par une théâtralisation exagérée des items : « Les musées du sexe sont théâtraux érotiquement, non pas parce qu'ils inviteraient à une pratique sexuelle réelle, mais dans les

²¹⁵ Michael FRIED, « Art et objectivité », *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2007 [1998 et 1967 pour l'article original], p. 135.

²¹⁶ Ce terme, inventé par Bertold Brecht vient du mot allemand « *Verfremdungseffekt* ».

manières avec lesquelles ils empêchent la façon muséale de regarder « qui est tellement absorbante que le public oublie qu'il est en train d'assister à quelque chose »²¹⁷.

L'autrice poursuit : « Le cadre théâtral du musée s'illumine quand le sexe entre en scène. Le visiteur devient ensuite hyper-conscient que ces objets ont été collectés, soigneusement choisis pour être exposés et montrés dans cet espace pour créer un moment de leur visite dynamique et tendu affectivement. (...) Dans les musées de l'érotisme, ce qu'il faut faire et ce qu'il faut ressentir ne semble pas clair pour la plupart des visiteurs. Quand des objets sexuels deviennent les éléments d'un décor de la vie quotidienne - lequel normalement les cache ou les marginalise, ou encore n'en montre que des exemples socialement acceptables - le musée devient un espace d'indétermination. Cette indétermination a un profond effet dans les manières avec lesquelles le corps traverse l'espace et, dans le musée, comment il interagit, communique et interprète la connaissance. »²¹⁸

Outre la mise en scène appuyée Tyburczy signale un phénomène saisissant : l'apparition de l'objet « érotique » allume, éclaire le cadre de l'exposition. C'est l'objet qui devient métaphoriquement source de lumière et qui éclaire son contexte, dans lequel apparaissent les visiteurs. L'autrice souligne ce point en précisant que cela est valide dans tous les lieux d'exposition : « Exposer des objets sexuels dans des musées (...) provoque une prise de conscience que l'on est en train de regarder (et que l'on est regardé en train de regarder) une mise en scène d'éléments sexuellement explicites devenus, par le contexte du musée, étranges. »²¹⁹ Avec l'indétermination de la bonne réaction s'ajoute la gêne coupable et bien particulière de l'acte voyeuriste.

Tout cela est, pour Tyburczy, un effet de distanciation que l'autrice connecte à la théorie brechtienne, sans pour autant les confondre ni s'étendre sur le sujet. Effectivement Brecht

²¹⁷ J. TYBURCZY, *Sex Museums, op. cit.*, p. 34 [« Sex museums are erotically theatrical, not insofar as they invite embodied sex, but in the ways in which they prevent the kind of museum spectatorship "that is so absorbing that the audience forgets it is spectating." »] La citation en incise est tirée de Tracy C. DAVIS, « Theatricality and Civil Society, » dans *Theatricality: Theatre and Performance Theory*, Tracy C. DAVIS et Thomas POSTLEWAIT (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 127–128.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 34. Texte original : [The theatrical frame of the museum becomes illuminated when sex enters the scene. In turn, the visitor becomes hyperaware that these objects were collected, carefully chosen for display, and mounted in this space to create the dynamic and affectively fraught moment of their spectatorship. (...) When sex objects become part of an everyday scene that usually hides them, marginalizes them, or displays only the most socially acceptable of examples, the museum becomes a space of indeterminacy. This indeterminacy has a profound effect on the ways in which the body traverses space and, in the museum, how it interacts, interfaces, and interprets knowledge.]

²¹⁹ *Ibid.*, p. 3. Citation originale : [Displaying sex in museums (...) provokes the awareness of looking (and being looked at looking) at the staging of explicitly sexual material rendered strange by the museum context.]

définit l'effet-V comme suit en 1948 : l'effet-V est « une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger » et cela dans le but « d'empêcher l'identification » en « ôtant le sceau du familier »²²⁰. Et à Brecht de citer quelques exemples de mises en scène pour y aboutir, exemples de son cru ou tirés de l'histoire européenne et extra-européenne : masques humains, masques d'animaux, musique ou pantomime. Les commentateurs contemporains synthétisent : « Tout moyen technique est alors bon pour rappeler au spectateur que le théâtre est fiction et pour briser la linéarité de la représentation : montages ; pancartes ; chants (les *songs*, qui interrompent le spectacle) ; actions simultanées représentées sur des plateaux différents ou sur le même plateau. »²²¹ Et ces techniques de mises en scène sont appliquées par le dramaturge dès les années 30. S'y ajoutent « l'amplification du *gestus* (montrer les contradictions du personnage), le point de vue critique, l'historicisation. Le comédien ne doit pas s'identifier à son personnage, mais au contraire, se tenir à bonne distance. Plusieurs techniques sont employées, comme le fait de parler du personnage à la troisième personne, de parler au passé, ou encore de prononcer les didascalies. » Et « l'acteur doit jouer la pièce comme une suite de processus historiques – l'historicisation. Cela consiste à « mettre en contexte » les événements qui se déroulent sur le plateau : le comportement des personnages est lié à une époque précise que le spectateur peut à présent juger avec le recul historique », nous explique la théoricienne du théâtre Mathilde Arrigoni. Ceci montre bien comment la fiction brechtienne marque son cadre d'apparition, effectue continuellement une contextualisation. Il s'agit de garder le spectateur dans l'indétermination, un doute, ou une sorte d'éveil actif où il peut pleinement exercer son esprit critique sans être « hypnotisé ». Nous pouvons ajouter d'autres inventions brechtiennes comme les décors réduits au minimum où, comme dans *Mère courage et ses enfants*, le nom des villes où s'installe l'héroïne est simplement écrit sur une banderole en fond de scène : une quasi-absence de décor et en même temps une évocation qui suffit pour aboutir à une efficacité maximale. Le spectateur lisant le nom de la ville en sait assez pour imaginer un décor réaliste s'il le souhaite et le verbe se supplante à une représentation visuelle.

De plus, nouveau point commun avec les *sex museums*, Brecht insiste dans son *Petit organon pour le théâtre* sur le fait que son public doive prioritairement être divertie, et cela sans pour autant être dévié des problèmes qu'il côtoie quotidiennement, car le théâtre peut, voire doit,

²²⁰ Bertold BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1997 [1948], pp. 57-58.

²²¹ Mathilde ARRIGONI, « Théâtre contestataire, théâtre militant », dans *Le théâtre contestataire*, Mathilde ARRIGONI (dir.), Presses de Sciences Po, 2017, pp. 41-74.

faire de ces problèmes du quotidien, et plus largement en l'occurrence de la question de « l'activité productive », son thème. Pour lui cela n'est pas inconciliable avec l'idée de divertissement. Le dramaturge signale effectivement page 28 : « (Le théâtre) fait ses reproductions praticables de la société, qui sont en mesure d'influer sur elle, entièrement comme un jeu : aux constructeurs de la société il expose les expériences vécues par la société, celles du passé comme celles du présent, et cela de manière à faire une jouissance des sensations, aperçus et impulsions que les plus passionnés, les plus sages et actifs d'entre nous tirent des événements du jour et du siècle »²²².

Il y a chez Brecht cette volonté de remettre en scène des éléments du réel qui concernent directement les spectateurs. Il y voit un des principes fondamentaux d'une activité émancipatrice, non pas en ce que la pièce présente des personnages ou modèles prescripteurs, mais dans le sens où, à partir d'une structure tirée du réel, elle va maintenir le spectateur alternativement dans un état de jouissance et d'alerte critique grâce à des décalages permanents. Fredric Jameson résume parfaitement ce qui ferait l'engagement politique de Brecht : « Chez Brecht ce type d'émancipation ne se traduit pas par une rhétorique de la liberté, mais par quelque chose de plus productif : l'ensemble du message et du contenu politique de l'effet-V est de faire apparaître ce que l'on considère comme éternel ou naturel (l'acte réifié, avec son nom et son concept lui conférant une unité) comme purement historique, comme un genre d'institution qui a vu le jour en raison des actions historiques et collectives des individus et de leurs sociétés, et qui apparaît désormais sous une forme modifiable. Ce que l'histoire a figé dans une illusion de stabilité et de substantialité peut dès lors être à nouveau dissout, reconstruit, remplacé, amélioré et « *umfunktioniert* » »²²³.

Fin de partie

Enfin, comme avec l'accrochage de la Neue Galerie, Brecht pousse le médium qu'il emploie jusqu'à ses limites tout en préservant son intégrité et en lui maintenant toute sa confiance. Que ce soit avec le médium-exposition pour Szeemann ou avec le médium-théâtre pour Brecht, il s'agit d'utiliser à plein leurs conventions et peut-être également de créer un état d'incrédulité propre à se transformer en une mise en situation collective de critique, voire un état, plus individualisé, de suspicion. Jameson perçoit cela dans les pièces du dramaturge, et on peut dire

²²² Bertold BRECHT, *Petit organon*, op. cit., p. 28.

²²³ Fredric JAMESON, *Brecht et la Méthode*, Lyon, Trente-trois morceaux, 2020, p. 85.

de même avec la *Documenta* : les éléments sont « dénaturalisés » ou « dés-identifiés » pour placer le spectateur et la spectatrice dans une activité, par laquelle l'institution forme une communauté temporaire d'usagers pleinement éveillés. Le changement est d'abord provoqué chez l'individu, une communauté d'expérience créant un groupe sur le vif. Jameson va longuement commenter la question du théâtre de Brecht en la mêlant à la question de la praxis dans l'esthétique adornienne. C'est pour nous aller trop loin de notre sujet : la *praxis* pour l'École de Francfort relie une œuvre, miroir des contradictions de la société, avec un spectateur qui ressent intérieurement ces contradictions. Ces trois niveaux interconnectés de dialectiques, incarnés dans le monde, dans l'œuvre, et dans l'interprétation ou la sensation du spectateur deviennent difficiles à transposer dans le cas des musées de sexualités. Bien qu'ils mettent en scène des contradictions ou provoquent des expériences à la fois enthousiasmantes et frustrantes, bien que l'on puisse, comme Tyburczy, y percevoir une critique sociale ou une volonté d'émancipation des visiteurs, les *sex museums* ne montrent pas, dans leurs objets pris un à un, tant de potentiels critiques. Pourtant quelque chose se joue dans les mises en scènes, dans les parodies, les spectacularisations et dans leur volonté d'efficacité. Quelque chose se joue aussi dans le souhait de toucher directement l'intimité du spectateur et de la spectatrice, de négocier avec une distance qui va permettre qu'il ou elle soit renvoyé à sa propre condition et à des problématiques plus politiques.

Une généalogie personnelle : le médiateur dans un triangle

Un schéma apparaît dans ce travail, lequel émane d'une vision de l'art développée par l'École du Magasin à la fin des années 80, école dont j'ai été l'élève au début des années 2000. Cette façon de voir va nous permettre de mettre en évidence nos objectifs en termes de création d'exposition. Alors que le terme « commissariat d'exposition » n'est pas utilisé couramment, et encore moins « curateur » ou « recherche curatoriale »²²⁴, la mise en exposition d'œuvres est conçue comme un geste de médiation. C'est une médiation pensée au sens large, développée parallèlement à la multiplication des lieux dédiés à la conservation et à l'exposition d'art contemporain.

Pour être plus précis, au moment de sa fondation en 1987, le Magasin considérait la formation qu'il hébergeait, l'École du Magasin - alors première formation professionnelle au monde destinée à former des « intermédiaires »²²⁵ spécialisés dans les arts visuels - comme un des axes sur lequel le centre d'art était créé, avec ses expositions. Le projet de son premier directeur et fondateur, Jacques Guillot, était sur ce point assez clair : dès sa rédaction en 1985 un des premiers objectifs du tout nouveau Centre National d'Art Contemporain était alors la formation de « médiateurs »²²⁶. Ces médiateurs seront guidés par des directeurs de musées, critiques, qui,

²²⁴ Le mot curateur apparaît en France au début des années 90, déformation du mot anglais *curator*. Il est en fait importé par l'historienne suisse Catherine Quéloz, les anglicismes étant plus courants dans le français romand. Intervenante à l'École du Magasin à partir de 1996 le mot va se populariser, en suivant une tendance à l'usage de termes anglais dans les sphères artistiques.

²²⁵ L'*Independent Study Program (ISP)* du Whitney Museum est en fait le seul précédent. Fondé en 1968, il offre au départ une formation sur un modèle universitaire – en validant des « crédits » de formation grâce à des partenariats avec des établissements d'enseignement académique ou des écoles d'art - destinée aux jeunes artistes et historiens de l'art (les longueurs de cursus ont considérablement varié en plus de 40 ans), propose un programme de rencontres avec des professionnels du milieu artistique et culturel, dont de nombreux artistes, sous la forme de séminaires et de visites d'ateliers. Il ne dispense pas à proprement parler de cours, ni de tutorats pratiques, ces derniers étant une part importante de l'enseignement de l'École du Magasin. Pour plus de renseignements on se référera à l'ouvrage *Independent Study Program : 40 Years*, New York, édité par le Whitney Museum of American Art, 2008, et à l'interview de son premier directeur Ron Clark par Benjamin H. D. Buchloh dans le numéro 168 de la revue *October*, printemps 2019, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, pp. 5–34.

²²⁶ On se référera aux interviews de Victoire Dubruel et d'Alice Vergara-Bastiand disponibles sur le site internet <https://www.ecoledumagasinarchives.org> (consulté le 11 juillet 2023). Ce site reproduit aussi le projet de 1985.

en tant qu'intervenants seront eux aussi appelés « médiateurs », et non « directeurs » ou « commissaires » (le terme est utilisé dans ce sens depuis au moins le début des années 70). Selon l'acception du Magasin, la médiation consiste à placer l'opérateur, le médiateur, au centre d'un triangle dont les trois pointes sont le public, l'œuvre/l'artiste, et l'institution. Le « médiateur » est celui qui opère des jonctions entre ces pôles, les relie par des ponts : de façon logique entre l'artiste/l'œuvre et l'institution, entre l'artiste/l'œuvre et le public, et entre le public et l'institution. « Médiateur » et « organisateur d'expositions » se confondent. Le terme prenait donc à l'époque une acception large, où les chargés des publics d'aujourd'hui rejoignaient tous les intermédiaires et responsables d'une exposition d'art contemporain et des lieux qui les hébergent.

Cette conception était aussi caractérisée par une prise de conscience de l'institution et une préoccupation du public, emblématique de ce qui était appelé dans les années 70 la « muséologie nouvelle²²⁷ », et partagée par une douzaine d'institutions internationales dont l'article « Échange de vues d'un groupe d'expert »²²⁸ résume les ambitions. La particularité du schéma triangulaire créé à l'époque était qu'il considérait le public et l'institution comme des entités inévitables, au même titre que ce qui était exposé. Suivant la multiplication des lieux destinés à montrer de l'art contemporain dans les années 80, une structure pour former ses acteurs et intermédiaires devenait nécessaire, et leur formation intégrait une grande partie de travaux pratiques. En effet les élèves (ou plutôt les « stagiaires » car ils étaient administrativement en formation professionnelle) participaient à toutes les tâches du centre

Il est le fruit du travail de la chercheuse Lore Gablier et de moi-même. Ces recherches ont débuté en 2017 grâce à une bourse de l'INHA, destinée à un groupe de chercheurs et chercheuses (Michela Alessandrini, Lore Gablier, Estelle Nabeyrat, Ekaterina Shcherbakova, Asli Seven et moi-même), qui nous a permis d'entamer une recherche de fond sur l'histoire de l'École du Magasin. Le site internet a été publié en novembre 2022.

²²⁷ Ce mouvement n'a pas de dénomination précise, mais on en trouvera une définition précise ainsi que la généalogie dans l'article de Bruno Brulon SOARES, « L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie » (*ICOFOM Study Series*, 43a | 2015, pp. 57-72) ou il revient sur les antécédents de ce concept notamment au travers l'invention des écomusées. La « muséologie nouvelle » est légèrement différent de la *New museology* qui apparaît dans les années 90, centrée sur des méthodes de *story-telling* et d'interactivité, axée sur les discours du musée sur l'œuvre et souvent critique ou auto-critique (discours dé-colonial, biographie des objets, exposition des « envers du décor », création de *making-off*, fictionnalisation de l'exposition à travers des récits ajoutés ou parallèles et/ou la mise en scène des professionnels du musée à l'intérieur de l'exposition, etc.). La *New museology* concerne au départ plus les musées d'histoire, de civilisation, d'anthropologie, de techniques que les institutions montrant de l'art.

²²⁸ « Échange de vues d'un groupe d'expert », dans *Museum*, vol. XXIV, n° 1, 1972. L'article est co-signé par Pierre Gaudibert (ARC), Ponthus Hulten (Centre Georges Pompidou), Michael Kustow (ancien directeur du ICA de Londres), Jean Leymarie (qui dirige alors le Musée National d'Art Moderne, situé au Palais de Tokyo), François Mathey (Musée des Arts Décoratifs), Georges Henri Rivière (Musée National des Arts et Traditions Populaires), Harald Szeemann (« Ausstellungsmacher » indépendant) et Eduard de Wilde (Stedelijk Museum). Aurait pu apparaître comme une influence importante de ce groupe l'ancien conservateur du Stedelijk Museum d'Amsterdam, Willem Sandberg.

d'art et rencontraient toutes les personnes de passage. La formation était aussi conçue dans ce jeu de relation avec l'institution, le travail de terrain avec les artistes ou les différents interlocuteurs du centre d'art initiait les élèves aux négociations, leur donnait quelques compétences diplomatiques ou plus simplement un réseau qui leur permettrait de s'en sortir plus tard, un capital social, pour reprendre un terme de Pierre Bourdieu.

À interviewer les personnes qui ont façonné le Magasin pendant ses dix premières années, on note un vocabulaire où les questions esthétiques sont omniprésentes. Références constantes, les revues *October* et *Parkett* peuvent représenter des points cardinaux de ces problématiques, tout comme elles montrent une scène artistique très internationalisée dans laquelle s'inscrit l'École, bien que polarisée par les mondes anglo-saxons et allemands. Dans ce contexte les questionnements comme ceux d'*October* sur les thèmes de l'engagement politique et du postmodernisme, des interprétations marxistes ou de l'idéologie de l'art et de ses institutions, n'échappaient pas aux protagonistes français. De l'autre côté du spectre, la revue *Parkett* représentait un point de vue plus proche du travail plastique et de son analyse, défenseur des galeries et de leur économie, et d'un discours critique prenant pour base l'œuvre et/ou une biographie, le parcours personnel ou de travail, l'évolution de la pratique d'un ou d'une artiste. On repère un penchant pour les théories post-structuralistes et de la déconstruction, un mode de pensée très analytique et historicisé, ainsi qu'une préoccupation très forte quant à la question de l'espace public, dont « l'adresse », le fait de penser à l'avance un interlocuteur et sa place, ainsi qu'une situation d'auteur ou d'émetteur, était une composante centrale²²⁹. Le Magasin lui-même se devait d'être « situé », au sens philosophique du mot, et les réflexions de ses protagonistes, tout comme ses expositions, s'inscrivaient dans des cadres géographiques, économiques et sociaux formant les coordonnées du centre d'art.

Dans ce contexte la réflexion sur l'institution et la place de l'artiste sont encore des enjeux majeurs et conscients d'un établissement culturel, elles forment, avec les idées de démocratisation ou de maillage territorial plus précisément françaises, ce triangle dans lequel s'inscrit la réflexion sur l'art, sa production et son exposition. Mais un premier paradoxe important émerge de ces réflexions et mises en pratique. En effet, si l'on considère ce personnage de médiateur ou de commissaire au milieu d'un triangle, sa position est plus

²²⁹ On reconnaît ici un concept derridien. Mais une étude approfondie sur les techniques de médiations et ses influences, notamment du mouvement de « l'éducation populaire » et l'association Travail et cultures seraient très instructifs. Un étudiant de la première session en 1987, Yves Robert, travaillait dans cette association avant d'intégrer l'École du Magasin.

qu'ambigüe car il doit à la fois s'effacer pour laisser ces trois pôles apparaître et agir, et être, comme élément de jonction, celui qui les fait exister en les prenant en considération : il se substitue tour à tour à l'artiste, au spectateur et à une institution dont il emprunte les masques pour les faire interagir.

L'essor du commissariat d'exposition indépendant et des commissaires-auteurs dans les années 90, fait entrer l'activité du commissaire dans une nouvelle phase dans laquelle le souci du public et la réflexion sur l'institution disparaissent sensiblement. Il est le signe d'une libéralisation ou d'une individualisation du monde de l'art international qui démultiplie le nombre et le type de professions intermédiaires, parallèlement à une évolution lente d'une activité culturelle de « service public » à l'implémentation progressive d'intérêts privés.

Il semble nécessaire pourtant de revenir à ce schéma des années 80, et c'est le sens de notre longue digression. Ce schéma permet d'affirmer un geste conscient de son environnement sans pour autant disqualifier la fonction auteur, mais aussi parce, quand on le superpose au commissariat auteur des années 90, il permet aujourd'hui autant un travail de liant que d'expérimentation voire de parasitisme²³⁰. De fait, le schéma triangulaire permet au geste curatorial d'être abordé comme un agent actif, et par là de considérer les désirs et les objectifs de chacune des entités, et l'héritage de l'École du Magasin permet de penser ces entités comme modifiables, plastiques, ou encore comme des éléments avec lesquels le commissaire peut entamer discussions et négociations. L'esprit pionnier avec lequel ont été construites, ces quarante dernières années, la plupart des institutions artistiques, en France et dans le monde, ainsi que les questions engendrées par la construction de nouvelles infrastructures sont pour moi plus importantes que les discussions souvent stériles des *curatorial studies* de ces dix dernières années.

En dehors de ces origines, les années 80 marquent l'ancrage d'un ordre social auquel aucune alternative ne semble possible. Années défaitistes et, pour reprendre les mots de la sociologue du théâtre et de la culture Diane Scott, années « contre-révolutionnaires »²³¹, elles ouvrent une nouvelle séquence idéologique de liens entre la culture et le politique où « capitalisme et démocratie parlementaire se conjuguent » et consacrent « la fin de l'histoire ». Ces années sont capitales parce qu'elles vont embrayer, dans les années 90 et la mise en pratique absolue de

²³⁰ Ce qui n'était pas l'angle privilégié par l'École du Magasin à ses débuts.

²³¹ D. SCOTT, *S'adresser à tous*, op. cit., p. 33.

ressorts néo-libéraux, sur ce que la sociologue appelle une « fétichisation de l'engagement », nouveau moment dans lequel nous serions toujours aujourd'hui. Les quarante dernières années sont bien aussi le moment des médias de masse et de la mondialisation des productions culturelles. Elles nous permettent de voir apparaître une série de thèmes avec lesquels un producteur culturel doit maintenant négocier.

Le clou

Un exemple parlant, et aussi un des plus aboutis, de mes recherches en tant que commissaire peut être la série d'expositions *Le clou*, exposition en deux volets dont le premier a eu lieu au Centre de Conservation et de Recherche du MuCEM (CCR) à Marseille et le second au Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côtes d'Azur²³². Explicitement thématique, ce projet m'a permis de faire se croiser l'exposition d'art et l'exposition anthropologique, avec une réflexion sur les fonctions de l'espace d'exposition.

L'objet clou s'est rapidement révélé représenter bien plus qu'une histoire de métallurgie ; il s'inclua à de nombreuses représentations mythologiques, participait à pléthores de croyances et de rites, tout comme il symbolisait le premier objet concret du commissaire : celui qui sert à accrocher les tableaux. Il s'avérait rapidement que de nombreux systèmes d'interprétation et donc d'exposition pouvaient être exploités et que je pouvais réunir Claude Closky, Man Ray, Antonin Artaud, Lawrence Weiner, un fétiche Songye, une porte de grange du Moyen-Âge, un coffre de mariage algérien, un chocolat suisse, des farces et attrapes, une cardeuse, une relique catholique, ainsi que de la bande dessinée, des cartes-réclame ou de l'« art singulier ». L'exposition regroupait environ 150 objets, œuvres et documents - une actualisation aujourd'hui pourrait me pousser à ajouter au moins une cinquantaine d'objets supplémentaires. À choisir un objet aussi banal, je prenais le contrepied de l'exposition artistique, et/ou d'ethnologie, dans lesquelles les objets sont sélectionnés pour leur rareté, leurs spécificités uniques. Je ne suivais pas pour autant le principe de la « boîte de conserve » de Marcel Mauss, l'ethnographie étant loin de mes méthodes de travail et de mes objectifs. L'exposition se

²³² L'exposition s'est déroulée au CCR du 30 novembre 2015 au 24 juin 2016 et au FRAC PACA du 5 mars au 24 avril 2016. Suite à un appel à projet intitulé *Entrée principale*, j'ai pu être en résidence et logé à Marseille quand je le souhaitais pendant deux ans et ce grâce à l'association Rond-Point Projects, fondée et dirigée par Camille Videcoq. Son sens de l'accueil et sa connaissance du terrain ont été capitaux pour la réalisation de ces expositions, sans compter une aide incommensurable dans la production, la communication et l'administration de ce projet, laquelle était accompagnée de conseils et d'un débat de haute volée. Que Camille soit chaleureusement remerciée ici. Le rôle des responsables associatifs, eux-mêmes souvent d'excellents commissaires, qui mettent en place des moyens de production dans des contextes politiques et budgétaires parfois difficiles, est trop rarement cité. C'est parce que sans eux, et sans toutes les personnes œuvrant plus ou moins dans l'envers du décor, de très nombreux projets ne verraient jamais le jour, que l'on doit, la plupart de temps, considérer le commissariat d'exposition comme un travail d'équipe.

positionnait, en renvoyant plus à une tradition ouvrière et industrielle et à de multiples folklores, aux antipodes de la défense d'un artisanat d'art ou de luxe que l'on rencontrait à l'époque de plus en plus dans les lieux d'art. Il s'agissait donc d'utiliser le potentiel de l'exposition pour faire resurgir les usages et les significations d'un objet qui, de par son faible coût et sa profusion, échappait aux définitions commerciales de la valeur.

Une mise au point centrée sur les objets permet de mettre de côté la question du geste, chose très difficile à exposer d'une part sans tomber dans la chorégraphie, et qui renvoie d'autre part souvent à un régime d'image de type héroïsant, en tout cas dans son iconographie. Il y avait pour moi un piège à appuyer le geste du forgeron, le rituel vaudou, qui renvoyaient directement, non pas l'objet mais ses utilisateurs, à des schémas naturalistes et archétypaux, jusqu'à une esthétisation du travail, de pratiques anciennes ou extra-européennes, esthétisation qui m'a toujours dérangé.

Après tout ce qui m'intéressait était les mythes, les histoires en elles-mêmes et leurs différents systèmes, qui pouvaient s'appuyer sur un élément représentatif de l'ingéniosité humaine : le fétiche se suffit à lui-même dans sa relation au spectateur. Il fallait mettre de côté la personnification (qui était déjà très présente dans les œuvres d'art), elle nuisait aussi à l'utilisation d'un objet a priori générique, connu de tous et toutes et particulièrement populaire qui sert, en se retrouvant dans de multiples occurrences, de transition et de lien : le clou est un objet mais c'est peut-être aussi une métaphore de la relation²³³. Une relation que l'on trouve dans l'histoire de l'humanité dès sa proto-histoire, à l'exception de l'Amérique du Nord qui n'utilisait pas ou ne connaissait pas la métallurgie avant les colonisations européennes.

Enfin, le clou est un objet de première importance en archéologie, étant un élément qui sert d'indice lorsque de très nombreuses traces ont disparu²³⁴. En tant qu'élément indiciel, de marquage, de renforcement ou de fixation, il fait l'objet d'un système de classification sophistiqué en archéologie, mais c'est aussi étrangement le support, la trace, qui, en fonction de son type et de son emplacement, va permettre de reconstituer, un meuble, un monument, un

²³³ Dans son interview, l'archéologue et alors Directeur du Musée départemental Arles Antique Claude Sintès évoque le rôle de protection des clous de fondation mésopotamiens (à partir du 3^e millénaire avant JC), reliant un bâtiment à des divinités et par là même servant « à se prémunir des forces chtoniennes c'est-à-dire les forces qui sortent du sol, forces néfastes qui peuvent amener la mort et qu'on associe à certains animaux terrifiants comme les serpents. », dans *Le clou*, Marseille, Immixtion Books, 2016. L'ouvrage entier est reproduit en Annexe.

²³⁴ Les classifications archéologiques dénombrent par exemple une trentaine de type de clous simplement dans la catégorie des clous de sandales gallo-romaines. Un bon exemple de ces recherches et de leurs applications peut être consulté sur le site documentaire de l'exposition, qui reproduit une étude de l'archéologue Jean-Pierre Girault (<http://www.leclouexposition.com/recherches.php>).

habit, en somme de créer une histoire, de spéculer des existences à partir de très peu de choses²³⁵.

Stratagèmes

Parlons tout d'abord du projet et de sa méthodologie : ma première idée est venue en consultant les collections en ligne du MuCEM, tapant le mot « clou » je découvre plus de 1500 occurrences dans la base de données, qui vont de la marionnette de spectacle forain à la barrique. L'élément prend une place à part dans l'organisation des données du musée car il apparaît à la fois comme élément unique et comme élément constituant, apparaissant de manières diverses et souvent désordonnées : les fiches descriptives de certaines peintures, par exemple, comprennent parfois des clous, alors qu'un râteau bricolé avec des clous en guise de pointes ne mentionnera pas cet élément. Dès l'enregistrement d'un segment de collection, les descriptions peuvent être différentes (on a souvent les dates de constitution des fiches mais rarement leurs auteurs, ni, comme sur Wikipédia par exemple un « suivi des modifications ») et toutes ces disparités excitaient ma curiosité. Il est de fait impossible d'harmoniser les descriptions d'une collection de centaines de milliers d'objets, certains, comme les boîtes de magiciens ou les machines de cordonniers, étant constitués de centaines d'éléments de divers matériaux, fonctions et formes. C'est plutôt l'inverse qui est intéressant et devient une sorte de curiosité anthropologique : dans quelles occurrences les conservateurs signalent-ils l'existence d'un clou ? Ce mystère pourrait être l'objet de quelques années d'étude et restera, pour aujourd'hui, entier.²³⁶

L'exposition du CCR était encadrée par deux pièces. D'une part *Le clou à travers l'histoire* de Gotlib, planches de bande-dessinée tirées du magazine *Pilote*, dont l'auteur, en se moquant, raconte l'histoire imaginaire de personnalités historiques par l'intermédiaire du clou. Cet opus ouvre la voie de tout le projet en signalant l'humour et le côté décalé. En effet, si Gotlib fait bien montre de pédagogie vis à vis des plus jeunes avec ce genre de production, il place d'entrée

²³⁵ C'est aussi par extension un élément précieux dans la datation des œuvres d'art et des fétiches africains et/ou vaudous.

²³⁶ L'inventaire du MuCEM s'est particulièrement développé depuis 2016 où il y avait 1616 occurrences du mot, par un travail de redescription et l'archivage, la photographie et la numérisation de nouveaux objets. Nous en sommes aujourd'hui à plus de 5500 occurrences, parfois étranges comme des fers à repasser ou des couteaux pliables.

son point de vue du côté de la légèreté et de l'absurde, absurde (partiellement) revendiqué de l'exposition.

L'exposition du CCR se terminait par une vidéo montrant, sur son dernier mur, le psychanalyste Hervé Castanet expliquer en une dizaine de minutes la théorie lacanienne du « point de capiton ». Il prenait ainsi la place du conservateur, personnage souvent mis en scène dans de petites vidéos en muséographie d'histoire et d'anthropologie. La place du médiateur/conservateur était ici donnée à la psychanalyse et ce nouveau médiateur en expliquait un des principaux mécanismes, celui de la psychose. On sait que la plupart des visiteurs regardent les vidéos à la fin de leur visite, et elle était ici placée en bout d'un parcours qui pouvait apparaître comme un cul de sac, forçant le spectateur à faire demi-tour, même si la salle d'exposition était petite. À cet endroit stratégique donc, un discours était présenté sur les règles du langage et ses possibles malentendus, pouvant renverser la perception du spectateur sur l'exposition entière, que, plus simplement, le simple terme de « psychose » et l'exposé d'un de ses mécanismes pouvaient déstabiliser. Au départ cette vidéo était destinée au site internet documentaire qui accompagnait l'exposition, c'est au dernier moment, et assez instinctivement, que j'ai décidé de la montrer dans l'exposition, sur écran plat et avec le son écoutable au casque à une distance de 4 ou 5 mètres, sans plus de justifications²³⁷. Instinctivement aussi, ce film était perçu, à cause du casque, dans une situation d'isolement, alors que l'image, centrale dans la disposition de la salle, était visible de partout et omniprésente. Ce genre de détail, que l'on pourrait aborder sur de nombreux éléments montrés, montre des moments où le commissariat d'exposition s'exprime et dirige l'expérience du visiteur. Plus globalement, il s'agissait pour moi de faire rentrer la notion d'inconscient dans l'exposition pour lui donner un degré ou une nature supplémentaire. Le recours à la notion d'un trouble psychotique renvoyait à la situation du spectateur interprétant, à la notion d'intime, tout en créant un nouvel élément de surprise quand ce dernier s'attendait certainement à entendre un discours historique ou anthropologique²³⁸. L'argumentaire psychanalytique servait à faire parler l'exposition d'elle-même.

Dans ce cadre, il a été intéressant de montrer des séries d'objets et de représentations et de signifier, par ailleurs, que nous les comprenons et vivons avec à partir d'un code commun, mais

²³⁷ Rappelons que les choix établis dans une exposition sont parfois très spontanés et ne proviennent pas d'une élaboration conceptuelle longue et consciente.

²³⁸ Dans le livre d'or, quelques spectateurs se plaignent de l'absence d'explications ou d'informations sur les objets à l'intérieur de l'exposition.

que ce code peut être changé arbitrairement ou bien évoluer en fonction des usages très variés des objets concernés. Ainsi on peut montrer deux clous absolument identiques mais distants de plusieurs millénaires et de plusieurs milliers de kilomètres. Deux clous ayant le même cartel mais d'apparences complètement différentes peuvent aussi se côtoyer, les normes muséographiques n'ayant pas dans leurs descriptions à l'usage des visiteurs les termes « rouillés » ou « tordu », lesquels correspondent en fait au passé et à l'état de l'objet. C'est un jeu qui démontre la force des théories nominalistes, et la façon dont un énoncé change le statut, les attributs et les effets d'un item, quand un « clou à jambon » n'a aucune particularité hormis le fait qu'il ait servi à suspendre des jambons. Passant inaperçus dans l'exposition, ces jeux pouvaient cependant servir lors des visites guidées et orienter la conversation vers l'exposition elle-même et les critères muséologiques.

Par ailleurs l'exposition du CCR montrait quelques « faux » objets, dans le but de démontrer par des cas concrets les dispositifs de croyance liés à une hypothétique aura. Un ensemble de cinq « clous de cercueil », acheté dans un magasin d'occultisme américain, prouvait particulièrement ce fait²³⁹. Manifestement faux (il s'agissait de simples pointes rouillées), et vendus avec un attirail explicatif prouvant leur caractère envoûté, ces clous mettaient l'accent sur la croyance du spectateur. L'objet banal se retrouvait alors affublé de superstitions jusqu'au gadget et au kitsch. Ces clous étaient montrés à côté de « Vrais clous de la crucifixion », eux aussi relevant de la supercherie, mais qui ont fait l'objet d'un commerce juteux en Europe du Moyen-Âge à la fin du 19^{ème} siècle. Le jeu sur les registres d'objets et leur décatégorisation (voire leur première catégorisation) permettait de mettre en scène les registres, les systèmes de classification, les interprétations thématiques inattendues dans un cadre borné par l'humour de Gotlib et la théorie psychanalytique, pointant deux types radicalement différents de second degré, mais avec, chacun à leur manière, une visée pédagogique.

Si l'exposition était « bornée » par l'humour de la bande dessinée et le discours psychanalytique, la pièce centrale s'est avérée être la reconstitution de la Forge du Queyras, unité écologique de 1947 prélevée par les équipes de Georges Henri Rivière au début des années 60. Alors que pour moi cette reconstitution s'inscrivait dans un discours sur la muséologie, avec un geste d'appropriation proche du travail de Sturtevant, une reconstitution de reconstitution, cet ensemble est vite devenu l'attraction principale de l'exposition, les visiteurs venant voir un ensemble rural aujourd'hui disparu. J'avais une lecture façonnée par les codes de l'art contemporain, quand ce qui était activé relevait de la nostalgie. Un enseignement important est

²³⁹ Nous les avons disposés pour former un pentagramme, en référence à des rituels soi-disant satanistes.

à tirer de cette expérience : le succès de cet accrochage a été dû à un malentendu. Négligeant finalement de m'adapter aux désirs d'un public essentiellement local, accaparé par mon objet et le discours curatorial, je pouvais voir « en direct » à quel point un ressort affectif est primordial pour le succès d'une exposition. C'est au final l'élément le plus populaire et le plus imposant qui est devenu le centre de l'attraction, « produit d'appel » en quelque sorte, pour mettre en valeur le Claude Closky, la maquette de Lawrence Weiner ou les farces et attrapes qui le côtoyaient.

Je dois mentionner aussi quelques critiques qui me sont parvenues par le biais du livre d'or du MuCEM et qui sont courante dans cette institution : une frustration de certains visiteurs quant au caractère informatif de l'exposition ; ils rentraient chez eux en ayant l'impression de n'avoir pas appris suffisamment de choses. Le projet reposait en effet beaucoup sur le brio des médiateurs et des médiatrices qui forgeaient eux et elles-mêmes le discours sur les objets, et finalement étaient au centre d'un désordre tout à fait assumé. Je dois avouer qu'il est régulier d'être confronté à des visiteurs en manque d'érudition, qui attendent d'un musée un exposé scientifique alors que ses missions peuvent être toutes autres.

Complexes du commissaire d'exposition :

Précisions et anecdotes

Le geste du commissaire se place ici dans une durée longue : les dates de l'exposition sont déterminées un an et demi à l'avance, ce qui reste relativement court dans un agenda de musée. Le commissaire doit aussi suivre et s'adapter aux contraintes liées à l'état de préservation et le calendrier de restauration des objets, tout comme il doit s'appuyer sur les connaissances, en cours d'enrichissement continu, des conservateurs en place. Ainsi au gré de mes fouilles j'ai découvert des pages de l'Encyclopédie de Diderot, sûrement d'un tirage du 18^e siècle, alors qu'aucun conservateur ne semblait être au fait que le Musée possédait ces items. Un invité à l'intérieur d'immenses collections y apporte un nouveau point de vue.

Des éléments de l'exposition dépendent aussi de contingences importantes : le musée a en partie accepté de reconstituer la Forge parce que ce diorama allait être montré, au même endroit, dans l'exposition suivante, consacrée aux Compagnons du Devoir. Le MuCEM absorbe ainsi les

coûts importants que représente une telle reconstitution en les transférant sur un autre projet, lui auto-financé.²⁴⁰

Toujours à propos de contraintes budgétaires, il faut prendre en compte que la salle d'exposition principale du CCR ne possède pas de fenêtres, et que les objets sont soumis à des conditions de luminosité très strictes, des musées comme le MuCEM étant souvent plus pointilleux sur les conditions de monstration que des musées d'art. Ces précautions extrêmes envers les objets sont omniprésentes dans le musée d'anthropologie et partagées par tous ses acteurs, ce qui vient confirmer notre thèse d'une « institution fétichiste » : les objets sont figés dans l'état où ils ont été prélevés, au point que l'on prend avec des gants ou que l'on met sous cloche des objets qui ne sont ni rares ni précieux. Il faut conserver finalement la patine qui correspond à leurs anciens usages, même si ces objets sont parfois cassés, en mauvais état, ou ont une valeur d'assurance proche de quelques euros symboliques. Alors le soin apporté aux objets n'est pas proportionnel à leur valeur scientifique ou marchande. Par ailleurs, exposant au FRAC un fétiche africain venant d'une Maison de vente et destiné à passer aux enchères quelques mois plus tard (de la collection de l'éditeur et galeriste Jacques Damase décédé quelques mois plus tôt), je savais pour en avoir discuté avec le spécialiste de la maison de vente, que l'objet pouvait prendre un peu de valeur grâce à son exposition. Il a pourtant été vendu à son estimation basse. L'autre surprise a été de constater que les objets ethnologiques destinés à des ventes privées sont très peu nettoyés car ils doivent rester « dans leur jus », conservant parfois une petite couche de poussière qui est perçue comme la preuve de leur authenticité.

Pour revenir à des considérations terre à terre, il faut préciser que la salle d'exposition du CCR avait les murs peints en noir depuis au moins l'exposition précédente, et le musée a signalé qu'il était pour lui impossible de repeindre la salle en blanc, car cela demandait un financement et un temps trop importants pour le montage. J'ai donc dû m'adapter, et c'est pourquoi les ensembles les plus métaphysiques, à partir d'objets à l'authenticité discutable (mais pas inintéressants pour autant), d'objets sacrés, et spectaculaires sont situés dans cette partie de l'exposition, plongée dans l'obscurité. Je pouvais aussi faire un usage efficace de la vidéo dans ce contexte. Ainsi le commissariat d'exposition doit suivre une logique qui est celle d'un lieu d'accueil et de contraintes diverses. Cela sépare considérablement un projet d'origine de sa réalisation et

²⁴⁰ Par ailleurs l'idée d'une mise en scène, par le musée lui-même, de son histoire proche et lointaine pouvait prendre un certain poids dans les négociations.

rappelle un rapport permanent de négociation où le commissaire apporte un service tout comme il est dépendant de l'institution qui l'accueille et finance son projet²⁴¹.

Deux stratégies aussi ont permis le succès de cette double exposition. D'une part, lors de l'appel à candidature, j'avais misé sur de nombreux partenariats entre les collections locales privées et publiques : sachant que chaque région conserve dans ses divers musées et collections contemporaines des trésors innombrables, que les institutions ne collaborent pas toujours entre elles, et qu'elles collaborent encore moins avec le tissu associatif local, une série de partenariats importants faisait l'attrait de ce projet, et le rendait novateur pour la région²⁴².

D'autre part, précisons qu'un travail très important de documentation doit être effectué en amont de toute demande de prêt et rend un tel commissariat à la fois captivant et particulièrement chronophage. En effet, dans le souci de bonnes relations, d'un échange constructif et de possibles accords avec différents conservateurs de la région, il est nécessaire d'être très informé de son sujet et des collections. On ne peut de fait pas rencontrer les plus grands archéologues du pays ou des conservateurs émérites dans leur spécialité sur la base d'une simple idée ; il est indispensable de pouvoir échanger avec eux mais aussi de leur apporter, voire de leur faire découvrir, quelque chose, en plus d'un projet qui mettra en valeur leur institution. Rétrospectivement, on peut considérer que la partie documentation représente la moitié du temps passé à la production d'une telle entreprise.

Cette phase de recherche comprend son lot de déconvenues. En effet, certaines œuvres ou pièces demandent parfois à elles-seules de longues enquêtes, et il faut souvent, en cours de route, abandonner certaines pistes faute de temps ou de moyens. Pour *Le clou* par exemple, montrer les sculptures de l'artiste de l'Arte Povera Claudio Cintoli aurait nécessité au moins un voyage en Italie et un travail d'approche conséquent auprès d'ayants droit ou de collectionneurs inconnus. Il en va de même avec les collectionneurs ferroclouvipathes (les collectionneurs de clous de traverses) disséminés à travers la France. Les recherches sont conditionnées très directement par les montants et les moments de paiement, conditions complexes quand il s'agit d'institutions muséales, soumises à des validations (d'ordres politiques parfois aléatoires, ou d'institution supérieures comme la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais), ou encore au calendrier d'instances dirigeantes (conseil scientifique, conseil d'administration

²⁴¹ Sur le sujet on se référera à l'article de Beatrice von Bismarck in « Rôle critique et liberté du commissaire d'exposition dans le champ artistique contemporain », paru dans le recueil *Réalités du commissariat d'exposition*, sous la direction de Commissaires d'exposition associés (Damien Airault avec la collaboration d'Estelle Nabeyrat), Paris, Beaux-arts de Paris et Centre National des Arts Plastiques, 2015.

²⁴² Un portage de projet associatif permet aussi à l'institution cliente de passer outre certaines lourdeurs administratives comme les appels d'offre publics et permet de travailler avec beaucoup de flexibilité et de légèreté, notamment au niveau des défraiements.

notamment). Dans ce contexte la solidité de la structure porteuse sur la scène culturelle locale est un facteur important, et cette structure est elle aussi soumise à un agenda et des aléas politiques. Enfin toute demande d'aide extérieure, de convention, de partenariat (avec des lieux d'hébergement tout comme des consulats étrangers) peut moduler et affecter considérablement l'action²⁴³. C'est donc en grande partie un argument matériel qui va conditionner l'exposition finale, et donc l'aisance, l'abnégation ou l'ingéniosité du commissaire et de son équipe rapprochée à gérer un faisceau hétéroclite de facteurs, qui va permettre d'obtenir des moyens de recherche et de production.

Il faut à ce moment croire dans les rencontres et les opportunités qui vont, au fur et à mesure que certaines recherches sont laissées au point mort, permettre autant de découvertes nouvelles et inattendues, comme par exemple celle d'objets de grève confectionnés par des ouvriers de la SNCF pour crever les pneus des véhicules de police lors des manifestations, miraculeusement recueillis par un collectionneur marseillais.

Le commissaire, dans tout cela, navigue à vue. Sorte de spécialiste de tout et de rien, amateur éclairé et souvent novice dans de nombreux segments scientifiques, il se construit une forme de culture ou de savoir « appliqué », sûrement aussi temporaire que son exposition. Mû par un projet et une volonté d'efficacité, l'obsession devient un mal nécessaire, tout comme une naïveté curieuse, et on se retrouve à connaître les techniques proto-historiques de fusion du métal ou les noms des graveurs de l'Encyclopédie, quand d'un autre côté on doit avouer une ignorance qui ne sera peut-être jamais comblée dans des domaines scientifiques entiers, comme le mobilier rural européen ou les techniques de charpente médiévale. En somme le commissaire du transdisciplinaire et de l'an-historique ne peut prétendre à l'érudition des conservateurs spécialisés²⁴⁴ : il reste un amateur, autodidacte et isolé, ponctuellement épaulé par des spécialistes. Sa réalité brise ici les attentes d'un public qui en sait parfois plus que lui ou est particulièrement avide de connaissances, mais tout prête à croire que l'honnêteté et la singularité de ses recherches et de l'exposition finale rachètent ses lacunes de départ.

²⁴³ C'est par exemple le cas quand le commissaire fait appel à un scénographe extérieur, ce qui est une obligation ou la tradition dans de nombreux musées.

²⁴⁴ Que ce soit pour l'exposition *Le clou* ou celle consacrée aux liens entre Henri-Georges Clouzot et les arts plastiques, il m'est arrivé de rencontrer de nombreux historiens, galeristes et conservateurs aux savoirs aussi étendus que précis. Aujourd'hui je ne peux que faire état de ma fascination et mon respect pour ces professionnels qui m'ont souvent été d'une grande aide tout en étant rigoureux, généreux et sympathiques. Ils sont la raison, en plus de mes réflexions sur l'exposition, d'un tournant il y a environ cinq ans dans ma pratique, moins spécifiquement consacrée à l'art contemporain.

Le cabinet de curiosité et la salle documentaire

Le clou s'inscrivait dans cinq espaces physiques, auxquels s'ajoutaient un livret²⁴⁵ et un site internet²⁴⁶. Ces espaces physiques étaient les suivants : le hall du CCR, la salle d'exposition du CCR dont nous avons parlé, la salle d'exposition du FRAC au dernier étage, sa bibliothèque, ainsi que le couloir d'accès à cette bibliothèque où nous avons installé deux œuvres de Marc Quer.

Comme avec le projet *Blanche Endive* que nous aborderons plus tard, les accrochages étaient pensés en fonction de typologies d'espaces. Le CCR par exemple est soumis aux règles de sécurité des centres de conservation nationaux²⁴⁷ : le visiteur doit laisser ses papiers d'identité à l'accueil et parapher un registre à son entrée et à sa sortie. Bref, pour le citoyen qui n'est pas habitué à ce genre de lieux, le CCR fait office de coffre-fort, et c'en est réellement un. Cet aspect de sa visite ne va pas transformer par magie tout ce qu'il voit en « trésors », mais contribue à influencer ses perceptions a priori, tout comme il sait qu'il rentre dans un des espaces de recherche et d'expérimentation du musée. Nous avons là très concrètement un critère formel de l'hétérotopie foucauldienne, que nous pourrions analyser uniquement par ses formes architecturales : sas, portes capitonnées, grilles, couloirs, coursives, qui peuvent encore mener à une salle de classe ou à un tribunal.

Une partie de l'exposition au Fonds Régional d'Art Contemporain consistait quant à elle en un choix d'éléments et un accrochage en clin d'œil aux expositions d'objets des surréalistes, incluant cette fois de nombreux *artificialias* d'ethnologie française comme des sabots ariégeois, un tableau de fils tendus ou un bracelet à clous acheté dans une grande surface, mimant une intrusion des collections du MuCEM dans un lieu d'exposition d'art contemporain. Le caractère particulièrement pauvre de certains objets et leur banalité vient utiliser pleinement les possibilités auratiques, l'atmosphère de sérieux et de pureté, créés par le *white cube* d'un lieu qui ne montre que de l'art et magnifie tout ce qu'il contient.

Par ailleurs, le volet du *Clou* au FRAC peut être considéré comme un « hors-les-murs » du MuCEM : je montrais la collection du musée d'anthropologie comme une sorte de brocante dans laquelle tout était disponible, et où la valeur artistique des objets entraînait rarement en ligne

²⁴⁵ *Le clou*, op. cit.

²⁴⁶ <http://www.leclouexposition.com/>

²⁴⁷ Il contient, avec son fonds d'archives, un million d'objets.

de compte. Nous avons alors ajouté du mobilier ancien, lequel pouvait signaler un environnement domestique ou habité qui, même de façon indicielle, ajoutait à l'effet d'hospitalité de l'accrochage. Je jouais ici sur un double sens des coffres, des portes et des tableaux décoratifs comme un tableau de fils tendus moins remarquables que d'autres éléments comme les dessins d'Antonin Artaud ou le *Cadeau* de Man Ray. Je prévoyais en fait que certains objets ne soient pas vraiment regardés, sachant que la culture des arts décoratifs et du mobilier est complexe et austère pour le public de l'art contemporain ; je prévoyais aussi que l'importance de leur inscription culturelle ne soit pas considérée car trop courante, mais que d'un autre côté ce même mobilier participe à la création d'une ambiance en mettant en scène les objets en situation quotidienne et non muséale.

Car d'expérience on peut constater que les éléments d'une exposition sont hiérarchisés spontanément par les spectateurs ou la spectatrice : ils ne sont au fond pas tous dignes d'un même intérêt selon la subjectivité et la culture de chaque personne qui entre dans l'espace d'exposition. J'appliquais ici une loi que nous appellerons de « déperdition », loi énoncée par un directeur de musée que nous garderons dans l'anonymat. Il disait en substance : « Toutes les œuvres ont des qualités et des défauts selon la manière de les approcher. On peut considérer des chefs d'œuvres comme « mal faits », « maladroits » ou « décoratifs », ce qui sera idiot pour quelqu'un sera humoristique pour un autre. Il faut travailler avec les qualités et les défauts d'une œuvre et ne pas oublier qu'elle a deux faces. De même dans une exposition, vous ne ferez jamais une exposition qui soit à 100% parfaite, il y a une déperdition de 15%, des œuvres moins bonnes, des éléments au mauvais endroit, des choix qui seront mal perçus ou à contre-sens. Il faut faire avec dès le départ. »²⁴⁸

Par ailleurs la mise en vitrine de cardeuses, de toupies ou de boules de pétanque, la considération apportée à ces objets comme s'ils étaient aussi précieux que les œuvres qui les jouxtaient, créaient à la fois contaminations et frottements ; le but du jeu étant de placer côte à côte des objets aux registres les plus distants, et donc de mettre en scène cette « déperdition », ces inévitables écarts. Dans ces ensembles chaque spectateur ou spectatrice pouvait alors trouver une multitude de points de captivation, ou, pour employer les termes de Barthes, il

²⁴⁸ Citation de mémoire, sûrement enjolivée. Ce directeur avait ajouté, je crois, « comme dans la vie » pour son principe des 15%, ce qui n'avait pas manqué de me marquer durablement. C'est un peu la loi de Pareto (80% des causes sont responsables de 20% des effets et vice-versa) mêlé à des principes de thermodynamique. Plus sérieusement un parcours professionnel et une élaboration théorique doivent aussi composer avec des souvenirs vagues de conférences ou de conversations informelles, parfois plus riches d'enseignements que toute présentation enregistrée ou écrite, plus sincères et directes malgré les transformations de l'auditeur (ou grâce à elles). *In fine* le « *off the record* » est une part très importante des savoirs et des problématiques qui nourrissent une réflexion.

pouvait trouver dans le *studium*, dans un ensemble de conventions reconnues et répétitives qui font l'exposition, des séries de *punctums* disséminés. Le hasard n'était ici qu'apparent, et construit en fait par des jeux d'oppositions et leur foisonnement. De même ce sont certains éléments particuliers qui servaient des focalisations : une authentique planche de fakir du 19^e siècle ou un dessin d'Étienne Parrocel au dos duquel on devinait une partition musicale allaient attirer certaines catégories de public et donc engendrer pour certains des déperditions, sans pour autant que ces dernières aient été calculées au départ. C'est donc le clou qui devenait *punctum* absolu, et un élément par essence considéré comme un détail, un élément ignoré servait alors de motif.

Une précision importante est à apporter au niveau des registres d'œuvres montrées, de pièces d'une puissance plastique ou intellectuelle incroyable à des œuvres plus spontanées ou a priori d'un registre plus « brut » comme un tableau de Günther Uecker, de Julien Baete ou de Laurent Violeau. L'inclusion dans l'exposition de ces arts singuliers, d'artistes qui se situent volontairement un peu à part de l'art contemporain, refusant de participer à ses discours sophistiqués et polis, bref de travaux parfois « premier degré » ou concrets, décomplexait et fluidifiait l'ensemble. L'anti-art apportait une forme de spontanéité, tout comme il venait démontrer le caractère absurde de tout progrès artistique ou la logique très autoritaire et convenue des collections publiques d'art. Encore une fois « chaque œuvre a deux face ».

Aucun texte explicatif n'était laissé au visiteur, si ce n'est un livret assez épais, contenant une longue introduction et des interviews de spécialistes sur des sujets précis, ainsi que de nombreuses illustrations. Le FRAC accueillait aussi une salle dédiée à la documentation avec de nombreux ouvrages et illustrés en vitrine, une vidéo de Philippe Borsos sur les divers modes de fabrication du clou et une collection de livres à consulter. Le fait qu'une salle dédiée aux informations complémentaires ait été mise en place jouait un rôle important, non seulement parce qu'elle permettait aux visiteurs de se documenter réellement, mais aussi parce qu'elle les rassurait en cas de question. C'était aussi un espace isolé, calme et en quelque sorte studieux, où le visiteur, tout en restant dans l'exposition, pouvait prendre son temps. Les outils de médiation (ou ici compléments d'information) y étaient montrés comme des œuvres, ayant parfois plus de valeur que les objets présentés dans les espaces d'exposition. Ces documents jouaient alors un rôle d'accompagnement de l'exposition en y apportant des données scientifiques et historiques ; ils étaient aussi considérés en tant que tels comme des éléments de valeur, en partie à cause des normes d'exposition drastiques faisant qu'ils devaient être exposés avec les mêmes contraintes que des œuvres d'art. Ils constituaient finalement, avec cette salle

de documentation, une troisième exposition, élaborée selon un modèle différent des précédentes. Car sous le prétexte d'un espace de documentation il s'agissait de façon inavouée, d'une exposition de documents où pouvaient être mis en valeur des aspects graphiques ou théoriques. C'était aussi l'endroit des marges. Que ce soit pour montrer des aspects de la performance sado-masochiste, des ouvrages très anecdotiques comme une bande-dessinée de super héros ou des photographies des « râpes » inventées par Lazlo Moholy-Nagy pour initier ses élèves du Bauhaus à une sensibilité tactile, le champ du document reproductible, parfois manipulable, s'intégrait mal à celui des objets. Il en allait peut-être de deux formes opposées de fétichisme, mais il fallait selon moi séparer d'un côté ce qui était de l'ordre de l'image et de l'écrit, et de l'autre ce qui était de l'ordre de l'objet et du discours oral. Ce sont ces distinctions que j'étudie aujourd'hui et il me semble approcher de « formules » qui pourront être appliquées dans mes projets futurs.

Médiation et information

Le cabinet surréaliste du FRAC fonctionnait automatiquement, laissant au spectateur la liberté de « papillonner » parmi les objets variés et utilisant un des critères importants qui fait qu'une exposition peut séduire : l'effet de surprise généré par des items très disparates. Le fait qu'en aucun cas un texte n'était joint à un objet renforçait une perception plastique (parfois jusqu'à l'absurde), et les renseignements complets n'étaient disponibles que dans le livret et par l'intermédiaire des médiateurs. En dehors d'informations assez succinctes et parfois anecdotiques sur chaque objet que je leur procurais, les médiateurs étaient invités à se renseigner par eux-mêmes sur les éléments qui les intéressaient les plus (religion, rite, arts anciens, occulte, mobilier, techniques, etc.), favorisant ainsi le dialogue et les échanges avec les spectateurs et spectatrices, et les mettant aussi au départ dans une position de spectateur, et non de transmetteur du discours de l'institution ou du commissaire. Ce point jouait énormément sur l'hospitalité du projet mais jouait aussi avec sa volonté de ne pas apparaître comme le fruit d'une connaissance, ou l'objet d'une connaissance ou d'une somme d'informations à transmettre. De fait de nombreux visiteurs se remémoraient pendant leur visite divers savoirs ou anecdotes, nourrissant ainsi l'exposition d'eux-mêmes, tout en dialoguant avec des médiateurs et médiatrices dont les connaissances s'accumulaient sur la durée des expositions. Ici les médiateurs et médiatrices d'art contemporain, souvent rompus aux discussions les plus

inattendues et aux visiteurs les plus rétifs, pouvaient s'épanouir en fonction de leur subjectivité et de leurs histoires personnelles.

J'avais une entière confiance dans leur capacité à s'approprier mon sujet tout en restant rigoureux dans leur manière d'aborder des informations scientifiques. D'un autre côté, ces données scientifiques étaient exclues de l'espace mais elles étaient disponibles dans l'épais livret offert au spectateur, avec lequel il pouvait ou non faire la visite. Il avait aussi accès, de son domicile, à un site internet paru en cours d'exposition permettant d'accéder aux informations du livrets agrémentées d'éléments et illustrations supplémentaires²⁴⁹.

L'exposition devenait alors une superposition de langages : la polysémie des objets très étirée et étoffée, le discours du commissaire (parfois alambiqué), et les centres d'intérêt particuliers des médiateurs. Ainsi *Le clou* devenait un projet qui, après Harald Szeemann et tous les exemples que nous avons cités, tentait une réflexion sur le rôle de l'espace d'exposition en renversant de nombreuses techniques, et y reconstituant une forme de « société sans classe d'objets » ou d'Utopie. L'objet trouvé permettait ici le pluridisciplinaire, à la fois dans les objets choisis, leurs modes d'approche, et leurs modes d'accrochage, ceci dans le but de faire basculer temporairement leur valeur et d'ouvrir leurs significations par différents jeux de syntaxe,.

Mais plus avant, il y avait une ambition politique à ce projet consacré finalement à un objet délaissé, et, presque par conséquent, approprié par les classes sociales les plus humbles, rendant ainsi hommage au surnom du Musée des Arts et Traditions Populaires dans les années 70 : le « Louvre du peuple ». L'acte politique passait aussi par une absence apparente de pédagogie ou d'enseignement, laissant le spectateur libre de ses interprétations face à un objet qu'il connaissait déjà et/ou allait reconnaître dans certaines occurrences familières. Le projet et sa médiation devaient provoquer un rapport décomplexé à l'interprétation.

²⁴⁹ Le site est toujours en ligne et accessible, il sert à la fois d'archives à l'exposition (voir notes précédentes).

Blanche Endive et la question des histoires mêlées

Il peut être intéressant de donner des éléments de construction, de décrire puis de tenter décrypter une autre exposition réalisée celle-ci pendant l'hiver 2019-2020. Celle-ci se tenait à l'Espace le Carré de Lille et était formulée selon le vœu de l'institution invitante : « une carte blanche à l'artiste Grégoire Motte », lequel à son tour m'a convié pour l'épauler²⁵⁰. *Blanche Endive* est un cas d'exposition où le travail était partagé avec un artiste, chaque décision ayant été prise collectivement et l'artiste étant la plupart du temps l'initiateur des réalisations, c'est lui qui, en somme, apportait la plupart des idées et validait leur réalisation et donc était véritablement l'auteur de ce projet.

Grégoire Motte a une pratique qui agglomère un travail plastique et une pratique littéraire. Son travail se construit en partie sur la question du récit et de ses mises en forme. Il a par exemple publié début 2019 un roman intitulé *Baby*, dans lequel il raconte diverses anecdotes historiques, jointes à la description souvent comique d'aventures dans lesquelles il se jette. Ce roman fonctionne comme un catalogue de projets de sculptures ou d'œuvres effacées ou avortées, tout comme il constitue une autobiographie volontairement parcellaire.

L'exposition, qui s'inspirait de quatre récits présents dans le roman, prenait un argument à la fois biographique et historique, notre but étant de rassembler des objets et des œuvres qui illustrent qui permettent de nouveaux tissages entre ces récits. Étaient montrés dans l'exposition autant des œuvres de Motte évidemment que des pièces d'autres artistes contemporains ou des œuvres historiques, de même que des objets, des documents et tout un ensemble à but scénographique que nous allons préciser.

²⁵⁰ L'espace d'exposition n'a en l'occurrence aucun personnel pour prendre en charge le montage et la partie logistique de l'exposition, ce pourquoi il demande aux artistes sélectionnés d'inviter un commissaire d'exposition pour s'occuper de ce versant du projet. Le commissaire prend aussi en charge la supervision de la communication et de la médiation, notamment en écrivant tous les textes de support à destination du public. En amont il réalise donc les budgets et participe aux différents moments de négociation avec les payeurs. Ces négociations concernent évidemment des questions d'agenda, de sécurité et d'assurance, mais aussi la participation de personnes ou d'institutions tierces comme les prêteurs, ou d'artistes intervenant ponctuellement dans le cadre de performance.

Les quatre histoires en question étaient abordées entre autres dans les supports de médiation, en voici leur version longue, publiée dans le livret des visiteurs :

« • Pendant la deuxième guerre mondiale, les bas de soie ne se trouvent plus nulle part – les stocks ont été pillés et toute la soie produite est utilisée par l'industrie militaire. Dans le nord de la France, une femme qu'on appelle Blanche Endive a l'idée de se peindre les jambes avec de la chicorée pour imiter les bas perdus.

• Jaufré Rudel, troubadour du XII^{ème} siècle, s'éprend de la comtesse de Tripoli sans l'avoir jamais rencontrée. Elle devient la Princesse lointaine, sujet et adresse unique de toutes ses chansons. Lorsqu'il la rencontre enfin des années plus tard, après avoir traversé la Méditerranée – précédé en Orient par la réputation de son art lyrique – Rudel trépassa quelques secondes à peine après qu'elle ait déposé un baiser chaste sur son front.

• Aux États-Unis, et à nouveau pendant la seconde guerre mondiale, c'est la bonneterie en nylon qui est réquisitionnée par l'armée américaine puis refondue pour fabriquer des parachutes.

• Au printemps 2015, à Fresnes-sur-Escaut, dans le dessein de réaliser une sculpture en hommage au bas en chicorée de Blanche Endive, Grégoire Motte cherche à reproduire la jambe de la reine de beauté locale : Camille Cerf. Les problèmes techniques s'enchaînent pendant la séance de moulage et l'épreuve finale en plâtre est monstrueuse. Alors qu'ils projettent de tout recommencer, Camille Cerf est élue Miss France. Elle devient injoignable. »

Nous avons ensuite déduit instinctivement un imaginaire, un environnement iconographique qui pouvait baliser ces histoires. Nous connaissions, Motte et moi, sans réellement les avoir formulés au départ, les matériaux et différents gestes de sa pratique. Nous devions aussi définir ses sources d'inspiration et son positionnement plus ou moins à l'écart ou à l'intérieur des scènes et typologies de pratiques plastiques contemporaines, et avions à cerner son attitude, un degré d'humour ou de sérieux, la distance avec laquelle les éléments sont utilisés dans sa pratique. Ces éléments permettent de déduire ce qu'on pourrait appeler spontanément un style, pensé au sens large et non comme un caractère reconnaissable dans l'œuvre, une « culture » propre à l'artiste.

Pour le projet *Blanche Endive*, le plus important était de montrer une pratique artistique qui déborde la production d'objets visuels. Si la pratique de Grégoire Motte prend une forme littéraire, que ses écrits empruntent à des événements vécus, il semblait important de mettre en valeur un caractère vivant dans les objets et leur agencement, meilleure manière aussi de mettre en scène et montrer son travail dans le cadre d'une exposition personnelle. L'objectif, inavoué au départ, devenait de créer une sorte « d'éco-musée dédié à la poésie médiévale, à Miss France et à la chicorée » dans lequel allaient intervenir autant le personnage de Sarah Bernhardt (actrice à laquelle est dédiée et destinée la pièce d'Edmond Rostand *La princesse lointaine*) que les

travaux de General Idea ou d'artistes plus jeunes, pour donner une idée du spectre typologique des objets montrés²⁵¹.

Notre méthode consiste en la conjonction de techniques qui brisent le côté hiératique des œuvres et des objets. Nous pouvons énumérer la plupart de ces techniques, elles décrivent et énoncent un geste curatorial particulier. Nous irons dans leur description du général au particulier, des éléments fédérateurs ou « d'ambiance » aux détails scénographiques.

- 1- L'humour prenait une part importante dans ce projet, il était le résultat d'une forme d'auto-dérision très présente dans les écrits et les œuvres de Motte, et pour le dire plus clairement de mise en scène de situations d'échec²⁵². Une pièce importante de l'exposition, et qui pouvait servir d'entrée à sa médiation, était par exemple le moulage raté en silicone de la jambe de Miss Valenciennois, résultat d'un problème technique survenu lors de la rencontre entre l'artiste et la Reine de Beauté. Nous pouvons aussi rappeler la figure de Jaufré Rudel, poète qui meurt soudainement de maladie dans les bras de sa dulcinée, quelques minutes après l'avoir vu pour la première fois. Dans le projet *Blanche Endive*, nous mettions en scène la noblesse d'objectifs romanesques se heurtant aux terribles hasards de la réalité.
- 2- *Blanche Endive* empruntait des références à l'environnement direct de l'exposition par le biais de connotations folkloriques et locales, en l'occurrence la production très importante de chicorée dans la région, la réquisition du personnage de Miss Valenciennois et d'un chœur de jeunes élèves du Conservatoire Municipal. Que l'on s'approprie une spécialité locale ou des éléments ritualisés de folklore comme l'élection d'une Reine de Beauté plaçait directement le spectateur dans un imaginaire, voire un vécu et des relations sociales très proches. Notre vocabulaire était à la fois localisé et reprenait quelques arguments et mécanismes anthropologiques du mythe²⁵³.
- 3- Une graduation de statuts entre les objets présentés qui créait une sorte de nivellement : de la peinture du 19^{ème} siècle (Georges Clairin) au chef d'œuvre de l'art conceptuel

²⁵¹ Une série de vues de l'exposition peut être consulté en Annexe de cette recherche.

²⁵² L'humour reste finalement peu étudié en histoire de l'art, citons cependant les ouvrages d'Arnaud LABELLE-ROJOUX (*L'Art parodique*, Paris, Java, 1996), de Jean-Yves JOUANNAIS (*L'Idiotie. Art. Vie. Politique. Méthode*, Paris, Beaux-arts Magazine, 2003), de David ROBBINS pour la partie anglo-saxonne (*Concrete Comedy: An Alternative History of Twentieth-Century Comedy*, Copenhague, Pork Salad Press, 2011) et surtout l'emblématique *Encyclopédie des farces et attrapes – et des mystifications* (dir. François CARADEC, et Noël ARNAUD, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964) qui énumère les farces de l'histoire de l'art, de la philosophie et de la littérature, mêlées à de multiples inventions et traditions saugrenues.

²⁵³ Nous reviendrons sur ce point.

(stanley brouwn), en passant par la production de wall painting in situ, la présentation de 9 éléments de scénographie au statut indéterminé²⁵⁴, ou flou (des drapeaux), l'exposition d'un livre, de multiples, ou de curiosas comme des photographies dédicacées.

- 4- Les jeux d'échelle entre les éléments intégraient le fait que l'exposition puisse être vue par des enfants. A la fois clin d'œil à des univers merveilleux ou fantastiques avec des objets surdimensionnés (les chicorées géantes ou les *Bastinados* d'Aline Bouvy), mais aussi avec des astuces transformant le mobilier d'exposition. Nous avons en effet coupé de quelques centimètres les pieds des bancs des visiteurs pour leur permettre une position assise en face d'un théâtre de marionnette bricolé, mais aussi évidemment pour les transformer en bancs pour enfants.
- 5- Des œuvres souvent de couleurs franches comme les drapeaux du groupe Dialogist-Kantor, la peinture d'Otto Zitko, le plateau de General Idea, le gant d'Enrico Baj, le wall-painting de Julie Vayssière renforçaient le caractère coloré de l'exposition et son aspect enfantin. Cet aspect était contrebalancé par des œuvres construites avec des objets usuels et pauvres comme les assemblages de Marc Quer, l'installation des Dialogist-Kantor, les sculptures de Véronique Boudier et de Grégoire Motte.
- 6- L'environnement était conçu pour être totalisant. Le spectateur ou la spectatrice avait par exemple la possibilité d'activer une bande sonore qui remplissait l'espace, constituée d'un opéra composé et interprété pour l'occasion. Des travaux étaient accrochés en haut des murs et un papier peint collé au plafond. Nous souhaitions créer une rupture avec le silence de rigueur dans l'exposition et tout comme avec le regard souvent « latéralisé » qu'elles induisent. De même une ouverture dans un des murs et un petit rideau créait un castelet de fortune et de nouveaux points de vue.
- 7- Nous avons aussi anticipé la densité d'occupation de l'espace des œuvres en volume, et créé un espace de circulation avec la création d'un passage sur la gauche. L'espace total de la galerie, d'environ 200 m², était aménagé pour pouvoir accueillir dans de très bonnes conditions une trentaine de personnes. L'accrochage mural était légèrement déséquilibré avec des groupes d'œuvres très proches (moins d'un mètre), et des espaces vides de plusieurs mètres²⁵⁵.

²⁵⁴ Des reproductions géantes de plants de chicorée imitant celles de la Maison de la chicorée à Orchie, musée des Entreprises Leroux fermé en 2018.

²⁵⁵ On remarquera que l'accrochage d'une exposition temporaire classique ou historique est assez dense avec une distance entre les pièces d'un mètre maximum, ou pour les groupes d'œuvres (photographies, archives), des

- 8- Les éléments intimidants qui font le caractère sérieux et/ou pédagogique d'une exposition d'art contemporain institutionnelle avaient été supprimés. L'exposition devait sembler pauvre mais aussi s'adapter aux moyens offerts par le lieu d'exposition (lumières de type halogène ou LED des années 90²⁵⁶, un sol parfois taché, quatre colonnes dans l'espace d'exposition en béton brut de décoffrage, un peu abimés par le temps). Le fait d'imprimer le texte de présentation à l'entrée et de l'accrocher avec des punaises était un choix délibéré, quand le discours technologique du *white cube* tend vers l'inclusion des textes dans le mur par le biais de lettres autocollantes (ils se fondent dans les murs et font partie de l'architecture). L'option peu onéreuse était privilégiée et le fait que le texte d'entrée apparaisse comme un objet inaugurerait les jeux et les troubles que les spectateurs et spectatrices allaient percevoir dans l'exposition.

Comprendre le travail de Grégoire Motte

La première perte de repère pour le spectateur ou la spectatrice venait de ce qu'il ou elle se retrouvait face à des éléments de statuts divers et apparemment désordonnés. Autrement dit, une scénographie complexe, non dirigiste et non linéaire, sans catégories, lui offrait une expérience particulière de l'espace et des objets qu'il contenait. Car à première vue l'exposition *Blanche Endive* ne fonctionnait pas, ou fonctionnait à l'inverse d'une exposition d'art. Conçue comme un environnement immersif, avec a priori une absence totale de lien logique entre des éléments mis à proximité, le spectateur n'entrait pas dans un circuit où un enchaînement logique d'éléments lui était proposé. Il était au contraire perdu dans des fils désordonnés, noyé dans de la musique ou bousculé par l'arythmie de l'accrochage.

Nous pouvions anticiper un aspect esthétique général, voire un goût étrange : une mise en espace qui oscillait entre un caractère boiteux, accentué par les caractéristiques pauvres du lieu de départ, bizarre par les typologies d'objets montrés, et un côté hiératique hors de propos, ironique, avec différents indices scénographiques comme une haie d'honneur conçue avec des plantes géantes en papier mâché (orientée pour diriger le regard et mettre en valeur le portrait de Sarah Bernhardt), ou encore une grande image marouflée au plafond, qui faisait office de dais ou de baldaquin au portrait de l'actrice. Dans cet environnement aux accents médiévaux,

espaces qui correspondent à la largeur de l'élément. À l'inverse, les expositions d'art contemporain sont beaucoup plus aérées, laissent plus de place aux murs et au sol dégagés.

²⁵⁶ A l'inverse de l'uniformité du néon privilégié dans l'exposition depuis une quarantaine d'années.

les drapeaux des Dialogist-Kantor étaient accrochés aux angles du plafond, leur donnant un aspect d'oriflammes ou d'armoiries. Si une forme de ridicule dans la mise en scène pouvait être perçue, elle était aussi contre-balançée par la présence d'une œuvre du 19^{ème} siècle ou d'un dessin de la série *This way brown* de Stanley Brown. Elles cadraient différemment ou déplaçaient par leur sérieux la tonalité humoristique de l'exposition.

Une généralité sur notre pratique curatoriale peut être ici énoncée : cette pratique consiste pour nous à prendre en compte le plus exactement possible toutes les particularités d'un objet : sa taille, ses couleurs, ses sens cachés, mais aussi ses reflets, ses lectures locales, ses connotations, ses matériaux, ses cadres, jusqu'à son épaisseur physique. À cela s'ajoute un dégradé plus subjectif qui comprend ce que l'on pourrait appeler le « ton » de l'œuvre, son degré d'humour, de sérieux ou d'ironie. Le commissariat d'exposition n'engage pas des images mais bien des objets. Ils sont mis en scène pour une présence physique du spectateur et s'adaptent par des codes scénographiques généralement préexistants et des typologies de mise en espace.

À cela s'ajoute une prise en compte la plus aiguë possible des particularités du lieu d'accueil. De fait chaque espace d'exposition est lié à un public particulier, une géographie (pays, ville, quartier, rue) et une histoire (politiques culturelles, programmation, expositions précédentes) qui conditionnent ce même public. Il sera habitué et s'attendra à un certain type d'exposition ou à l'inverse sera plus réceptif à certaines surprises ou projets inhabituels. Il sera amateur d'art contemporain, ou d'art ancien, d'histoire, ou d'un quelconque sujet. Il aura intégré certains traumas ou scandales politiques ou médiatiques, ou encore subira un certain nombre de frustrations relatives à l'espace d'exposition (« C'est toujours la même chose », « Pourquoi on ne montre jamais le travail de... » etc.). Bref ces données sont autant d'éléments avec lesquels le commissaire d'exposition doit, dans la mesure du possible, anticiper. Enfin le lieu possède aussi des caractéristiques techniques (lumières, types de sol, ouvertures vers l'extérieur, etc.) avec lesquelles, nous l'avons vu, le ou la commissaire d'exposition peut jouer.

Pour remettre cela dans notre schéma triangulaire art/public/institution, l'institution n'est plus seulement l'entité dont le commissaire doit connaître ou apprendre les rouages pour pouvoir négocier et rendre réalisable son projet, c'est aussi une entité à considérer avec pragmatisme (ses particularités physiques) et réalisme, c'est-à-dire en en comprenant le plus de critères (ses particularités géographiques, politiques, historiques) afin de ne pas l'idéaliser, ou plutôt afin de permettre que les processus d'idéalisation qu'elle provoque pour elle-même soient joués ou déjoués consciemment. La qualité d'une exposition se joue certainement sur sa manière

d'opérer une réflexivité sur elle-même mais aussi sur et à partir de l'institution qui l'accueille et de ses caractéristiques.

À ce titre, le choix a très vite été fait par Grégoire Motte d'engager la production d'une pièce musicale, laquelle fut composée par Gabriel Matteï et interprétée donc par une trentaine d'enfants lillois, et aboutissant à un troisième élément de l'exposition (en plus donc de l'exposition et de sa bande sonore et à son catalogue en forme de livret sobrement intitulé *Blanche Endive. Elle invente les bas en chicorée. Drame lyrique*. J'ai eu l'occasion de rédiger la déclaration d'intention et l'analyse de cette publication, laquelle a été publiée par la revue belge d'art contemporain *L'art-même* en mai 2020. Pour avancer dans notre réflexion, je me permets ici de reproduire en grande partie le texte original qui éclaire plus que n'importe quelle paraphrase :

« Le livret/partition du drame lyrique *Blanche Endive – Elle invente les bas en chicorée*²⁵⁷ est introduit par ces deux phrases, particulièrement factuelles et inhabituelles dans un ouvrage publié par une maison d'édition dédiée à l'art contemporain : « *Blanche Endive* a été écrit par le compositeur et chef d'orchestre Gabriel Matteï pendant l'hiver 2018-2019 à partir d'un livret de l'artiste Grégoire Motte, rédigé en parallèle à la composition musicale, et en vers libres. Reprenant des thèmes centraux à l'imaginaire de Motte, qui en est le commanditaire, la composition s'articule autour de quatre histoires entremêlées pour former une pièce courte pour chœur d'enfants à deux voix, accordéon, piano, dessertine, épinette des Vosges et deux chanteurs/récitants. » Ce texte d'introduction, écrit dans le style d'un commentaire musicologique, avec un ton à la fois expert et vulgarisateur comme s'il accompagnait un disque ou un concert de musique classique, se termine comme suit, toujours aussi factuel et distant : « Le premier enregistrement de *Blanche Endive* a eu lieu en mai 2019 avec la participation des chœurs d'école primaire de l'école de musique Lille Centre menés par la cheffe de chœur Mélodie Delannoy, et sous la direction de Gabriel Matteï. »²⁵⁸

Étrange objet que cette édition, qui possède les particularités d'une partition fonctionnelle : tailles des portées lisibles, « tournes » de pages situées pour ne pas interrompre les interprètes, grand format pour pupitre, et surtout écriture musicale précise et de facture classique.

Les histoires qui y sont racontées sont celles d'un folklore bizarre (...). Ici les chansons n'ont pas de références trop éloignées : elles racontent d'abord, dans une tradition qui est celle de la pop, et avant elle de la chanson réaliste, des histoires, histoires d'amour et d'inventions, légendes et aventures personnelles de l'artiste Grégoire Motte.

Alors qu'est-ce que cette publication vient faire dans le monde feutré de l'art contemporain francophone, plutôt avide de connaissances et de raretés intellectuelles,

²⁵⁷ *Blanche Endive*, drame lyrique aux éditions Les Commissaires Anonymes, 2019.

²⁵⁸ La pièce est entièrement écoutable ici : <https://www.duuradio.fr/episode/blanche-endive>. Matteï et Motte ont précédemment collaboré pour la performance chantée *Lanquan li Jorn Son Lonc en May*, réalisée dans le cadre du Festival Hors-Piste du Centre Georges Pompidou en 2017.

de dispositifs théoriques complexes ? J'ai longtemps cherché des similitudes avec d'autres œuvres : chorales d'Ornette Coleman improvisées avec ses voisins de Soho, oratorios pour chœurs d'enfants et big band de Carla Bley ou Uri Caine, inventions pléthoriques pour non-musiciens dans la lignée de John Cage et de Fluxus, sets d'improvisation entre tous types de musiciens de Simon Ripoll-Hurier, chansons mises en scène de Julie Vayssière, suites du *Parsifal* par Rodney Graham, en passant outre les nombreux artistes qui usent des possibilités graphiques de la musique contemporaine et de son interprétation. Tout cela fait de *Blanche Endive* un OVNI éditorial et musical, sans lien direct avec une production récente dans le champ des arts visuels, tant il peut être utilisé par des chœurs de jeunes débutants²⁵⁹.

Car justement il ne s'agit pas d'un opéra ou d'une performance, *Blanche Endive* est d'abord fait pour être partagé : c'est de la musique à écouter et peut-être à interpréter à la maison, déchiffrable par tout instrumentiste amateur, des chansons mémorisables instantanément par un enfant. En cela cette partition est une invitation à construire un cabaret improvisé. Car ici l'outil sollicite la participation du lecteur/interprète d'une part, mais aussi le compositeur et l'artiste lui proposent de rentrer dans une histoire qui, comme un conte pour enfant, en appelle au mythe, à un tragique qui emprunte autant au désastre qu'au cocasse. La musique se donne bien pour but d'être désinhibante, le rapport à toute complexité savante est évité par une auto-dérision faite de lectures parodiquement grandiloquentes, lesquelles succèdent aux jingles, ballades et motifs enjoués²⁶⁰. Objet simple et appropriable, il esquive donc les effets de dénomination aux « non-musiciens », au « populaire », pour offrir ni plus ni moins qu'un dispositif de dramaturgie. Alors *Blanche Endive* est une entreprise de désacralisation, dans le sens où dans son texte et dans sa forme (écrite et enregistrée), elle ne contient aucun facteur d'intimidation. Alors sous certains aspects *Blanche Endive* est une œuvre régressive ; et à l'enchaînement naturel qui semble s'opérer entre les récits et les parties chantées, on pense à ces 45 tours qui racontaient des histoires, et dont il fallait tourner les pages du livret au son d'une clochette.

Sans surprises les thématiques du texte renvoient à une géographie localisée (le nord de la France et la Belgique par le biais de la chicorée) et emploient divers « mythes » (des capsules de significations mythiques, parfois paradoxales, selon Lévi-Strauss) qui sont susceptibles de toucher et réunir les auditeurs/lecteurs : rituels de déguisement, de parure, princesses anciennes ou de concours, stars et figures de dévotion, aliments transformés, quêtes infinies, alchimie des matériaux, parties anatomiques fétichisées, voyages initiatiques, culte de la beauté ou de l'amour pur, performativité du verbe, j'en passe²⁶¹... Le drame lyrique doit renvoyer à un univers plastique, sculptural, trivial, parce qu'il raconte des expériences de vie réelles ou imaginaires. Assemblage surréaliste sans décor ni costume ou notes de mise en scène, c'est donc un fantasme d'œuvre d'art totale, l'inverse inconscient, le revers amusé, de l'opéra classique, du grand œuvre.

²⁵⁹ Les éditions de Commissaires Anonymes ont auparavant joué sur le statut de leurs publications dans une autre collaboration avec le compositeur Gabriel Mattei : le *Ghettopéra* que l'on peut télécharger sur leur site internet.

²⁶⁰ Les accents folkloriques et les citations, le travail avec tous types d'interprètes, sont bien des particularités du travail du compositeur Gabriel Mattei, très influencé par les œuvres modernes du Groupe de Six. On jettera un œil à son site internet (<http://www.gabrielmattei.eu>), ses collaborations avec Luigi Coppola et sa composition pour « foule » et le carillon de la flèche de la Place St Michel à Bordeaux. Le chef d'orchestre travaille actuellement sur une composition pour orchestre d'harmonie et orgue de barbarie intitulée *Rondo concertant* à paraître fin 2020.

²⁶¹ L'emploi de mythes est le propre des contes et des récits mythologiques et religieux. Ils constitueraient une constante anthropologique.

Et parce que les histoires de Grégoire Motte sont chargées de mythèmes, elles pouvaient générer simultanément une création musicale et une exposition. Les histoires étaient en effet propices à la fabrication et l'emprunt de signes tangibles, permettant à l'artiste d'invoquer tous les mécanismes de la transsubstantiation et ses dérivés : transformation magique d'un objet banal en fétiche (par l'écrit, le geste ou la parole), assemblages d'objets récupérés, mises en scène sentimentales de traces, jeux désacralisant et/ou re-sacralisant de figures de dévotion, etc.. Ici il remet en cause la figure traditionnelle et édulcorée de l'artiste-créateur car le résultat est nourri de sa propre vie et de son environnement direct. Alors la « transcendance » (le mot est fort mais le mécanisme est trivial) s'effectue grâce au verbe, en prenant son origine dans les fictions familières et les anecdotes autobiographiques.

Bref, nous parlons maintenant d'une partition qui fait office de catalogue : inventaire dont le style et le propos s'associent aux productions de l'artiste plasticien/écrivain et à la collecte d'objets et d'œuvres²⁶². Nous parlions de chansons réalistes faciles, il s'agit maintenant de musique d'exposition, une forme accordée à un contexte et vice-versa. Et à la musique d'être diffusée dans l'espace d'exposition, à partir d'une borne construite pour l'occasion et sculpture nouvelle de Motte : imitation pauvre du mobilier interactif d'éco-musée ou d'église, au fond reliquaire pour photo dédicacée de Miss France et endive.

Au final, le projet *Blanche Endive* (son drame lyrique, son exposition) emberlificote le spectateur dans un ensemble juxtaposant musique, écriture et objets, il transforme et illustre autant les situations imaginaires que des anecdotes vécues. Mais quel serait le but d'un tel travail si ce n'était, peut-être, de déplacer toujours ailleurs, et plus proche du spectateur, l'usage des mythes ? Et surtout de créer des outils pour absorber et transvaser, de lieu à lieu, de personne à personne, les expériences et les désirs individuels ? »²⁶³

On voit bien ici comment la triangulaire institution/artiste/public est mise en jeu à différents niveaux : le folk jouera sur le public et les réflexes d'une institution d'art contemporain tout comme une prise en compte géographique. Les objets banals, scénographiques, œuvres d'art de différentes périodes et statuts se frottent à l'uniformité d'une collection et au statut d'auteur en jouant avec une certaine opacité. Mais on s'aperçoit surtout que les récits sur lesquels se basent Motte empruntent, pour être incarnés, une multitude de voix, dans le sens propre comme figuré, tant ce sera aussi à des artistes invités, au compositeur et au commissaire d'exposition de proposer leurs interprétations des contes de Grégoire Motte. Ses histoires, avec tout le burlesque

²⁶² J'ai eu le plaisir d'être le commissaire de cette exposition personnelle de Grégoire Motte, intitulée elle aussi et évidemment *Blanche Endive*. Elle a eu lieu à l'Espace Le Carré de Lille du 15 novembre au 2 février dernier et comprenait des œuvres de Julien Baete, Enrico Baj, Véronique Boudier, Aline Bouvy, Stanley Brown, Georges Clairin, Dialogist-Kantor, General Idea, Marc Quer, Julie Vayssière, Otto Zitko et bien sûr Grégoire Motte ainsi que quelques curiosas comme une édition ancienne de *La princesse lointaine* d'Edmond Rostand ou une série de photographies dédicacées des principaux héros du soap opera *Santa Barbara*.

²⁶³ Texte paru dans le numéro 81 de la revue *L'art-même*, mai 2020, Bruxelles, pp. 62-63. Les notes sont dans l'article d'origine.

ou le panache que l'on peut leur accorder, doivent aussi leur efficacité à leur transmissibilité, à leur capacité à se transformer et à emprunter divers matériaux.

Précisions sur les mythèmes

Beaucoup se joue donc avec la mise en récit des éléments montrés et chantés, et leur succès est en grande partie lié, dans leurs contenus de départ, à la présence de mythèmes. Plus précisément Claude Lévi-Strauss définit ces derniers d'une manière assez concise, dans son *Anthropologie structurale*, à travers un petit récit²⁶⁴. Il imagine un observateur qui peut écouter et enregistrer une tireuse de cartes de tarot pendant plusieurs jours, et qui ensuite compile, étudie et compare les enregistrements des séances de divination. S'il est suffisamment doué, l'observateur pourra déduire la structure et la composition du jeu de cartes. Ce sont les redondances de récit de la diseuse de bonne aventure qui forment et montrent les mythèmes, incarnés dans cet exemple, par des cartes de tarot.

Ceci dit les « unités élémentaires »²⁶⁵, ne sont pas à trouver au travers des images représentées dans les arcanes du tarot, même si l'anthropologue utilise cette métaphore avec malice, mais à travers l'interprétation de ces arcanes, ce pourquoi les mythèmes sont plus des thèmes ou des « phrases » que des symboles à proprement parler. Il se sert lui-même de cette méthode en l'appliquant à des textes : une compilation de mythes antiques qu'il va ensuite sophistiquer avec l'exemple du mythe d'Œdipe. Cette compilation permet à l'anthropologue de déduire ces « paquets de relations »²⁶⁶ dans la mythologie grecque, puis d'en déduire de nouveaux au travers d'autres captations ethnographiques.

Toute l'astuce de Lévi-Strauss consiste à prendre l'exemple mythologique et du tarot pour faire comprendre un piège dans lequel pourrait tomber l'interprète. En effet, si on retrouve dans les mythes antiques et le tarot des thèmes proches comme « la roue de la fortune » (le hasard, le destin, le changement) ou des figures comme la Reine ou l'Empereur que l'on relie involontairement d'une structure mythique à l'autre, ces trois thèmes n'en constituent pas un invariant du mythe, et encore moins un invariant anthropologique. Car si les constitutions mythiques du tarot et de la mythologie grecque peuvent paraître sur certains points identiques, seule la constitution du mythe, sa structure, sont identiques et à Lévi-Strauss d'éviter tout

²⁶⁴ Claude LÉVI-STRAUSS, *L'anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 235.

²⁶⁵ Il semble évident de voir dans le mot « mythème » la compression des mots « mythes » et « thème ».

²⁶⁶ C. LÉVI-STRAUSS, *L'anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 234.

amalgame qui permettrait de déduire des « signifiants archaïques », ce qui préserve toute la finesse de son analyse.²⁶⁷.

Dans ce qui est raconté par la diseuse de bonne aventure, il faut voir une métaphore du dispositif d'énonciation du mythème lui-même, car il est quelque chose qui est découvert par correspondances et accumulation, et qui s'incarne en même temps dans le langage et dans l'image. L'image elle-même prend la forme du mythe tant elle existe par des oppositions et des formes de binarités : elle est cachée ou montrée, à l'endroit ou à l'envers, les séquences peuvent être lues de gauche à droite et vice-versa ; et bien sûr ce qu'elle représente se construit sur un système d'oppositions et de complémentarités (roi/reine, soleil/lune, vie/ mort, stagnation/renouveau, etc.). On perçoit enfin toute la finesse théorique des conclusions de l'anthropologue à utiliser une sorte de parabole pour expliquer le mode de fonctionnement d'autres paraboles. C'est pourquoi aussi le mythème, en faisant se superposer image (mentale ou non), symbole et verbe s'avère être un concept très opérationnel pour comprendre l'exposition - ou à utiliser dans celle-ci²⁶⁸ - car il est un des éléments premiers qui relie le signe à la fois à la psyché et à une culture.

²⁶⁷ Sur la question de la variation comme principe d'existence et de développement du mythe on se référera à l'article très éclairant de Patrice MANIGLIER « Des us et des signes. Lévi-Strauss : philosophie pratique », dans la *Revue de métaphysique et de morale*, 2005 | 1 (n° 45), pp. 89-108. Il y cite cette phrase saisissante de Ferdinand de Saussure sur la transformation de la langue et des signes : « Le français ne vient pas du latin, il est le latin ».

²⁶⁸ Il est surprenant aussi que le concept de mythème ne soit pas utilisé dans l'analyse d'image et semble complètement ignoré par les *visual studies*. Ces dernières préfèrent en effet en rester à un connotatif culturel sans s'aventurer dans une définition anthropologique du mythe, ni des composants premiers du récit.

Premier pas vers l'insincérité, mythe artificiel et question de société

« À vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un *mythe artificiel* : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe ? Il suffira pour cela d'en faire lui-même le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe. La littérature offre quelques grands exemples de ces mythologies artificielles. J'en retiendrai ici le *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. C'est ce que l'on pourrait appeler un mythe expérimental, un mythe au second degré. » écrit Roland Barthes dans *Mythologies*²⁶⁹.

« Motte : un mythe au second degré ? » Peut-être que oui, mais l'acception semble trop flatteuse pour être honnête. La force de *Blanche Endive* ne réside pas dans l'artificialité de ce qu'elle crée, elle réside surtout dans son acceptation des contenus mythiques du récit et de ses réemplois, intégrés dans une spirale qui intègre un niveau réel, local et matérialisé. Ce qui trouble (et souvent réjouit) le spectateur est alors que la fiction sert de pont vers une réalité historique et/ou concrète extérieure à l'espace d'exposition. Pour *Blanche Endive*, Grégoire Motte emprunte un masque qui n'est pas celui d'un personnage de fiction sur une scène de théâtre, c'est le masque de l'auteur qui, selon Foucault, sur une couverture de livre, est un personnage fantasmé²⁷⁰. Alors ce sont le récit et le mythe, mais aussi l'auto-dérision, le chaos des assemblages qui vont faire apparaître l'auteur, qui, parce qu'il a parfois réellement vécu ce qu'il narre, doit mettre à distance toute forme d'héroïsation trop caricaturale, mise à distance qui révèle sa fonction. En cela les expériences de Grégoire de sont pas « artificielles », et ne confèrent pas à un dandysme. Nous pouvons voir ici un jeu avec la position d'auteur comme celle d'un Broodthaers, conscient de prendre le masque de l'artiste, du directeur de musée ou du collectionneur, et effectivement par là créateur d'un « mythe expérimental », qui l'utilise pour semer le doute sur ses actions, mais aussi permettre une focalisation, un effet de loupe, sur

²⁶⁹ Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970 [1957], p. 209.

²⁷⁰ « [La fonction-auteur] ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel » in Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur » [1969], *Dits et écrits, 1954-1988*, tome 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 804.

elles²⁷¹. Et l'art devient, comme le dit Broodthaers, un jeu qui engage la collectivité à partir de matériaux et de récits polymorphes, parce que l'artiste prend lui-même différentes figures sociales. On peut voir ici une manière de convoquer la société et ses institutions certes, mais aussi d'invoquer en chaque individu la question de son rôle dans la société : « Je ne crois pas en l'artiste unique ou à l'œuvre unique. Je crois à des phénomènes et des hommes qui réunissent des idées »²⁷², disait-il, rappelant la vocation « collective » de sa pratique.

Comme Andy Warhol se promenant dans les vernissages et demandant autour de lui des idées pour réaliser de nouvelles œuvres, Broodthaers joue de différents masques en revendiquant d'emblée l'insincérité. Au fond, cette stratégie lui permet de placer ses productions dans un jeu de basculement permanent. Il est d'abord, comme Warhol, authentiquement sincère en montrant une faille, en pointant du doigt un doute dans la réalisation de ses pièces. Mais dans le même mouvement il pose une distance entre ses pièces et le personnage de l'artiste, qu'il montre comme étant une construction artificielle, quand bien même elle s'implique corps et âme. Ce stratagème a pour première fonction de libérer sa parole et ses gestes en évacuant un critère oppressant, celui de l'expression individuelle, du narcissisme de l'artiste. Et pour seconde fonction il attire l'attention sur le lien entre l'artiste et ses œuvres, effet de loupe qui permet au regardeur de regarder de près et de penser, en intégrant ce critère de la sincérité, les modes de production de l'œuvre, la pratique de l'artiste, les concordances entre sa vie et ses objets. En cela on peut dire que les positions de Broodthaers et de Warhol sont politisées car, en mettant en scène à la fois des modes de production et des doutes individuels, ils prennent un point de vue à la fois matérialiste et social qui intervient avec l'apparition d'une construction/déconstruction²⁷³. Et ce mythe reste bien « expérimental », à partir des premiers termes de l'expérimentation : il invente, met en scène et teste ses mécanismes.

Cela n'est possible qu'avec le fait d'assumer, dès la communication, un caractère ludique au projet et de faire entrer le spectateur et la spectatrice dans un jeu de rôle ou une écoute active, un moment où il ou elle va s'identifier à un protagoniste des différentes fictions (comme on devient découvreur ou découvreuse d'une institution avec musée avec le *Musée d'art moderne*) ce qui va lui servir de clé d'entrée à l'exposition.

²⁷¹ En 2020 par contre, il est tout à fait superfétatoire de revendiquer une quelconque insincérité, tellement l'idée de sincérité ou d'authenticité a été broyée par les théoriciens postmodernes, notamment Baudrillard.

²⁷² « Interview de Marcel Broodthaers, notre invité au "Hoel" le 30 janvier », publiée dans le magazine bruxellois *Trépied* en 1968, reproduit dans Anna HAKKENS (dir.), *Marcel Broodthaers par lui-même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, 1998, p. 61.

²⁷³ Nous reviendrons sur les constructions de Marcel Broodthaers autant leur caractère sociologique que leur inscription dans la critique institutionnelle.

Concrètement, si avec *Blanche Endive* l'espace d'exposition était très englobant pour les visiteurs, un circuit de médiation optimal, commençant par l'exposition d'une pièce de silicone rose, fruit de l'échec du moulage de la jambe de Miss Valenciennois, permettait de « faire entrer » le visiteur dans l'exposition comme dans un scénario et de l'inviter à une construction collective. Les objets montrés sont alors des clés et ces dernières ouvrent plus ou moins de portes. Et il faut souligner un caractère « de société » qui réside principalement dans un travail d'imbrication des formes narratives et d'artefacts, moyen ici de sortir d'un caractère informatif ou trop sérieusement érudit de l'exposition de société habituelle, moyen, enfin et surtout, de permettre une appropriation active, par les visiteurs, d'une production artistique ainsi qu'une prise de recul vis-à-vis de ses discours.

Troisième partie

Méthode

*« Plusieurs conséquences majeures découlent de la modernisation capitaliste : l'une d'elle est la marginalisation de l'image comme « intériorité », au sens d'une création et ou d'une production mentale individuelle. La paralysie et la dévaluation radicale de la capacité humaine à produire ses propres images (autrement dit, de l'imagination) est indissociable de l'essor des images manufacturées, qui s'imposent progressivement comme le matériau brut et impersonnel de la vie psychique, et qui déterminent les conditions formelles de toutes les « images mentales ». L'hégémonie des industries globales de l'image entraîne la disparition de l'image visionnaire. »
Jonathan Crary, « Image », 2005²⁷⁴*

Cette recherche-crédation utilise différents formats de démonstration : académique quand il s'agit d'exposer des propositions théoriques, des études d'événements historiques ou analyser de l'intérieur des projets passés de l'auteurs ; plus factuel quand il s'agit d'énoncer un projet futur, qui correspond à la partie « création » de ce travail.

Ne pouvant assurer dans le cadre d'une recherche/création l'apparition d'une exposition dans des conditions optimales j'ai opté pour une exposition présentée sous forme de projet. La partie « création » de cette recherche s'appuie donc sur une forme qui reste et restera une hypothèse de réalisation, mais qui est aussi ce que nous avons appelé en introduction un « objet théorique ». Elle représente une version accentuée, voire outrée de mes recherches et de certains de mes points de vue, lesquels sont susceptibles d'être modifiés par de nombreuses attentes et négociations sur le terrain, ainsi que par des conditions matérielles dont nous avons évoqué quelques paramètres lors de notre évocation du projet *Le clou*. Il s'agit aussi d'un projet qui s'inscrit dans une pratique d'auteur. Il fait donc à ce titre partie d'un continuum : à la fois suite, contradiction et expérimentation nouvelle. Alors *Fantasy* ne montre pas l'ensemble des tenants et aboutissants de mes choix artistiques et esthétiques, il n'en est qu'une partie.

²⁷⁴ Jonathan CRARY, « Image », dans Tony BENNETT, Lawrence GROSSBERG et Meaghan MORRIS (dir.), *New Keywords : A revised Vocabulary of Culture and Society*, Oxford, Blackwell, 2005, pp. 178-180, cité par Maxime BOIDY, *Les études visuelles*, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Libre cours », 2017, p. 69.

Le projet d'exposition lui-même prend une forme plus « communicante », selon les codes d'une communication intra-institutionnelle que j'emploie, en dehors de mes recherches, dans ma vie professionnelle. Le projet suivant est donc énoncé *grosso-modo* comme on pourrait le proposer à un responsable de centre d'art, dans une version cependant ici plus complète et formalisée. Ce langage du projet n'est ni véritablement académique, ni familier. Il doit être efficace et factuel, tout comme il doit séduire le lecteur ou la lectrice de destination, qui peuvent devenir collaborateur ou collaboratrice du projet.

En effet ces modes d'énonciations sont dépendants de l'adresse du projet. Dans le cas d'une exposition, il existe plusieurs moments d'élaboration de textes oraux ou écrits : moment du projet, moment de la communication à un public et de la « publicité », moment de la médiation, et moment de la post-communication, lesquels peuvent être complétés d'argumentaires pour convaincre des collectionneurs et des subventionneurs privés ou publics, et conçus plus ou moins sur le moment en fonction des interlocuteurs²⁷⁵. C'est pourquoi, à la fois dans sa forme et son contenu, un projet représente le format idéalisé d'une exposition qui, même s'il apparaît pragmatique, devra se frotter à de nombreuses contingences et à des imprévus (dont le principal est certainement de ne pas voir le jour, en dépit des efforts et des compétences sollicités).

Il est alors manifeste que nous sommes ici dans une sorte de simulation. Et cet écrit ne s'adressant pas à des responsables de lieux d'exposition, on peut aller jusqu'à dire qu'il s'agit d'une simulation de simulation. Ainsi le projet sur lequel s'appuie cette recherche-crédation ne constitue pas une déclaration d'intention inaltérable et univoque, il propose une voie de recherche possible.

Quelques éléments qui peuvent demander des recherches importantes n'en font pas partie ici, les responsables de lieux en sont souvent friands, tout comme nous n'avons pas noté l'endroit

²⁷⁵ En effet, pour m'être retrouvé dans cette situation, un directeur d'un petit lieu d'exposition a rarement à convaincre d'autres personnes, ou même ses tutelles, de la validité et/ou du bien fondé de ses choix artistiques. Quelques lignes de présentation dans un dossier de subvention avec une liste d'artistes réduite à sa portion la plus congrue et hypothétique peut faire l'affaire, les responsables politiques étant peu réceptifs ou peu disponibles à des discours théoriques, esthétiques ou critiques. Je pouvais faire les expositions en suivant mes intuitions, sur des « coups de cœur », et c'est au moment des premières visites que le discours se construisait. L'échafaudage argumentatif n'apparaissait pas non plus dans la communication publique, il ne s'agissait pas forcément de prendre la défense d'un projet précurseur ou innovant, mais plutôt de séduire le public plutôt captif de l'art contemporain en utilisant ses codes et en créant la surprise pour l'attirer. On peut dire aussi que travailler dans un petit lieu d'exposition indépendant permet de concevoir l'exposition « à l'envers », on montre ce qui nous surprend ou nous plaît, on essaie de l'expliquer ensuite.

Une analyse très intéressante serait à produire pour comprendre l'évolution des argumentaires et des données chiffrées des lieux d'exposition dans leurs dossiers de subventions, discours principalement destinés à un public de décideurs politiques et administratifs. Le projet du Magasin en 1986, disponible en ligne et cité plus haut, nous donne déjà une idée de ces demandes dans les années 80.

où vivent et travaillent les artistes ainsi que leurs curriculum-vitae²⁷⁶. Dans le cadre d'un écrit universitaire, il est plutôt possible de prendre pendant quelques instants de la distance avec le « pedigree » des œuvres que l'on expose, ou les nécessités, plus ou moins importantes, des carrières individuelles. L'auteur laisse au lecteur ou à la lectrice le soin de juger quel intervenant serait trop en vue ou trop célèbre ou lequel ne le serait pas assez en fonction de l'actualité, de ses informations et de ses principes éthiques. Ici une recherche universitaire se retrouve confrontée à des critères réputationnels, sociaux, à des évolutions de carrière, qui évoluent à grande vitesse. Ces critères sont en fait très importants lorsqu'on rédige un projet et influencent beaucoup les choix du commissaire, nous ne pourrions tous les aborder.

Motivations et question de lieu

Dans le but de permettre une approche critique et d'appuyer un positionnement théorique, le projet *Fantasy* se doit de rendre visible, aux lecteurs et aux lectrices de cette recherche, à la fois une exposition mais aussi ses conditions de possibilités, ses raisons, objectifs et mises en forme. La première partie de cet écrit a abordé les principales balises historiques et théoriques qui soutiennent des centres d'intérêt et des positionnements théoriques quand il s'agit maintenant d'imaginer de façon réaliste un possible dans le champ de l'art contemporain pour en conclusion pouvoir déterminer nos méthodes de travail, positions théoriques et intentions au sens large. Il faut préciser ici aussi que le premier moteur de l'auteur n'est parfois ni théorique ni historique, il n'est pas plus nécessairement poussé par des motivations politiques. En effet, un facteur important de la pratique curatoriale est souvent négligé : l'envie de travailler avec certaines personnes ou artistes, l'envie aussi de pouvoir voir et manipuler certains objets choisis et convoités, un appétit très proche de celui d'un collectionneur. Sans ces désirs au départ, l'exposition ne peut pas voir le jour et/ou un plaisir de travailler disparaît rapidement. Les projets d'un commissaire indépendant sont profondément tributaires de ces facteurs : la précarité due à l'exercice d'une profession culturelle indépendante est en partie compensée par le plaisir qui consiste à se procurer et à manipuler certains objets, au luxe aussi de pouvoir choisir ses collaborateurs artistes, ou l'attrance de certaines destinations de voyage.

²⁷⁶ Ce sont récemment des éléments très présents dans les projets de commissaires, les détails biographiques allant maintenant souvent jusqu'à mettre des portraits photographiques et/ou quelques coordonnées pour retrouver les artistes sur les réseaux sociaux.

Aujourd'hui les professions culturelles sont extraordinairement liées à des avantages en nature ou des récompenses symboliques qui entretiennent leur attrait.

Contextes

Il faut aussi rappeler la question du contexte qui veut qu'une exposition doive être conçue en fonction de son lieu d'accueil et de son public réel ou potentiel. C'est pourquoi nous prévoyons cette exposition pour un lieu déterminé, un lieu dans lequel elle serait la mieux comprise et la plus cohérente. Le commissaire pourrait aussi choisir d'autres motifs : qu'elle soit vue par le plus grand nombre de personnes, qu'elle bénéficie d'une large couverture de presse spécialisée ou généraliste, qu'elle soit accessible géographiquement à un public international, etc. Ces objectifs dépendent principalement d'ambitions professionnelles personnelles et constituent le réseau ou la « surface » d'un travailleur indépendant, qui peut être déterminée de points de vue qualitatifs et quantitatifs. À ce stade la gestion et la communication d'archives documentaires ou non, notamment par le biais de réseaux sociaux, qui permettent de rendre un événement connu ou accessible dans des espaces et des moments éloignés, voire de n'en montrer qu'une partie ou d'en modifier la forme, devient un enjeu considérable dans une pratique professionnelle. De même le fait d'apparaître « proactif » dans le présent, tout comme d'accumuler les lignes de « projets réalisés » dans un curriculum vitæ, sont considérés comme les accomplissements d'un parcours professionnel « épanoui ». Alors la taille et la localisation d'un projet s'avèrent-elles de première importance tant elles peuvent jouer en termes de post-communication et de conséquences professionnelles.

Nous pouvons ici nous permettre d'évoquer rapidement un point de vue sur la situation des commissaires d'art contemporain indépendants et la façon dont les contraintes de leur travail conditionnent leur discours et jusqu'à leurs propositions théoriques et leur forme. Nous ne pouvons que reconnaître dans la réalité les propos de la théoricienne Lucy Kolb quand elle dit : « J'ai aussi remarqué que beaucoup des écrits [sur le *curating*] sont généralement positifs ; les auteurs se citent extensivement entre eux en étant rarement critiques. On peut peut-être interpréter cela comme un résultat du fait que les écrivains, malgré des carrières relativement réussies, sont la plupart employés avec des contrats courts. Est-ce que les possibilités d'une distance critique sont liées avec le fait d'avoir un contrat à durée indéterminée ? Stephan

Geene²⁷⁷ a écrit quelque-part que “ l’auto-critique a du mal à émerger dans les eaux peu profondes du précaire ”. (...) Les conséquences de l’insécurité économique liée aux contrats précaires sont dévastatrices : toute forme d’échange académique ou scientifique devient un entretien d’embauche. »²⁷⁸ Ici un véritable travail sociologique serait à réaliser, agrémenté d’un point de vue ethnologique sur la constitution de relations de pouvoir dans un champ socio-économique et comment ces relations influencent les contenus des productions artistiques et culturelles. Hélas nous ne sommes pas qualifiés pour une telle étude et cela nous éloignerait trop de notre sujet. Kolb montre simplement un des rouages d’une économie réputationnelle qui de plus en plus contaminerait les pratiques artistiques et notamment celle des commissaires d’exposition et intellectuels.

Localisation

Les lieux avec lesquels un ou une commissaire d’exposition travaille sont aussi déterminants quand il s’agit de penser un projet en termes de partenariats. Un espace d’exposition peut travailler avec certains partenaires qui s’avèreront incontournables : maisons d’édition, agence de presse, instituts étrangers, mécènes et sponsors, etc²⁷⁹. Il se peut dans ce contexte que certains espaces ne soient pas appropriés à un projet, ou que cela provienne d’autres causes : une programmation inadéquate, une équipe ou une direction peu sympathique, une rémunération trop faible, des moyens de production aléatoires, une communication peu exigeante ou trop flexible, une soumission voire une corruption à des financeurs peu recommandables, etc. Dans ces cas précis évidemment ces espaces seront évités, et il sera affaire de choix et d’itinéraires personnels noyés dans différents facteurs réputationnels que nous avons commencé à évoquer plus haut²⁸⁰.

²⁷⁷ Stephan Geene est un auteur, traducteur, scénariste et réalisateur allemand né en 1961.

²⁷⁸ Dans « Writing New Institutionalism. An E-Mail Exchange between Lucie Kolb & Gabriel Flückiger », *on-curation.org*, n° 21, décembre 2013, p. 18 [en ligne].

²⁷⁹ On se référera à ce sujet au livre d’Adrian GEORGES, *The Curator’s Handbook*, Londres, Thames & Hudson, 2015.

²⁸⁰ Aussi subjective dans l’art qu’elle va être quantifiable dans l’économie numérique (nombre d’abonnés, de citations, « likes », etc.) et importante dans le monde de la finance, une valeur boursière pouvant s’écrouler ou bondir en fonction de la réputation et de l’image d’une entreprise. La réputation d’un lieu ou d’un travailleur culturel tend malheureusement à être de plus en plus qualifiée et quantifiée : sa surface ou sa célébrité devient un facteur au moins aussi important que les contenus qu’il propose. Pour les artistes cet investissement dans la communication est désastreuse parce qu’en plus elle conditionne leur visibilité dans un environnement ultra-compétitif. Le « marché » des commissaires d’exposition indépendant n’en est pas encore là mais leur univers de travail tend à se modifier dans ce sens.

Il se peut aussi que de nombreux espaces, non dédiés à l'art, accueillent avec générosité un projet artistique. Enfin une exposition peut se concevoir dans un cycle et/ou une série d'évènements. Les capacités d'accueil, les liens avec une équipe de médiation, la possibilité de mettre en place des projections ou des performances, voire d'inviter musiciens ou troupes de théâtre jouent un rôle dans le choix d'un espace, ils en construisent son identité. Le commissaire est alors un créateur ou un activateur de réseau qui peut utiliser ou étoffer un maillage existant. Ces conditions peuvent être importantes pour un commanditaire/client au vu de possibilités de développement de ses activités culturelles ou encore de retombées en termes de « rayonnement » (reconnaissance médiatique, succès de fréquentation notamment). La question des partenariats et des réseaux activés ou créés par une exposition rejoint alors très vite des desideratas du « politique », des moyens alloués à un espace et de sa situation dans un maillage culturel territorial.

Nous devons aussi rappeler que l'espace du projet n'est pas l'espace de l'exposition. Le projet reste une projection imaginaire. Et cette dernière a une matérialité particulière qui n'a rien à voir avec le résultat final : dossiers numériques de présentation, dossiers documentaires, inventaires, budgets, plans, argumentaires de négociation et de communication sont ses principaux composants. *Fantasy* fonctionne, avant toute formalisation, dans cet espace de l'idéalisation, espace qui est aussi lié à une forme de communication voire de publicité. Le succès de sa réalisation dépend au final de sa capacité à concilier deux directions antagonistes : l'idéalisation d'inventions, de concepts, d'œuvres, d'objets, comme une multitude de visions reliés dans une scénographie, un espace d'exposition et une institution « mentalisés » ; et, d'un autre côté, un certain pragmatisme.

Le projet prend aussi une forme éminemment conceptuelle. On peut imaginer par exemple une exposition dans le Musée de l'anesthésie de Besançon, avec des œuvres d'art contemporain et moderne relatives à ce sujet. L'ensemble sur le papier pourra être pour certains et certaines surprenant, poétique, drôle ou encore critique quand la réalité matérielle d'une telle exposition ne peut être que décevante à l'arrivée : le lieu de départ, un musée scientifique, nécessitant plus qu'une bonne idée pour proposer un parcours intéressant à ses visiteurs amateurs de formules artistiques sophistiquées. Ou pour prendre un autre exemple, cette fois très réaliste, le projet *Le clou* a nécessité de mettre en place des stratagèmes d'exposition et de médiation inédits pour créer une expérience qui dépasse l'aspect a priori humoristique ou autoréflexif de son thème.

Ajoutons que la forme linéaire du projet, avec l'aspect livresque de ses différents .pdf accentue aussi ses aspects discursifs et narratifs. On peut considérer que cela n'a rien à voir avec l'expérience réelle d'une exposition. À observer des spectateurs et des spectatrices, chacun et chacune s'arrête sur des éléments différents, ne semble pas en voir certains (bien qu'ils soient parfois mis en valeur), a un regard qui va pouvoir circuler dans différents sens. Au final l'exposition fonctionne certainement, dans l'esprit de celles et ceux qui la visitent, autant comme une accumulation d'arguments épars que comme l'alignement séquentiel d'une succession de pages²⁸¹.

Enfin l'espace du projet ne peut pas prendre en compte les aléas positifs et négatifs de la recherche d'objets et d'œuvres, dont nous avons parlé lors de l'exposé sur *Le clou*, en mentionnant l'impossibilité pratique d'entamer une recherche documentaire sur l'œuvre de Claudio Cintoli.

Nouvelles considérations pragmatiques

Autre facteur de changements qui doit être mentionné ici parce qu'il contribue fortement au résultat montré : la négociation avec les artistes. En effet, nous pouvons considérer à ce sujet trois cas de figure : qu'une exposition contienne des œuvres d'artistes vivants provenant de collection particulières ou privées ; que les travaux proviennent de l'atelier des artistes eux-mêmes ; et enfin que le commissaire invite l'artiste à produire une œuvre nouvelle. Les deux premiers cas de figure sont sans conséquences car l'artiste possède peu de marge de manœuvre, à moins d'une entorse grave aux conditions d'accrochage d'une pièce, ce qui serait une atteinte à son droit moral. Il n'en reste pas moins que, pour une raison ou une autre, un artiste peut refuser de participer à une exposition, la plupart du temps parce qu'il n'est pas en accord avec le projet de départ (auquel cas il serait pour le moins inconvenant de montrer son travail).

Une situation complexe peut apparaître quand le commissaire met en place un dispositif de commande en vue d'exposer une pièce inédite. Il doit alors réunir un dossier documentaire qui ne contiendra pas l'œuvre finale et donc placer dans son dossier de présentation un nouveau projet. Cela revient à dire que l'exposition est un projet de projet(s). Pendant la production, il doit s'assurer que l'œuvre convient à son idée générale, et rentre dans des négociations, accords et compromis avec l'artiste. Or dans le cas d'une exposition collective, avec des objets d'origine

²⁸¹ Cela renvoie aux conclusions de Mieke Bal citées en première partie, voyant dans l'exposition un récit non verbal.

et de statut divers, il va falloir justifier une commande auprès d'un ou d'une artiste (qui sera plus rémunéré²⁸²) tandis que sa ou son collègue prêtera simplement une pièce. Le commissaire doit anticiper dans la production de son projet des effets ressentis d'injustice ou bien des inégalités qui peuvent devenir très importantes selon les projets.

Ces complexités doivent aussi être pensées en amont car elles peuvent être à l'origine de nombreux troubles interpersonnels. Une bonne connaissance de la disponibilité, des conditions sociales d'existence ou de survie de chaque artiste est ici nécessaire pour mener un projet à bien en gardant une atmosphère sereine. Dans le cas d'expositions de groupe, menées par des artistes ou des commissaires qui se connaissent bien, la connaissance mutuelle des situations sociales de chacun permet souvent la mise en place d'une équité évidente, souvent discrète et due aux liens entre les protagonistes.

C'est pourquoi, à l'inverse, la plupart des expositions collectives d'art contemporain se basent intégralement sur des commandes avec des « enveloppes » ou des plafonds de coût, lesquels sont soit répartis de façon égale, soit comprennent des plafonds de dépense souvent dissimulés aux artistes ou rentrant dans le cadre, plus ou moins anticipé, « d'imprévu ». Il est intéressant de constater dans le contexte d'enveloppes de production égales que la marge de manœuvre du commissaire peut se jouer pendant l'accrochage, simplement parce qu'il aura une visibilité réduite des pièces en amont et devra faire avec des œuvres qu'il découvrira au dernier moment. Il peut augmenter sa connaissance anticipée de ces dernières en demandant à certains de ses invités un projet de production, quelques idées ou esquisses, de ce qui va finalement être réalisé ou non.²⁸³

Nous parlons ici de répartition des sommes allouées à chaque artiste, en fonction d'une production inédite ou non. La question peut poser des problèmes éthiques lorsqu'il s'agit d'exposer des pièces de collection d'artistes très cotés, notamment des œuvres historiques. Le moindre transport peut alors peser excessivement dans le budget global quand les rétributions aux artistes vivants apparaîtront sommaires en comparaison. Le commissaire doit mettre dans la balance d'un côté les intérêts de l'exposition et de son propos, et de l'autre les intérêts de l'artiste. Dès lors son pouvoir est bien plus que symbolique dès qu'une exposition a un peu d'ampleur. Ainsi, dans l'économie très simplifiée qui est celle d'un projet exposition, la typologie des œuvres et des objets va tout de même de pair avec des contraintes économiques

²⁸² Car il ou elle percevra des droits d'auteur pour la création d'une pièce inédite, en plus de droits dits de présentation.

²⁸³ Je dois admettre ne pas être habitué à ce genre de pratiques bien qu'elles soient courantes, notamment lorsqu'il s'agit de co-financer la production de pièces importantes comme des films ou des vidéos, ni ce qui va concerner les montages budgétaires de grands événements internationaux.

parfois très différentes, et se plaçant sur des échelles elles aussi très différentes. Le manque de pluri-disciplinarité dans les expositions est dès le départ relatif à des facteurs économiques : à la valeur que l'on octroie aux objets, valeur monétaire ou d'assurance évidemment au premier titre, précautions dans les usages et dans les normes en second lieu²⁸⁴.

Une enquête plus importante pourrait explorer les coûts d'une exposition au niveau de la gestion en sens large d'une institution. Alors on penserait peut-être le travail artistique d'une manière nouvelle tant la question des salaires ou des différentes rétributions des personnels encadrant, de la surveillance, de l'intendance d'un lieu d'exposition, des « fluides » de type eau, électricité, chauffage, (ou des prestataires extérieurs comme les graphistes ou les transporteurs) est rarement prise en compte par les intervenants qui entrent en jeu dans une exposition²⁸⁵.

²⁸⁴ On se souvient de la remarque de Bazon Brock sur les assureurs de la *Documenta*.

²⁸⁵ Faisons le vœu que ces études apparaissent, à l'heure où les préoccupations écologiques mais aussi « sociales et solidaires » de l'art se développent.

Origine du projet et détournement de l'exposition thématique

Notre choix se tourne d'abord vers un projet de type thématique et transdisciplinaire. La thématique joue ici le rôle de prétexte, de texte antécédant l'exposition, elle ne s'y superpose pas toujours dans une imbrication parfaite une fois que les œuvres sont sélectionnées²⁸⁶.

Alors que nous avons avec *Le clou* un motif simple et facilement identifiable, ce projet prend pour base un concept, un genre à la fois littéraire et audio-visuel : la *fantasy*. D'autre part, le titre n'est pas considéré comme englobant l'exposition ou la définissant, il agit comme une œuvre supplémentaire à celles qui sont présentées. Comme élément de communication, le titre *Fantasy* fonctionne comme un agent qui vient complexifier chacun des éléments montrés en l'englobant plus ou moins clairement, en étant à l'esprit du spectateur à l'avance et à l'extérieur de l'exposition.

Ce projet s'intitule aussi en sous-titre *Le Barbare*, ce qui le rend bien plus étrange et bien plus séduisant car moins banal et plus incarné. L'intérêt de ce sous-titre est aussi de concentrer le spectateur ou la spectatrice sur l'idée d'un personnage de fiction qu'il ou elle va chercher dans l'exposition²⁸⁷.

De même la scénographie n'apparaît pas ici pour clarifier le sens des éléments présentés mais comme un apport qui forme un argument presque autonome en complément des objets. Nous reviendrons sur ce point et invitons le lecteur et la lectrice à se référer aux annexes où sont regroupées des prises de vues du lieu ainsi que des reproductions des dépliants de communication et de visite²⁸⁸.

²⁸⁶ On pourrait dire dans ce cas que les objets « illustrent » un thème.

²⁸⁷ On a aujourd'hui de nombreux projets sur le thème de la sorcière, qui peuvent être vus comme des compléments à notre proposition. Ceci dit le recours à de tels personnages prend la plupart du temps deux directions qui ne nous satisfont pas. La première va naturaliser, essentialiser le personnage, lequel, comme l'Amazone, sera naturalisé et essentialisé à des fins politiques. La deuxième voie, parfaitement complémentaire, vise à promouvoir une nouvelle mise en récit ou de nouvelles fictions, comme si la mise en fiction d'éléments théoriques et leur raccrochement à des mythes les rendaient plus efficaces. C'est un discours extrêmement courant aujourd'hui qui signe une prévalence du *story-telling* : « il faut raconter un histoire » pour convaincre. Cela nous semble, lorsque c'est fait au premier degré, la pire des manières et une catastrophe pour le développement des imaginaires et la promotion d'activités critiques singulières.

²⁸⁸ Proposé en février 2022.

L'idée du projet *Fantasy* est née de l'observation d'un phénomène de société assez simple : le succès de la série télévisée *Game of Thrones*²⁸⁹. Sans aduler ce genre de productions culturelles, et étant encore plus sceptique face à la pléthore théorique, tant amateur qu'universitaire, que ces productions suscitent, j'ai vu dans la façon dont le domaine de la *fantasy* s'incarne aujourd'hui à la fois sur des supports littéraires, télévisuels ou cinématographiques (sans compter les jeux vidéo ou la bande dessinée) autant une suite qu'une opposition au genre science fiction du 20^e siècle, notamment la science-fiction positiviste centrée sur l'idée d'utopie réalisée, montrée par Szeemann en 1967. Un goût personnel très prononcé pour les cultures à la fois mass-médiatiques et *underground*, que nous allons continuer à définir et à défendre, joue aussi un rôle important dans le choix iconographique de cette exposition. De fait, si elles sont rarement commentées par les commissaires ou par la théorie de l'art²⁹⁰, les cultures populaires et les mass médias sont une inspiration constante pour un grand nombre d'artistes. Les œuvres sont souvent le fruit de références provenant d'une consommation culturelle à la fois massive et générique que l'institution met rarement en avant²⁹¹. Si comme nous allons le voir, les médias de masse peuvent cacher la volonté hégémonique de grands groupes économiques, ces productions n'en produisent pas moins des images qui inondent notre quotidien, sont vectrices de sens et ont peut-être une importance structurelle dans nos imaginaires et nos projections. Leurs utilisations dans le champ de l'art contemporain restent cependant une zone relativement inconnue pour la théorie de l'art²⁹².

²⁸⁹ On estime que chaque épisode, entre 2011 et 2019 a été visionné par au moins 40 millions de personnes [source Wikipedia].

²⁹⁰ Hormis par les philosophes de l'école pragmatiste et dans une certaine mesure par les théoriciens du groupe *Décolonisons les arts*, ces derniers utilisant abondamment les ressources des *cultural studies*.

²⁹¹ Sauf dans les cas précis et rares où l'institution ne peut faire l'impasse sur ces références populaires, comme avec l'artiste Mike Kelley dont les productions perdent une grande partie de leur sens si on n'aborde pas leurs liens aux super-héros, aux icônes du rock, aux personnages fantastiques de carnaval ou religieux par exemple. Elles servent aussi d'enrobage pour signaler ce qui serait une plutôt attitude parfois d'apparence transgressive de l'artiste comme les références au *rock'n roll* dans le commentaire des productions de Steven Parrino ou d'Olivier Mosset.

²⁹² Les cultures populaires sont au mieux des références signalées sans être creusées dans leurs conséquences ou leur rôle à l'intérieur des œuvres. Cela permet peut-être de garder à l'art une mission de commentaire du réel ou de « questionnement », et ainsi de mettre de côté ses possibilités affirmatives. Nous reviendrons sur ce sujet dans les chapitres suivants

L'objet théorique *Fantasy*

FANTASY

Le barbare

*Nils Alix-Tabeling
Jean-Marie Appriou
Aline Bouvy
Pauline Curnier-Jardin
Philippe Druillet
Eduard Emeliantsev
Kira Freije
Vidya Gastaldon
Daniel Johnston
Bastienne Kramer
Mirka Lugosi
Aude Pariset
Kiki Smith
Boris Vallejo
We Are The Painters*

*et Margaret Brundage, Renato Casaro, Frank Frazetta, Raoul Hausmann
Pierre Klossowski, Francis Picabia, John Tenniel
et la participation de l'association Mémoire de l'Electricité, du Gaz et de
l'Eclairage public.*

Un projet fictif pour le Musée de Rochechouart

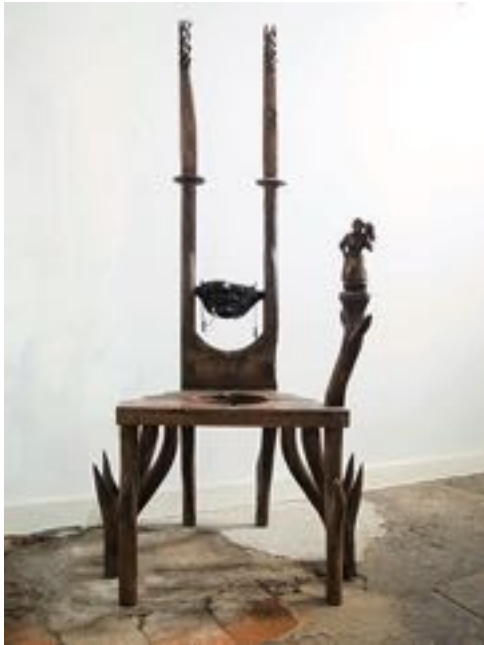
Damien Airault - Août 2023



Ce projet d'exposition prend pour base une iconographie venue des médias de masse et d'une littérature de genre parfois populaire, parfois confidentielle : la *fantasy*.

S'il est maintenant prouvé que les nains et les dragons n'existent pas, les mondes de Tolkien , avec leur symbolisme, leur voyages initiatique et leur lutte contre le Mal se trouvent aujourd'hui reproduits sur de nombreux supports. D'une littérature pour adolescents, la *fantasy* est devenue un phénomène culturel. Pourtant elle n'a pas toujours eu ce caractère régressif et optimiste. Elle peut être l'espace du doute et de l'obscurité. Elle est d'abord un univers de fantasmes qui s'adresse aux recoins cachés de l'âme humaine. Et c'est, dans l'art, le retour de la figuration, images de féeries et de cauchemars, la féerie et le cauchemar étant dorénavant stéréotypés et/ou libérés.

Nils Alix-Tabening
né en 1991 à Paris



Confident de la lune, 2018
Techniques mixtes



Triclinium; Héliogabale • Julia • Julia, 2021
Techniques mixtes

Jean-Marie Appriou
né en 1986 à Brest



Série *Harvest*, 2017
Aluminium

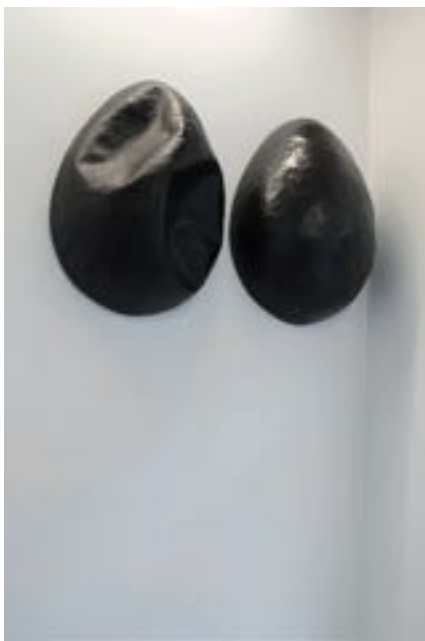


Cauchemar, 2018
Aluminium



The breath of the sun, 2018
Aluminium, 230 x 130 x 44 cm

Aline Bouvy
née en 1974 à Watermael-Boitsfort, Belgique



Symptôme stérile de l'entrepreneuriat 5 et 6, 2018
Jesmonite, fibre de verre, pigment, 70 x 50 x 30 cm



Bastinados, 2018
Jesmonite, fibre de verre, pigments, 160 x 220 x 60 cm

Pauline Curnier-Jardin
née en 1980 à Marseille



Qu'un sang impur
2019
Installation et projection vidéo, techniques mixtes



Grotta Profunda Approfondita
2011-2017
Installation et vidéo sur écran, techniques mixtes



Viola Melon Melocoton

2013

Installation et vidéo (pièce pour information, récupérer le personnage)

Vidya Gastaldon
née en 1974 à Besançon



Big Truth without Glasses
2011
Techniques mixtes sur papier 21 x 29,7 cm



Platful Flame

2011

Huile et acrylique sur toile, 180 x 90 cm



Healing Object (Chaise fleurie)

2019

Techniques mixtes

Daniel Johnston
né en 1961 à Sacramento,
décédé en 2019 à Waller (Texas, USA)



Good bye Loved One
non daté
Feutre sur papier
174 x 132 cm

Pierre Klossowski
né en 1905, décédé en 2001 à Paris



Esquisse pour Pan et son élève
1984

Crayon de couleur sur papier marouflé sur toile
174 x 132 cm

Achat à la Galerie Beaubourg avec le concours de la D.M.F. en 1985

Bastienne Kramer
née en 1961 à Barn, Pays-Bas



Venus of Breda XL, 2016
et *Venus of NYC XL*, 2017 (dont nous n'avons pas d'image satisfaisante)

Mirka Lugosi
née en 1958



Au pays où fleurit l'angoisse
Crayon graphite, crayon de couleur et encre sur papier
38 x 52 cm
2010



Spongia porifera
Impression sur tissu, techniques mixtes
dimensions variables
2017



Sans titre
Crayon sur papier
42 x 29,5 cm
2014

Francis Picabia
(Francis Martinez de Picabia, dit)
1879-1953



L'adoration du veau
1941-1942
Huile sur toile, 106 x 76,2 cm
Coll. du MNAM, inv. AM 2007-198

Aude Pariset
Née en 1983 à Versailles



Promession®: Rêve de Chrysalide, Puberté Florissante
2018
Techniques mixtes et vers de farine géants

Eduard Emeliantsev
né en 1967 à Jankoy (Crimée)



5 tableaux, titres inconnus
Huile sur toile, environ 40 x 60 cm chacun





Philippe Druillet
né en 1944 à Toulouse



Yragäël ou la fin des temps, planche originale n°34, 1974
Encre et acrylique sur papier, 84 x 64 cm

Kira Freije
née en 1985 à Londres



We Strike a Match At The Very Same Time To Signal Our Own Unique Unity,
2016
Technique mixte , 217 x 86 x 80 cm



Mopping the Brow et Getting A Leg Over (Stoney-Faced)
2012
Techniques mixtes



Never Did We Find The World
2017
Acier, verre soufflé, ampoule



Hanging Out (Wilderness Expert)
2012
Techniques mixtes

Kiki Smith
née en 1954 à Nuremberg



Woman with Wolf

2003

Porcelaine, ex 5/13, 37,5 x 10,8 x 20,3 cm. (placer sur socle)

Coll. Musée de Rochechouart, Inv. 04.10

We Are The Painters
(Nicolas Beaumelle et Aurélien Porte)
Groupe créé en 2004



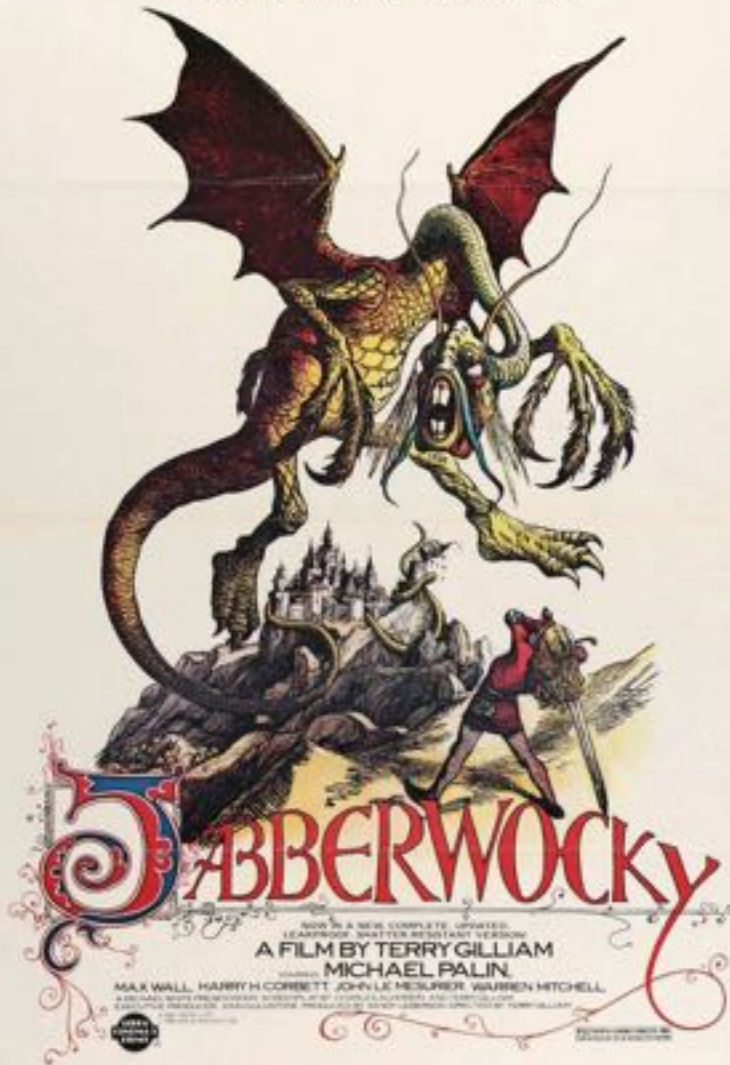
Manteau de la Muse du Musée
2017
Technique mixte

Affiches



Affiche destinée à la sortie française de *Conan le Barbare* de John Milius, 1982
Illustration de Frank Frazetta (1928-2010), 120 x 160 cm

Before "Time Bandits"... Before "The Missionary"...
But Not Before Breakfast...



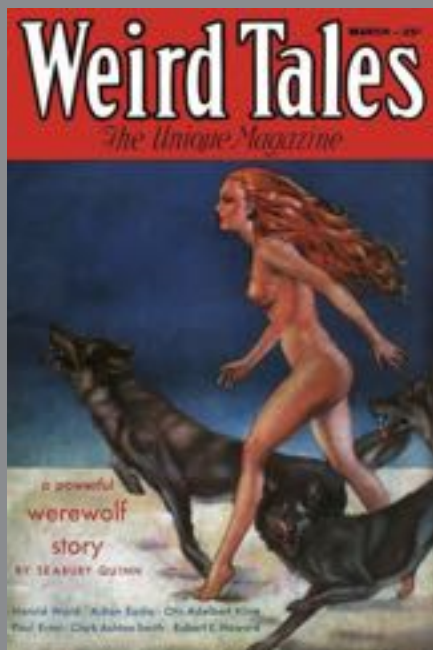
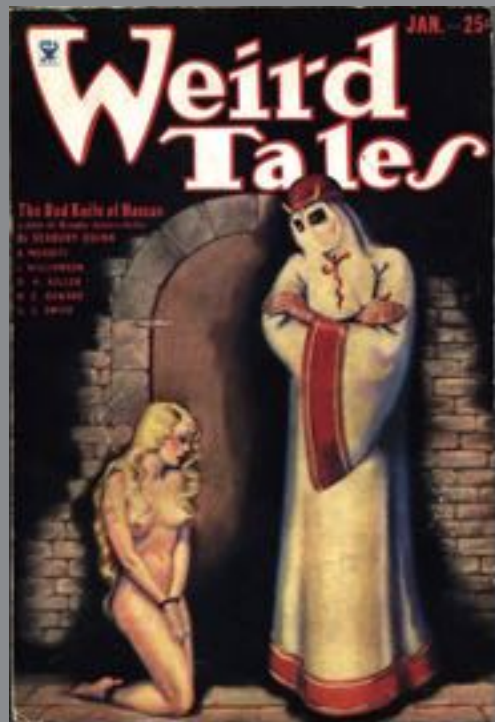
Affiche destinée à la deuxième sortie de *Jabberwock* (1977) de Terry Gilliam, 1982
Illustration de Terry Gilliam et John Tenniel, 120 x 160 cm



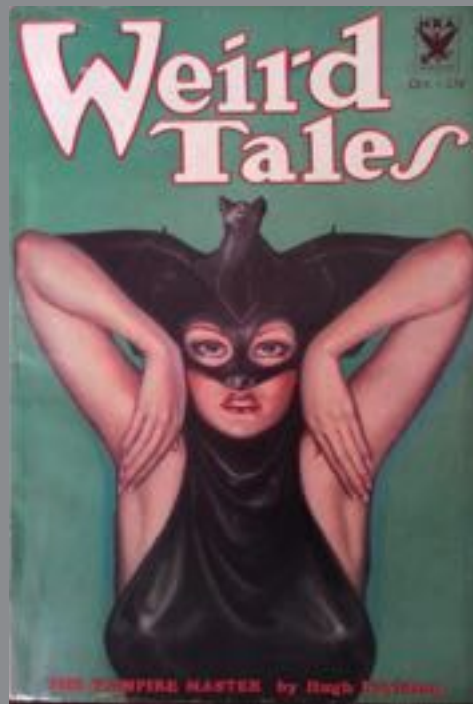
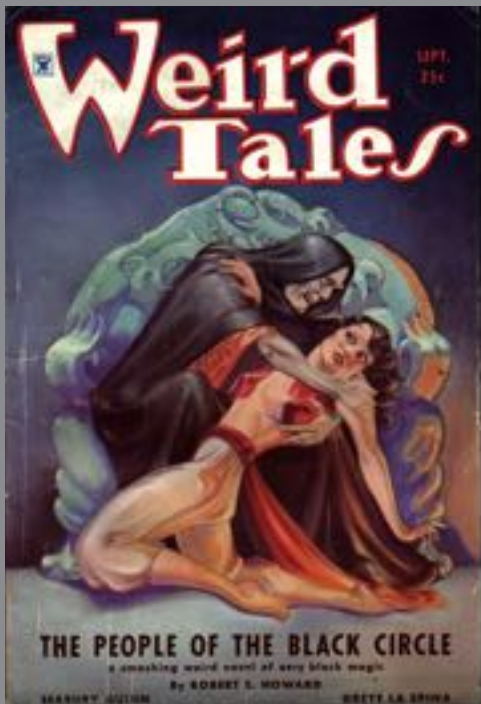
Affiche destinée à la sortie italienne de *L'histoire sans fin* de Wolfgang Petersen, 1984

Illustration de Renato Casaro (1935-), 120 x 160 cm

Éditions et posters



Série de 12 magazines américains Weird Tales illustrés par Margaret Brundage (1900-1976) entre 1933 et 1938 (liste non constituée), chaque numéro 23 x 15 cm (à encadrer)



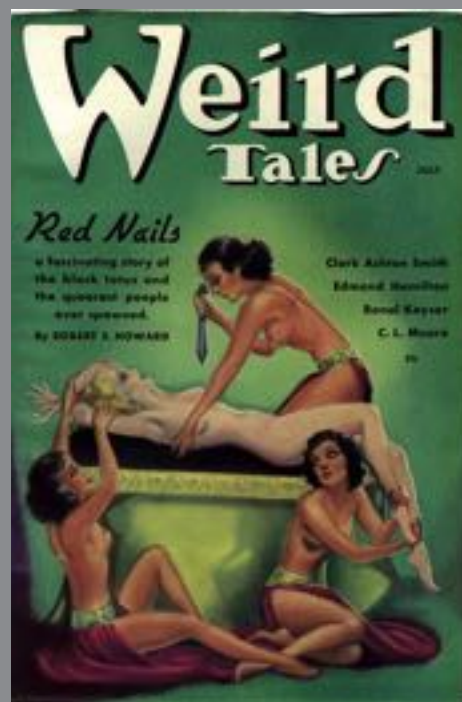
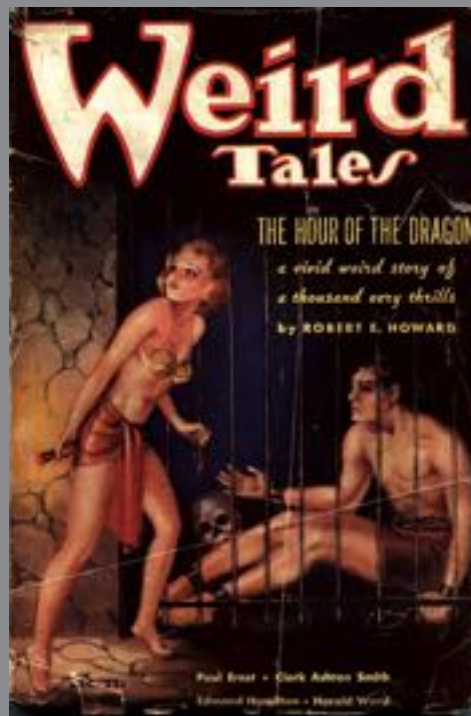




Illustration de la première édition d'*Alice, de l'autre côté du miroir*, de Lewis Carroll,
1871
Londres, éditions Macmillan



Boris Vallejo, *Weight Lifting*, 1986
Sérigraphie sur papier, 60 x 60 cm (à encadrer)



Boris Vallejo, *Monica's Axe*, 1986
Sérigraphie sur papier, 60 x 60 cm (à encadrer)

Autres éléments et notice scénographique

Rez-de-chaussée

Accueil

À l'accueil sont montrés un dessin et une photographie de Raoul Hausmann, placés derrière le comptoir. Il est proposé aux visiteurs de se munir d'une bougie à led qu'ils rendront à la fin de leur visite. Il devront s'en servir dans la salle du rez-de-chaussée consacrée à Brundage.





Raoul Hausmann

né en 1886 à Vienne et décédé en 1971 à Limoges

Sans titre

1938

Crayon sur papier

27 x 21cm

Achat à Mme Marthe Prévot
avec le concours du F.R.A.M. en 1986

Inv. : 86.09



Raoul Hausmann

Ciboire de G. Alpais 2
vers 1948

Photographie noir et blanc Epreuve gélatino-argentique
19,6 x 23,7 cm

Photographie vraisemblablement prise à l'occasion de l'exposition « Émaux limousins. Deux cents chefs-d'œuvre des XIIe, XIIIe, XIVe siècles conservés dans les églises et musées de France ». Exposition qui a eut lieu au Musée municipal de Limoges de mai à septembre 1948.

Achat à Mme Marthe Prévot
Inv. : 2018.0.46

Vestaires et salle d'accueil des groupes

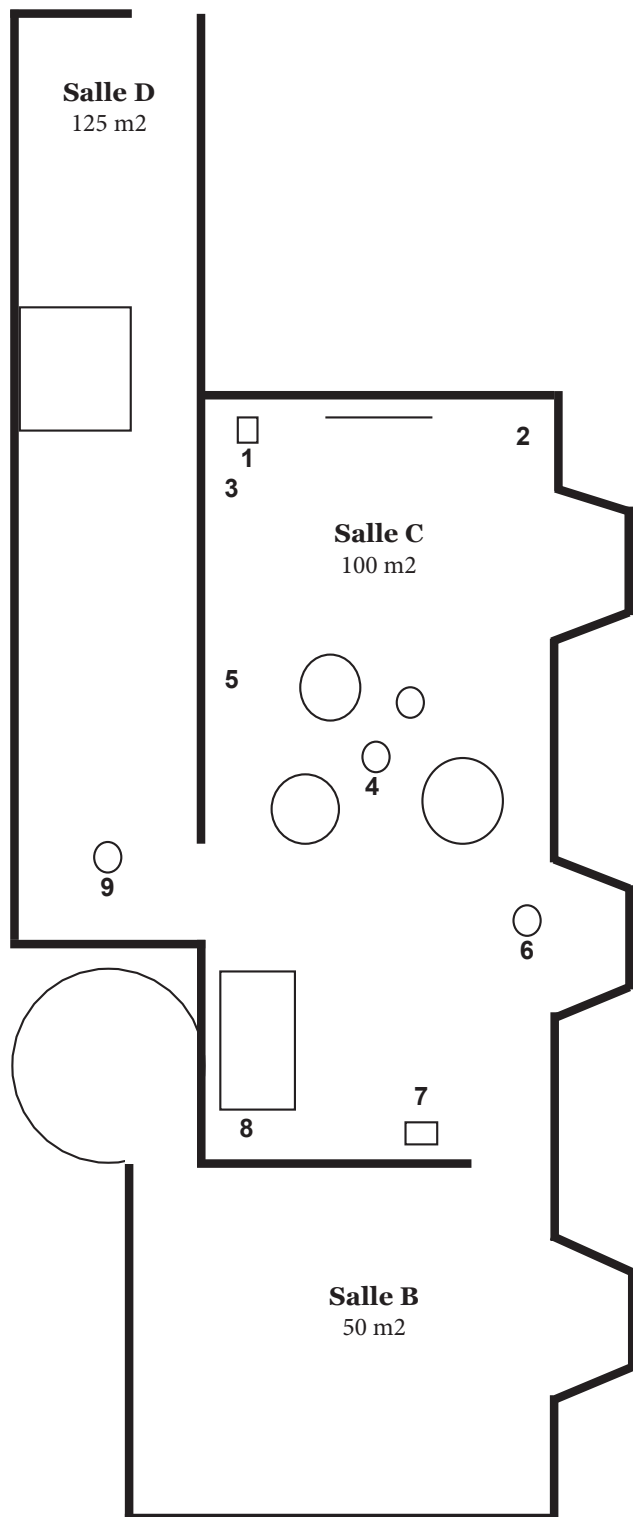
Dans le vestiaire sont disposés, dans des socles-vitrines séparés, une collection de fossiles d'ammonites. Le plateau des socles peut être recouvert de velours noir.



Salle A (après salle documentaire, voir dossier joint)

La Salle A est consacrée aux illustrés de M. Brundage et à la chaise de V. Gastaldon. Elle est dans l'obscurité totale, très partiellement éclairée par des bougies artificielles posées au sol.

Premier étage (3 salles)



- Position des principaux éléments
- 1 - K. Smith
 - 2 - Affiche *Histoire sans fin*
 - 3 - Affiche *Jabberwocky*
 - 4 - B. Kramer (briquet) et 4 sculptures de Freije
 - 5 - F. Picabia, Affiche *Conan* et 2 dessins de Gastaldon
 - 6 - sculpture WATP
 - 7 - Tenniel, *Alice*, table vitrine en bois
 - 8 - B. Vallejo, *Weight Lifting* et Johnston, enclume de Freije
 - 9 - M. Lugosi, *Spongia*
 - 10 - Bastinados (pieds), d'A. Bouvy

1 m.

La Salle B

Elle est consacrée à une installation inédite de P. Curnier-Jardin.

Salle C

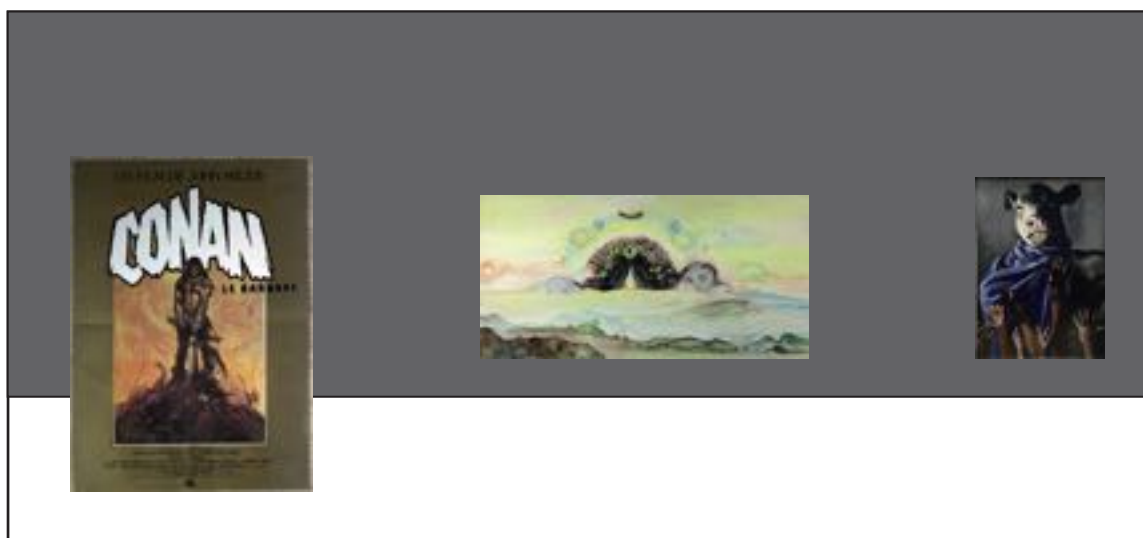
La salle C est très «chargée» à cause de la présence des sculptures de Kira Freije et de Bastienne Kramer.

Les murs Sud, Ouest et Nord de la salle C sont partiellement peints en gris (voir notice)

Murs peints de la salle C

Trois murs contigus sur quatre sont peints en gris foncé à partir de 95 cm au niveau du sol. Les bas de murs sont laissés blancs. Les cartels sont disposés dans ces parties blanches, c'est-à-dire très bas, à environ un centimètre de la démarcation.

Le gris est mat, un peu plus chaud qu'un simple mélange noir/blanc (le gris industriel pur peut donner un effet très artificiel et « matière plastique », une pointe de marron ou de rouge le rend beaucoup plus chaud).



(htr =3 m)

Outil de médiation

Le mur Nord accueille une vidéo d'une dizaine de minutes. Il s'agira d'une petite présentation de la notion de récit chez Sigmund Freud, par Christophe Jouanlanne, théoricien de la psychanalyse et traducteur, entre autres, du psychanalyste. La présentation ressemble à celle consacrée au «point de capiton» avec Hervé Castanet dans l'exposition *Le clou*.

La salle D

Elle montre sur son mur Est une série de dessins, principalement de Mirka Lugosi, Eduard Eme-liantsev et des pièces de Philippe Druillet et Pierre Klossowski.

Une recherche est à faire dans les collections locales et nationales pour y ajouter des travaux gra-phiques d'art fantastique d'illustrateurs du début du 20ème siècle, à connotation horrifique et symboliste (Tyra Kleen, Max Klinger, Alfred Kubin, Alberto Martini, Sascha Schneider, Carlos Schwabe...).

Le mur est est peint comme dans la salle C, mais en inversion(le gris en bas). La ligne de démarca-tion est oblique et n'est pas parallèle au sol, elle passe de 95cm à 80 au fond de la salle ce qui accen-tue avec une illusion la perspective. Les tableaux ne semblent plus accrochés parallèlement au sol. On peut placer un assemblage désordonné de tapis au sol qui modifient le moelleux du sol par endroits, et forment un trajet en zigzags sur le sol.

z

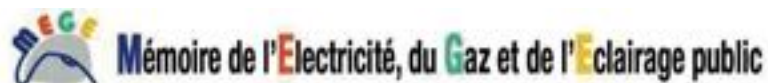
Le mur Ouest n'est pas utilisé.

Voir en Annexe «Eléments de recherche» et chapitre «Quel Fantastique montrer ?» pour la prospec-tion de dessins.

Deuxième étage Combles et «Salle de la tour»

Dans les combles est installée une partie de la collection de candélabres et de lampadaires anciens de la MEGE, association pour la Mémoire de l'Electricité, du Gaz et de l'Eclairage public, à Nanterre

Ces lampadaires éclairent la collection d'objet relatifs à Conan le Barbabre et les «lits» de Nils Alix-Tabeling et d'Aude Pariset. En haut de l'escalier et avant l'entrée aux combles une pancarte MEGE est accrochée.



Vue partielle de la collection de la MEGE

Ensemble de feux de signalisation contemporains et panneau de synchronisation mécanique.

Lanterne à bougie, fin du 17ème siècle





Ensemble de lampadaires muraux divers
(18ème siècles - Années 1930)



Becs de gaz domestiques
19ème et 20ème siècle
(déplacer toute la vitrine sans modifications)



Ensemble de lampadaires à gaz de la Ville de Paris
Second Empire et Belle époque

La collection «Conan le Barbare»



Roy Thomas et Barry Smith
Conan Le Barbare - Les clous rouges
d'après Robert E. Howard
édition française de 1976
aux Humanoïdes associés



Ensemble de photographies de plateau et dédicacées, dossier de presse, pellicule transformée en diapositive, badge publicitaire pour l'accèsion au poste de Gouverneur de la Californie, patch brodé reprenant le symbole (ou logo) d'un des personnage.











La «Salle de la Tour»

Elle est consacrée à une installation inédite d'Aline Bouvy.

Provenance des pièces

La plupart des pièces proviennent des artistes et de leurs galeries.

Le musée de Rochechouart à dans sa collection les travaux de Raoul Hausmann, Pierre Klossowski et Kiki Smith.

L'oeuvre de Francis Picabia appartient au Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou.

Les magazines avec les couvertures de Margaret Brundage peuvent être achetés à des prix très bas. Certains numéros très prisés peuvent être empruntés à des collectionneurs parisiens G.K. ou M.N. (nous garderons leur anonymat), et sont aussi présentes dans le fonds du Musée de la Science Fiction, Maison d'Ailleurs d'Yverdon.

Les fossiles doivent être achetés ou restent encore à trouver dans les collections publiques locales. Les lithographies de Boris Vallejo peuvent lui être achetées directement pour un prix très modique. La gravure de Tenniel se trouve dans les éditions en fac-similé d'*Alice au pays des merveilles*, tout comme les fausses bougies et les posters qui se trouvent facilement dans le commerces.

La collection «Conan» et le dessin de D. Johnston appartiennent à des collectionneurs privés.

Pourquoi le Château de Rochechouart ?

Lors d'une visite en février 2022, j'ai eu l'occasion de poser quelques questions à la chargée de médiation du Château sur les principes de programmation artistique du Musée d'art contemporain. Ils s'articulent selon elle autour de trois thèmes : « patrimoine », « nature », « paysage » ; autant de directions qui vont parfaitement dans le sens des politiques culturelles françaises depuis au moins 40 ans et peuvent s'appliquer aux lieux aménagés pendant les années 80 et 90 dans des parcs naturels ou des monuments historiques « en régions » comme le Domaine de Kerguennec, le CAC Meymac, le Château d'Oiron, ou le CIAP de Vassivière par exemple.

Il est à noter que ces trois axes de la programmation abordent une partie de ce que cette thèse met en scène dans le projet *Fantasy* et cherche à rediscuter. La prise en compte de ces thèmes peut alors provoquer une mise à distance critique de l'espace d'exposition, qui sera considéré avec ses particularités symboliques particulières. Il faut cependant ajouter que notre projet a été conçu bien avant la connaissance concrète de ces axes de programmation : ces axes auraient pu être déduits, ils faisaient partie des caractéristiques tacites du musée.

Notre projet se place alors en décalage par rapport à ce qui peut être perçu comme une programmation habituelle, notamment en proposant des lectures circonstanciées et un peu dissidentes ou inattendues de l'institution d'accueil. Et en retour, ce sont ces dernières lectures qui vont permettre de révéler les tenants politiques d'une programmation préexistante, au sens d'un « inconscient politique » du montage pour reprendre l'expression de Fredric Jameson, d'une grammaire de la programmation. Et à notre proposition rediscuter :

- la constitution d'un patrimoine figé, et l'objectif des lieux qui le conservent à le mettre en valeur de façon permanente, alors que notre intérêt est plutôt de chercher à dénicher de nouveaux objets qui sont déjà ou peuvent devenir patrimoine, et de repenser leur mode d'apparition et de promotion²⁹³.

²⁹³ On se réfère ici à notre étude de la science-fiction chez Szeemann.

- la question d'une nature qui reste difficile à définir autrement que comme une construction fantasmagorique²⁹⁴, le terme pouvant aussi être pensé dans un sens élargi, c'est-à-dire de « biologique »,
- la question du paysage, sa définition étant essentiellement celle d'une consommation optique fixe, à l'inverse d'une mobilité du regard (verticale et horizontale) et du corps²⁹⁵. L'exposition d'ensembles incomplets ou hétéroclites, tout comme l'emploi de quelques stratagèmes scénographiques, a aussi pour but de légèrement déstabiliser le spectateur. Ce dernier se déplace dans des fragments ou des formes métonymiques, ce qui perturbe sa contemplation.

Paradoxalement, le Château de Rochechouart peut alors être considéré comme un cadre de travail intéressant grâce à ces contraintes, à la charge historique de son cadre et des objectifs de sa programmation. Les orientations du lieu, à la fois arguments de communication, et/ou façons de satisfaire un goût très large, peuvent être ré-utilisées dans une mise en scène dialectique et permettre un travail véritablement contextuel.

Il ne s'agit pas du tout de penser une critique accusatoire, mais plutôt un mode de révélation, car au fond la programmation actuelle du lieu peut être interprétée comme étant critique elle aussi. En effet elle doit par exemple faire avec des contraintes liées à une histoire complexe et intégrer une représentation très importante d'artistes du Land Art et de l'Arte Povera, lesquels font figure de symboles, dans ce contexte, d'une jonction paysage-nature-patrimoine et « faisant aujourd'hui partie des murs »²⁹⁶. Il va aussi de soi que ces artistes proposaient déjà à l'origine du musée une lecture inédite et quelque peu critique de la notion de patrimoine (avec des œuvres conceptuelles), de paysage (avec des productions in situ souvent monumentales à l'intérieur comme à l'extérieur), et de nature (avec des œuvres explorant souvent cette thématique).

C'est alors l'ironie dans laquelle se retrouve l'espace d'exposition dès le départ qui nous intéresse, comme une sorte d'entité paradoxale où sont sédimentés à la fois une histoire, des souhaits politiques et des ambitions artistiques.

²⁹⁴ Nous nous fions ici aux conclusions de Philippe Descola.

²⁹⁵ Rappelons que le Château est situé sur un promontoire rocheux : il constitue le paysage tout comme il présente de l'intérieur un point de vue privilégié sur les alentours.

²⁹⁶ Par exemple l'exposition récente *Nous sommes tous des lichens*, qui montre de nombreuses œuvres aux formes et aux matériaux organiques et naturels, affiche dès son titre une prise de distance qui peut être perçue comme comique. Récemment la salle Sophie Podolski consacrée aux sorcières ou l'exposition *L'œil du serpent*, exposition collective sur les questions de la mue et la pensée magique (février 2022) jouent les trois thématiques de la programmation avec une sorte de mise à distance.

Enfin, à l'univers de la *fantasy* on relie un château médiéval restauré à de multiples reprises dans lequel sont mis en scène les exploits d'Hercule, mais aussi un mille-feuille de mythes et de relectures qui font que parfois une architecture, maintes fois relue et transformée jusque dans ses fonctions, montre plus l'époque qui souhaite la préserver que des preuves archéologiques ou historiques. L'impossibilité d'accéder à un état originel devient en soi une problématique, cohérente à nouveau avec les notions de nature et de patrimoine.

Le Château de Rochechouart est alors intéressant dans le sens où il constitue une sorte d'espace à la « inapproprié », et complexe dès son appellation de Musée d'art contemporain. Ses qualités architecturales et historiques jouent pour nous en sa faveur si on le compare à des espaces d'art récents plus standardisés comme le Consortium de Dijon ou Le Plateau à Paris²⁹⁷. En cela le Château de Rochechouart nous oblige à penser chaque point de vue à partir d'un état, de sédiments de collections, d'œuvres installées, de situations lumineuses, d'ambiances particulières, point que nous aborderons plus précisément à partir des architectures de Carlo Scarpa.

²⁹⁷ Ces espaces remplissent tout le carnet des charges du *white cube*, jusque dans ses moindres détails, avec par exemple, jusqu'aux portes et leurs poignées qui disparaissent pour ne pas briser l'unité des surfaces murales.

Qu'est-ce que la *fantasy* ?

« L'imagination qui, de nos jours, est du ressort de l'inconscient et que la connaissance proscrit comme rudimentaire, infantile et inapte au jugement, est pourtant seul à établir entre les objets cette relation qui est la source inaliénable de tout jugement : si l'on chasse l'imagination, le jugement, ce véritable acte de connaissance, sera lui aussi exorcisé. Mais, castrée par une instance de contrôle qui lui dénie toute anticipation du désir, la perception est placée de force dans le schéma de la répétition impuissante de choses déjà connues. »

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, 1951²⁹⁸

Mais pour l'instant, afin de comprendre ce que contiennent les images de notre projet et de les placer en miroir de phénomènes artistiques ou sociaux pour en déduire tout l'intérêt, il est nécessaire de tenter de définir ce genre appelé *fantasy*.

Selon la spécialiste francophone du sujet, Anne Besson, responsable scientifique de l'exposition *Tolkien, voyage en Terre du Milieu* qui s'est déroulée récemment à la Bibliothèque Nationale de France²⁹⁹, et rédactrice de cette entrée dans l'*Encyclopædia Universalis*, « La *fantasy* est un genre fictionnel aux expressions plurimédiatiques et très diversifiées : prenant le contre-pied de la modernité industrielle, elle fait régner le merveilleux dans des cadres imaginaires, passés ou actuels, à destination d'un large public. » Elle écrit plus loin : « [La *fantasy*] emprunte (...) davantage aux réécritures mythiques et aux motifs de la littérature médiévale, romanesque arthurien ou genre épique. Les auteurs en reprennent à leur compte la grandeur des héros et des enjeux, la dimension de sacré immanent et souvent le cadre pré-technologique, où la magie remplace la science. Il s'agit de construire là encore des « mondes secondaires », reliés ou non au nôtre, en proposant des alternatives plus ou moins reculées dans le passé. »³⁰⁰ De plus l'universitaire voit dans les écrits de J. R. R. Tolkien (avec notamment la saga du *Seigneur des*

²⁹⁸ T. W. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., p.166.

²⁹⁹ Du 22 octobre 2019 au 16 février 2020.

³⁰⁰ Anne BESSON, article « Fantasy », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 08 août 2020 (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fantasy/>).

Anneaux publiée en 1954 et 1955) une « œuvre modèle » à « l'influence écrasante »³⁰¹, qu'en conséquence elle va citer constamment.

Ces univers peuplés de dragons, de fées, d'elfes, de nains, de trolls, etc., n'ont pas pour origine, contrairement à ce que l'on peut penser rapidement, les contes populaires, mythologies antiques et sagas vikings, d'Europe du Nord ou gaéliques, ou bien encore d'autres légendes arthuréennes ; mais ils proviennent de la réinterprétation et du mélange de ces mêmes légendes et des anthologies de contes du 19^e siècle. C'est donc dans le pré-romantisme, le symbolisme (et la littérature pour enfants qui apparaît à ce moment-là³⁰²), les déguisements des préraphaélites, la fascination pour le médiéval et les premières campagnes de patrimonialisation et de restauration de monuments anciens, qu'il faut trouver l'origine du genre *Fantasy*. Ainsi on peut dire que les dessins de Tolkien ne sont pas néo-gothiques, mais quelque part, un siècle après les fresques préraphaélites, les restaurations de Viollet-le-Duc, le lit à baldaquin de William Morris, ou le design du mouvement Arts & Crafts, « néo-néo-gothiques » et que les origines littéraires ou orales de sa saga sont à la fois diluées et filtrées par presque deux siècles d'interprétations et de traductions.

Il faut se méfier des certitudes concernant les racines d'un objet culturel, notamment lorsqu'il relève de la fiction. Une parenté ou une généalogie sur quelques siècles peut être fiable mais on peut constater que le genre *fantasy* lui-même devient dès la rédaction de son histoire la métaphore d'une quête impossible des origines. L'histoire du genre *fantasy* est elle-même problématique, tant elle tend à inventer sans cesse son invention et ses influences : elle crée un temps mythique et éternel à l'intérieur de l'histoire de la littérature³⁰³. Et il y a là un phénomène propre à cette littérature « d'évasion »³⁰⁴ qui va, dans ses formes les plus *mainstream*, montrer

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² On pense à *Alice* ou à *Peter Pan*.

³⁰³ Dans son ouvrage *La fantasy* (Paris, Klincksieck, 2007), Besson évoque longuement cette question, sans pour autant y voir un problème : il serait naturel de considérer *L'Enfer* de Dante comme un récit de *fantasy*, alors que le terme apparaît 400 ans plus tard.

³⁰⁴ Ce refoulement pourrait être questionné dès les références que Besson utilise, et déjà une de ses références majeures, en la personne d'un des premiers conteurs de *fantasy* (alors que le genre n'était pas encore nommé), William Morris. Le rejet de la société industrielle est effectif chez Morris mais il ne se concrétise pas dans une fuite. À l'inverse, même si l'auteur place ses fictions dans un univers pastoral, Morris invoque une transformation radicale de l'environnement urbain qui passe par une transformation des formes de travail et des conceptions de l'art : « Cet art [l'art « décoratif, noble, populaire » dans la phrase précédente, ndt.] rendra nos rues aussi belles que des forêts, il élèvera les consciences comme des versants de montagne : ce sera un plaisir et un apaisement de venir de la campagne à la ville et non un poids pour les esprits ». « That art will make our streets as beautiful as the woods, as elevating as the mountain-sides: it will be a pleasure and a rest, and not a weight upon the spirits to come from the open country into a town. » dans la conférence du 4 décembre 1877, *On lesser arts*. (De nombreux textes originaux de William Morris sont disponibles sur le site marxists.org, traduction de l'auteur). Comme Szeemann, Morris plaide aussi pour une « démocratie » entre les arts, je ne résiste pas au plaisir de citer sa conférence du 21 janvier 1882 cette fois, *The lesser arts of life* : « Je veux que la démocratie

un rejet de la société industrielle, une sorte de ruralisme utopique, une préhistoire ou un moyen-âge ou un Orient idéalisés³⁰⁵.

Pourtant une multitude d'écrivains de *fantasy* ne revendiquent pas l'héritage de Tolkien³⁰⁶. C'est d'un héritage plus sophistiqué dont vont se revendiquer les détracteurs de l'univers tolkienien, empruntant à la science-fiction, aux récits fantastiques du 19^e siècle (Maupassant, Poe, James), aux passions médiévales des fictions de William Morris, brisant l'optimisme d'une littérature du « merveilleux » et de « l'évasion » qui, si elle est populaire, n'en reste pas moins destinée au départ aux enfants et aux jeunes adultes³⁰⁷.

En effet, au sein même de la littérature de *fantasy*, de nombreuses voix se sont élevées pour critiquer vertement l'influence majeure du genre, l'univers et le style de J.R.R. Tolkien, et en

entre les arts soit établie : je veux que chacun pense à ces arts en son for intérieur, et qu'il ne considère rien comme acquis à partir de propos rapportés ; que chaque homme fasse ce qu'il pense être bien, pas de manière anarchique, mais à partir du sentiment qu'il est responsable devant ses congénères de ce qu'il ressent, pense et a déterminé. ». [« I want the democracy of the arts established: I want every one to think for himself about them, and not to take things for granted from hearsay; every man to do what he thinks right, not in anarchical fashion, but feeling that he is responsible to his fellows for what he feels, thinks, and has determined. »]

³⁰⁵ Tout comme les univers de William Morris, ces invocations d'un ailleurs sont parfois assimilées à une utopie écologiste. On pourra lire à ce sujet *Winter is coming – Une brève histoire politique de la fantasy*, de William BLANC (Paris, Libertalia, 2019), ouvrage très éclairant dans ses méthodologies d'analyse de la littérature de genre, avec beaucoup de démonstrations particulièrement clairvoyantes (comme son analyse de la figure du barbare dans le *Conan* d'Howard et sa résurgence dans la bande-dessinée des années 60 pour un public de *baby-boomers*), ou franchement exubérantes (le slogan « Winter is coming » de *Game of Thrones* serait une allusion au dérèglement climatique actuel, faisant de l'épopée de G.R.R. Martin une métaphore écologiste).

³⁰⁶ On peut discuter indéfiniment des débats qui agitent les mondes de la littérature de genre, débats qui s'avèrent souvent assez vifs. Besson en va même jusqu'à qualifier de « sous-genre » (*l'Heroic Fantasy*) les productions qui précèdent le *Seigneur de Anneaux* comme la série à succès *Conan le Barbare*, publiée dans le *pulp* américain *Weird Tales* dans les années 30. Les malentendus sont nombreux quand la volonté est de classer une foule inégale d'auteurs en sous-catégories, quand les héritiers prennent le pas sur leurs influences jusqu'à en changer les dénominations, quand sous-genre peut être compris comme genre inférieur mais détermine surtout un ensemble à l'intérieur d'une catégorie plus grande (qui peut être contestée), ou enfin que des complexes naissent à être placé dans le « sous-genre » d'une « subculture », ce qui a priori n'est pas très glorieux.

³⁰⁷ L'essor sans précédent de la *fantasy* depuis une vingtaine d'année est en partie dû à l'important développement commercial de la littérature pour adolescents (secteur qui soit n'était pas vraiment nommé ni réellement exploité auparavant, soit était cantonné à la bande dessinée) dont le cycle *Harry Potter* de J.K. Rowling représente un des piliers, et aux formidables succès de la série d'adaptation du *Seigneur des anneaux* au cinéma et, nous l'avons dit, dans un univers plus adulte, les années de diffusion de *Game of Throne*. Si on ajoute à cela l'utilisation exponentielle des univers d'*Heroic Fantasy* dans les jeux vidéo et dans les mangas, on peut considérer comme Anne Besson (dans sa conférence du 16 janvier 2020, « Fantasy, retour aux sources - "Anthologie" d'un genre littéraire : origine, influence et réception de la fantasy » à la Bibliothèque Nationale de France [en ligne : <https://www.bnf.fr/fr/agenda/fantasy-retour-aux-sources-anthologie-dun-genre-litteraire-origine-influence-et-reception-de>]) qu'il existe une génération, née dans les années 80 et 90 qui a été littéralement « élevée » avec la *fantasy*, tout comme la science-fiction irriguait la société et la jeunesse des années 60. Une longue étude d'histoire de la pensée et des médias serait intéressante pour comparer ces imaginaires des années 60 et d'aujourd'hui, faisant participer ou consommer des individus très jeunes. Dans la *fantasy* et la SF, la pensée de la guerre par exemple ou de l'héroïsme se développent de manières totalement différentes tout comme le caractère naturaliste ou réaliste des descriptions.

proposer des contre-modèles. C'est principalement le cas de Michael Moorcock, le directeur éditorial de la revue *New Worlds* à Londres, qui publia entre autres dans ce magazine William Burrough, Philip K Dick ou encore J. G. Ballard, et qui s'alliait souvent à l'art contemporain de l'époque ou se référait à des mouvements artistiques plus anciens³⁰⁸. Ses accusations sont sans appel : « Tolkien est un « crypto-fasciste », « Chez lui, chaque personnage est à sa place et content d'y être. Ils vont quelque part et reviennent, à leur point de départ. Il n'y a pas d'échappatoire, rien de va jamais changer et personne ne va jamais casser ce monde bien ordonné. »³⁰⁹ Ou encore « Il a le ton de toute cette littérature anglaise pour enfants. Et je le ressens comme coercitif, conçu pour faire de moi un gamin, un citoyen qui ne se plaint jamais. (...) C'est le ton de toute une génération impérialiste d'écrivains.»³¹⁰ Ou plus précisément encore dans son célèbre essai à charge contre la *fantasy* anglaise des années 50, « Epic Pooh »³¹¹, Moorcock écrit que le *Seigneur des Anneaux* « renforce un sentimentalisme de classe moyenne », que « la fiction, idéalement devrait nous offrir une échappatoire et nous pousser, au moins, à nous poser des question. Elle devrait soulager notre anxiété mais aussi nous donner un aperçu des causes de notre anxiété. » Et il n'est pas avare de bonnes formules pour critiquer l'idéalisme bucolique de ses collègues : « Je pense de temps en temps que l'Angleterre est sur le déclin, qu'elle rêve d'un passé plus doux pour entretenir quelques espoirs d'un avenir meilleur, ses classes moyennes se tournant de plus en plus vers le fantasme d'une vie rurale et d'animaux parlant, des forêts sans dangers calquées sur les papiers peints de murs de nurseries. Des vieux hippies, des femmes au foyer, des serviteurs, se partagent cette transe mélancolique ; ne mangeant jamais rien d'aussi dangereux que du lotus, mais mâchant à la place un chou britannique légèrement anesthésiant. Si le gros de la science-fiction américaine est écrit par des robot, à propos de robots et pour des robots, alors le gros de la *fantasy* britannique est écrit par des lapins, à propos de lapins, pour des lapins. ». La *fantasy* expérimentale, plus proche de la science-fiction ou de littérature fantastique, prend chez Moorcock la forme d'un héroïsme sombre et désabusé, d'un humour teinté de surréalisme, d'absurde et de mythologies extra-occidentales ; chez Terry Pratchett ou par exemple chez

³⁰⁸ Au sujet des liens entre la revue *New Worlds* et les arts visuels (dont par exemple un représentant de l'avant-garde pop londonienne Eduardo Paolozzi) et plus précisément les liens qu'entretenait avec eux J.G. Ballard, on se référera à V. MAVRIDORAKIS *La Ballard Connection*, *op. cit.*

³⁰⁹ Interview sans auteur du 24 juillet 2015 : <https://www.newstatesman.com/culture/2015/07/michael-moorcock-i-think-tolkien-was-crypto-fascist>.

³¹⁰ Sébastien DOUBINSKY (2010) « An Interview with Michael Moorcock », Londres, *Wasafiri*, Routledge, 25/1, 2010, p. 13.

³¹¹ Le titre signifie « L'ourson épique », en référence à Winnie-the-Pooh, célèbre ourson inventé en 1926, a été publié en 1978 dans le magazine de la British Science Fiction Association.

Ursula Le Guin, elle pose la question du genre, de l'héroïsme systématique des héros ou décrit des univers totalement non-violents³¹².

Une partie de cette littérature de l'imaginaire soutenue par *New Worlds* est regroupée sous la mention *New Wave*. On trouve parmi ses auteurs Mickael Moorcock bien sûr, Joanna Russ ou encore Brian Aldiss. Ses univers para-scientifiques ou magiques, l'exposé de fantasmes et d'imaginaires délirants aboutit chez eux à l'exact inverse des stéréotypes conservateurs de la littérature épique et rurale même si certains de ces stéréotypes deviennent un vocabulaire intégré pour être détourné. Les descriptions psychologiques, les doutes de protagonistes, la violence extrême ou l'absolue douceur des situations, les troubles créés par l'apparition du merveilleux, les références à l'art moderne ou à une multitude de dispositifs artistiques, font émerger des fictions dont l'intrigue peut aborder des questions d'écologie, de politique, de religion, etc. C'est une littérature qui essaie de se séparer de l'étiquette que Tolkien a posé sur le genre *fantasy* mais aussi d'une partie de la science-fiction américaine, allant jusqu'à mêler dans une nouvelle catégorie science-fiction et imaginaires médiévaux, thriller, épopée, *space opera*, littérature d'aventure ou introspective, drames uchroniques.

Alors juger la *fantasy* à l'aune de Tolkien peut générer une vision assez déformée de ses contenus. L'ensemble des références, les mouvements dissidents, les phénomènes médiatiques, le spectre des productions allant du livre pour enfants au manga pornographique, en passant par les pérégrinations métaphysiques des personnages de Le Guin ou l'essor dans les années 70 d'une *fantasy* féministe rend très difficile une l'élaboration d'une définition ; et les définitions existantes peuvent devenir extrêmement complexes et fourmiller de contre-exemples. D'autant plus qu'il est coutumier, dans les littératures de genre, de les classer en genres, sous-genres, voire sous-sous-genres, comme dans les musiques actuelles. On se référera à ce sujet au très

³¹² Pour des avis plus positifs, Le lecteur pourra aussi se référer au site-jeu en ligne consacré à la *fantasy* par la Bibliothèque Nationale de France à l'occasion de l'exposition *Tolkien, voyage en Terre du Milieu* qui s'est déroulée du 22 octobre 2019 au 16 février 2020 et organisée par Vincent Ferré et Frédéric Manfrin [<https://fantasy.bnf.fr/fr/>]. La documentation historique y est particulièrement fournie et revient sur les légendes originales adaptées par l'auteur anglais. L'angle abordé y est souvent positif et oublie bon nombre de stéréotypes comme la fascination pour la guerre et la violence, le naturalisme et l'essentialisme des systèmes de représentation (basé sur la question des « races » et leurs rivalités...). L'analyse y est symboliste et assez infantile, d'un champ d'étude qui est lui-même symboliste. Par ailleurs, sans être spécialiste, je peux remarquer que de nombreuses références du site de la BNF sont absentes ou sous-exploitées, comme l'héritage du roman d'aventure, la bande dessinée fantastique adulte comme *Métal Hurlant*, qui va donner un espace d'expression à Moebius ou Alejandro Jodorowski, la littérature plus ésotérique comme celle des représentants du « réalisme magique », autant de références qui échappent aussi à l'ouvrage *La fantasy* (*op. cit.*). On notera aussi certains anachronismes comme des références à l'art nouveau, à William Morris ou au mouvement symboliste, qui passent pour les influences du genre alors que leurs positions esthétiques, voire leur engagement social disparaît au profit de la simple reprise d'iconographies.

complet Mémoire de Master de Margaux Jacques³¹³ qui recense les définitions actuelles de la *fantasy* et en expose les paradoxes, notamment en opposant une définition francophone à une définition anglo-saxonne et en enquêtant de manière approfondie sur les dilemmes, différenciations et les critiques à l'encontre des littératures de genre et autres paralittératures.

À l'inverse de la science-fiction la *fantasy* reste productrice d'environnements où absolument tout est possible, où les animaux parlent et les humains volent, les héros se téléportent et envoient des éclairs de leurs yeux, pactisent avec des puissances obscures ; la *fantasy* est une sorte de réserve de fantasmes, plus ou moins caricaturaux ou réfléchis, où le mythe qui faisait l'essence du conte et de la mythologie est passé à la moulinette d'un idéalisme stagnant et archétypal (en tout cas dans la plupart des productions mass médiatiques³¹⁴) ou, à l'inverse, progressiste. Représentant par là une sorte d'absolu du divertissement, les possibilités du mythe sont bien évidemment surexploitées par les médias de masse qui se repaissent des mannes d'un folklore fictionnalisé jusqu'à l'essorage total de ses signifiants, profitant aussi de ce que Barthes appelle le caractère « impératif » et « interpellatoire » du mythe³¹⁵. Et, en *fantasy*, l'efficacité maximale, impérative et interpellatoire du mythe est fondue dans une foule d'images et de productions cinématographiques, mais aussi par dans modes littéraires de description presque naturalistes, qui font de la *fantasy*, quel qu'en soit le support et dans des spirales de répétitions infinies, un univers hautement iconographique.

Car ce sont au fond les images de cette contre-utopie qui nous intéressent et leurs réceptions. De fait il semblerait que la science-fiction s'appuie sur une idée du collectif et d'un bien commun, quand la *fantasy* constitue un repli de l'individu sur lui-même et ses fantasmes. En effet, et les contenus de l'exposition de Szeemann le montre bien, la science-fiction est affaire de collectivité. Pascale Cassagnau l'explique clairement « Tout récit de science-fiction organise une représentation de la réalité selon le double point de vue du sujet individuel et de la communauté ; miroir du sujet et miroir de l'imaginaire collectif, les récits de science-fiction constitue une chambre d'écho des affects et des traumatismes parcourant le corps social ». Elle écrit

³¹³ Margaux JACQUES, « Les difficultés dans la définition de la *fantasy* », Mémoire de Master 1 sous la direction d'Henri Garric, Université de Bourgogne, 2016-1017.

³¹⁴ De plus, un long débat serait nécessaire sur les enjeux de *Game of Thrones* ou encore sur *Harry Potter* qui font figure d'exceptions. S'il reste du temps au lecteur ou à la lectrice, il et elle pourront se jeter dans la littérature abondante qui aborde ces sujets, l'analyse des séries télévisées et de la littérature pour adolescents étant maintenant des domaines de recherche en eux-mêmes.

³¹⁵ « Le mythe a un caractère impératif, interpellatoire : parti d'un concept historique, surgi directement de la contingence (...), c'est moi qu'il vient chercher : il est tourné vers moi, je subis sa force intentionnelle, il me somme de recevoir son ambiguïté expansive. » R. Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 197.

plus loin par exemple, en prenant l'exemple des *Envahisseurs*, et des films *La nuit des morts vivants* de George Romero, *Le village des damnés* de John Carpenter et *Blade Runner* de Ridley Scott : « La contamination qui désagrège les corps individuels et le corps social désigne une mise en exergue du collectif en tant que lieu d'expression de la communauté des sujets. »³¹⁶ À l'inverse la *fantasy*, justement parce qu'elle effectue des emprunts d'emprunts, et que le refuge dans des imaginaires passés distancie toute critique de la société actuelle (au contraire de l'anticipation science-fictionnelle), « semble s'efforcer d'ignorer la secondarité qui est la sienne [face aux modèles cosmogoniques et théogoniques des mythes] ». Ces modèles se retrouvent selon Besson « privés de la dimension de la croyance collective (...), les « mythes » du genre ne peuvent qu'être des ersatz, sans qu'aucun jugement de valeur n'intervienne. Leur rôle est compensatoire. »³¹⁷ Univers sans utopie ou projection collectives autres qu'un statu quo, mythes désamorçés, la *fantasy* semble bien un refuge narcissique³¹⁸, ce qui explique peut-être son succès aujourd'hui, quand on l'allie aux possibilités et aux licences illimitées que s'offrent les médias de masse, possibilités que n'auront peut-être jamais, d'un autre côté, les auteurs du mouvement *New Wave*.

Dans ce cadre nous pouvons ici faire un petit aparté qui nous permettra de revenir à notre projet. Le projet *Blanche Endive* utilisait de nombreux mythes et gardait un respect profond pour les personnes qu'il citait, car il était nourri autant de fictions que d'événements historiques et moments vécus par Grégoire Motte : il tentait bien sûr de ne pas transformer le contenu des histoires qu'il mentionnait, mais de travailler leur style d'énonciation et leur mise en forme. Mais d'un autre côté le projet de Motte obtenait une sorte d'efficacité par son caractère direct, où les emprunts bruts se suffisaient pour faire apparaître des arguments mythiques. Après tout les concours de Miss France reprennent bien des histoires de princesses et de sirènes, mais Camille Cerf apparaissait réellement dans l'exposition : le fait qu'elle soit une personne vivante, de chair et d'os, et que Grégoire Motte l'ait sollicitée directement actualisait le mythe, le réalisait dans l'espace d'exposition et dans la pratique de l'artiste. D'un autre côté la série

³¹⁶ Pascale CASSAGNAU, « L'effet science-fiction », dans Pierre BOURDIEU *et al.*, *Penser l'art à l'école*, Arles, Actes Sud, 2001, pp. 97-112. On trouvera aussi en permanence cette référence à la collectivité dans les deux tomes d'articles de Fredric Jameson consacrés à la science-fiction (*Archéologies du futur – Le désir nommé utopie* et le tome 2 *Archéologies du futur - Penser avec la science-fiction* (2008), Chevilly Larue, Max Milo, 2007 et 2008. C'est bien aussi le point de vue Moorcock que nous avons cité plus haut : « La science-fiction américaine est écrit par des robot, à propos de robots et pour des robots ».

³¹⁷ A. BESSON, *La fantasy, op. cit.*, p. 161-162.

³¹⁸ Encore une fois il nous manque des analyses comparées des différentes subcultures. Dans le policier les problématiques sociales, voire sociétales, sont omniprésentes, sous forme d'anticipation c'est aussi le cas par exemple des histoires de « zombies ».

d'exposition *Le clou* employait un objet à la fois quotidien et souvent invisible, quand paradoxalement une brève discussion avec n'importe qui permettra de comprendre que l'objet est chargé de significations, et qu'il est, dans des contextes extrêmement nombreux, un symbole.

Fantasy agit à un autre niveau : celui, peut-être, de la simulation. Il ne s'agit pas de convaincre de l'importance d'un héroïsme de fiction et futile, ni finalement de montrer les infinies possibilités du genre et son histoire, mais justement de superposer les archétypes et les possibilités contextuelles de créations, d'œuvres et d'objets qui sont présentés au troisième voire au quatrième degré, c'est-à-dire à un degré qui évite tout sarcasme. Car d'un autre côté considérer littéralement des objets montrant Conan le Barbare pour les blâmer revient à donner un devoir civique ou moral aux expositions, comme elles furent considérées dans les musées de la fin du 18^{ème} siècle ou dans l'art religieux d'Ancien Régime : cette conception est à notre avis particulièrement rétrograde et il faut trouver des objectifs nouveaux à toute « vitrification ».

Aidé des possibilités émancipatoires de la *fantasy* proposés par les théoriciens de la *New Wave*, le genre peut retrouver un de ses sens premiers, le fantasme et/ou relier ces imaginaires à un univers onirique nouveau. Ursula Le Guin va par exemple écrire dans un magnifique essai consacré à la notion de cruauté dans les fables d'Andersen, ce qu'elle prend à son compte : « Les grandes histoires fantastiques, les mythes, les contes de fées ressemblent vraiment aux rêves : ils parlent de l'inconscient à l'inconscient, ils s'expriment dans la langue de l'inconscient – par symboles et archétypes »³¹⁹. Dans le même article, l'autrice écrit : « La *fantasy* est le langage du moi intérieur » ; ou encore : « Pour eux (les détracteurs de la *fantasy*), la *fantasy* est une fuite hors de la réalité. Ils ne voient pas la différence entre les Batman et les Superman des usines commerciales, qui fabriquent des balivernes à grande échelle, et les archétypes éternels de l'inconscient collectif. Ils considèrent la *fantasy*, qui représente, psychologiquement parlant, une des facultés essentielles et universelles de la pensée humaine, comme de l'infantilisme, comme une régression pathologique »³²⁰, montrant, sans vraiment y trouver d'issues, les paradoxes du genre qu'elle affectionne, car toujours relié à la tradition sois-disant orale et ancestrale du conte. Alors il faudra à la fois utiliser et déconstruire la langue des symboles et des archétypes, pour montrer leur caractère, assurément contemporain, de

³¹⁹ Ursula K. LE GUIN, « L'enfant et l'ombre », dans *Le langage de la nuit – Essais sur la science-fiction et la fantasy*, Paris, Les Forges de Vulcain, 2016, p. 57 (essai original de 1975).

³²⁰ *Ibid.*, p. 71 et 68.

narcissisme, et montrer peut-être une richesse qui n'est pas dans la *fantasy* mass médiatique contemporaine telle quelle.

L'inconscient était omniprésent dans *Blanche Endive*, le projet n'était même qu'histoires d'amour et de séduction. Il intervenait aussi, et l'intervention d'Hervé Castanet est flagrante à ce sujet, dans les expositions sur le clou. Mais l'exposition *Fantasy*, malgré quelques références à une *fantasy* émancipatoire et un dosage qui ne laisse pas les instincts communicationnels³²¹ régner, ne risque-t-elle pas de tomber dans un « surréalisme sans inconscient », et d'ajouter à la saturation d'un genre, déjà très forte dans les médias de masse ?

Notre projet d'exposition opère un basculement permanent entre des fantasmes édulcorés et des appropriations plus personnelles. Ce faisant, et en considérant la *fantasy* comme un phénomène culturel à part entière, l'exposition montre certains des archétypes de la *fantasy*, quelques éléments de ses origines qui servent de balises, tout comme des interprétations plus libres ou illustratives, ce sont justement les appropriations personnelles, qu'elles soient des artistes ou du commissaire, qui permettent de sortir des visions archétypales. C'est aussi l'épreuve de l'image dans l'espace, sortie de sa boîte qu'est aujourd'hui l'écran, qui peut devenir questionnante des a priori qu'elle peut susciter. L'exposition est par conséquent une mise à l'épreuve des objets, mais elle peut dévier les interprétations directes de ces objets en se repensant elle-même comme exposition, et d'abord en prenant comme matériau et/ou problème de départ la façon dont ces objets vont être considérés.

³²¹ Expositions à message ou publicitaires selon la définition de Jean Davallon.

Jouer avec le caractère fétichiste de la *fantasy*

Une autre caractéristique de la *fantasy* est justement son caractère hautement fétichiste, dans le sens où elle accorde une grande place aux objets, et que ces derniers sont souvent doués de pouvoirs. Ces objets deviennent souvent le centre de quêtes lesquelles dirigent les scénarios. Tout comme dans les *Pélléas et Mélisande* de Maeterlinck ou *Les chevaliers de la table ronde*, les épées, grimoires, baguettes magiques, bagues et anneaux jouent un rôle central dans les intrigues. Quand, dans son article « L'effet science-fiction », Pascale Cassagnau voit dans le design et le vêtement des éléments au centre de la science-fiction, de par leur caractère à la fois très partagé et individuel³²², les objets de la *fantasy* sont plutôt des fétiches et des objets authentiquement transitionnels et narcissiques, ils servent de points de focalisation à l'intrigue³²³, ou sont souvent les supports de projections animistes. Par cette particularité, la *fantasy* peut servir de jonction avec un univers qui est celui des arts plastiques. Genre par ailleurs enflé et dupliqué par les médias de masse représentatif d'une société post-industrielle, la *fantasy* est peut-être, et c'est une qualification qui a été attribuée à de nombreux auteurs de la *New Wave* comme Norman Spinrad ou Moorcock, simplement postmoderne. Un nouveau degré apparaît dans notre projet qui vient quasiment recouvrir la question des mondes imaginaires et qui, avec les enjeux et les conflits qu'elle contient en germe, nous pousse à penser la *fantasy* comme un phénomène représentatif de la société. Ce n'est pas cependant dans ses images ou son iconographie que nous pourrions trouver des solutions ou un social, c'est peut-être dans le rapport que nous avons avec ces images et cette iconographie. Ou alors, la solution viendrait d'un jeu avec les différents rapports que nous avons avec ces images et iconographies, que nous pouvons tenter de reproduire, de détourner ou d'inventer dans l'exposition.

³²² P. Cassagnau, « L'effet science-fiction », *op. cit.*

³²³ Si certains objets ou matériaux peuvent devenir importants dans la science-fiction c'est parce qu'ils mènent à des développements ambigus et complexes, leur valeur est constamment renégociée par les personnages. Ainsi l'image du droïde est caractéristique d'une oscillation entre être pensant et objet, ou par exemple l'« Épice » ou l'eau dans le *Dune* de Franck Herbert, pour prendre un exemple célèbre, sont des matériaux dont la valeur fluctue en fonction de ses différents propriétaires : dans le récit leur valeur symbolique passe constamment de nulle à extraordinaire.

Le fétiche, la drogue, l'illusion

Mon musée de la cocaïne est une étude anthropologique de Michael Taussig qui suit le schéma d'un musée personnel. Sorte de cabinet de curiosité contemporain, reprenant des épistémologies allant de l'anecdote à l'enquête de terrain, à l'Histoire ou à l'analyse économique, ce musée est constitué autour de deux fétiches, l'or et la cocaïne, lesquels servent de point de départ et de leitmotif à une étude et une histoire (dans tous les sens du terme) des populations rurales du Nord de la Colombie. Taussig écrit pages 15 et 16 : « L'or et la cocaïne sont des *fétiches*, des substances qui excèdent leur nature minérale ou végétale. Plutôt que des choses, ces substances se manifestent comme des personnes, ou des entités spirituelles qui ne sont ni des choses ni des personnes ; c'est bien ce qui leur confère leur étrange beauté. Comme les fétiches, l'or et la cocaïne jouent de subtils tours à l'intelligence humaine. Ainsi choisissent-ils d'apparaître sous la forme de minerais ou de matière végétale pour s'exprimer et pour supporter le poids de l'histoire des hommes en qualité d'histoire naturelle. Je souhaite que *Mon musée de la cocaïne* s'exprime de la sorte lui aussi – à la manière d'un fétiche. »³²⁴ Taussig joint avec cet ouvrage un travail scientifique d'anthropologue et une position de « croyant » investi subjectivement dans ce qu'il étudie jusqu'à nous offrir de nombreux passages biographiques. Son *Musée* est une double fétichisation, une fétichisation au carré, qui apparaît en premier lieu dans ses objets (l'or et la cocaïne) dont il ne peut nier ou occulter les pouvoirs ; elle apparaît ensuite, en second lieu, dans son étude elle-même : les croyances des peuples qu'il étudie sont transvasées dans sa méthode et dans sa recherche jusqu'à l'emploi constant, et parfois divagant, de la première personne. L'anthropologue joue des flexibilités de la croyance - la sienne et celle des

³²⁴ Michael TAUSSIG, *Mon musée de la cocaïne*, Paris, B42 et Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Culture », 2018 [2004].

populations avec lesquelles il interagit - tout comme il sait, d'un point de vue plus académique et surplombant, que les objets « supportent le poids de l'histoire des hommes ».

Cela n'est pas sans soulever certains doutes, ainsi que le souligne Marie-France Labrecque : « [Michael Taussig] ne manque pas d'interpeller le lecteur en lui faisant remarquer de temps à autres que, dans la mesure où la connaissance est pouvoir, l'analyse de ce pouvoir pourrait bien être vue comme un rite magique. En ce sens, l'anthropologue fait bien partie intégrante du processus contradictoire de la colonisation et devient lui aussi un chamane. »³²⁵ L'objet étudié et sa représentation par l'étude scientifique pourrait faire du chercheur un chamane, engagé dans la magnification des objets qu'il étudie, en quelque sorte ébloui par eux autant que par son propre pouvoir, mais aussi possesseur de pouvoirs magiques d'envoutement, nouveaux et contradictoires. Or le raccourci de la chercheuse est très rapide et il consiste à relier pouvoir, savoir et rite magique, ce que Taussig fait également, certes, mais avec une sophistication et une finesse experte, loin de présager des relations systématiques entre les trois termes.

C'est pourquoi nous n'allons pas défendre que le commissaire d'exposition puisse être un chamane mais simplement tenter d'apprendre des possibilités que nous offre l'auto-réflexivité de l'anthropologie³²⁶, lorsqu'elle entend considérer de l'intérieur et en situation, les effets des objets³²⁷, et particulièrement des fétiches. L'anthropologie les fait apparaître ainsi parce que précisément elle considère l'objet comme ayant partie liée avec une expérience. Alors elle nous donne quelques clés pour comprendre ce qui peut être une forme d'envoutement éphémère créé par l'exposition, et peut-être de proposer l'exposition comme un cadre ethnologique³²⁸.

³²⁵ Marie-France LABRECQUE, compte rendu de Michael TAUSSIG, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1987, in *Anthropologie et Sociétés*, 16 (3), 1992, p. 134.

³²⁶ « Attentif aux postulats de l'anthropologie réflexive, il me semble évident que les observations qui se veulent objectives sont avant tout le reflet de l'expérience de l'observateur », *ibid.*, p. 326. Les considérations sur sa propre méthodologie scientifique et d'écriture restent constantes dans son ouvrage, elles proviennent d'une fascination appuyée pour les écrits de Walter Benjamin dont il cite par exemple page 102 *Le conteur, Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* : « Dire quelque chose du caractère méthodologique de la rédaction même : tout ce à quoi l'on est en train de penser doit être à tout prix incorporé au travail dans lequel on est plongé. ». Taussig amplifie par un biais littéraire la ligne de ses prédécesseurs Bronisław Malinowski et Marcel Griaule (« l'observation participante »), tout comme de ceux qui les suivent en sociologie : Pierre Bourdieu avec son « objectivisation participante » ou encore aujourd'hui Pascal Nicolas-Le Strat dans un genre radicalement différent.

³²⁷ C'est là où Alfred Gell échoue, malgré ses quelques échappées autobiographiques, il considère toujours ses objets d'étude comme extérieurs, analysant finalement peu leurs actions sur l'individu car se refusant à personnaliser son étude, à partir de lui-même ou des individus.

³²⁸ Et bien sûr une partie de l'anthropologie sociale, et notamment son versant critique dont Mary Douglas est une des chefs de file, pourrait être d'un très grand intérêt s'il ne nous manquait aujourd'hui de nombreuses clés d'analyse. L'autrice observe les différentes définitions de l'institution, ses conventions, ses langages, ses classifications et ses pouvoirs à travers les théorisations des structures sociales. Le lecteur et la lectrice pourront

Ses conclusions s'avèrent lumineuses pour le commissariat d'exposition. À l'inverse d'Hal Foster qui va considérer l'artiste comme un enquêteur, un aventurier qui offre au spectateur des informations du monde, des phénomènes fascinants et des données exotiques, ou des théoriciens de l'*Educational turn* qui considèrent les œuvres comme des réserves de savoirs³²⁹, l'enseignement de Taussig permet d'assumer un fétichisme dans le sens où il est la meilleure manière de comprendre un objet, aussi parce que d'emblée l'anthropologue en est un interprétant subjectif qui interagit physiquement avec lui et va retransmettre son expérience comme expérience particulière. La « m-a-t-é-r-i-a-l-i-t-é », comme le souligne par ailleurs Taussig, joue ici un rôle fondamental. L'objet est partie d'une expérience et d'un milieu, et il n'y a pas d'interprétant honnête qui ne considère, même si c'est pour revenir à une interprétation naïve, ces deux facteurs, qui n'inclue pas le corps et une subjectivité particulière et qui ne prenne en compte un cadre social de conventions voire d'initiations, et/ou une puissance agissante sur le psychisme de l'individu.

Et c'est étrangement cette « matérialité » qui va permettre à Taussig de résoudre la question de la valeur. Dans un chapitre consacré au *biché*, un alcool fort produit illégalement en Colombie par les populations rurales, l'anthropologue relie cette « eaux-de-vie » aux thèmes de son ouvrage : l'or et la cocaïne. « Il me semble que le *biché* se situe bien au-delà de la loi de l'offre et de la demande ou de la recherche de profit, comme l'or et la cocaïne d'ailleurs³³⁰. En effet, ce que le *biché*, l'or et la cocaïne ont en commun, c'est cette capacité à défier toutes les lois du marché, et c'est justement ce qui les rend extrêmement précieuses. (...) Elles sabotent résolument la notion de « demande » en la chargeant de propriétés complexes et fantasmatiques, inconnues des théories économiques conventionnelles. Produits de luxe au nom desquels les gens sont fermement disposés à devenir fous (...) »³³¹. Il existerait une production de valeur qui défie toute loi du marché, qui serait irrationnelle quant à des valeurs d'usage, pour laquelle toute analyse des modes de production serait inutile (en analysant les modes de production de l'or et de la cocaïne *Mon musée* montre une foultitude d'exemples d'écarts souvent absurdes –

se référer à son ouvrage le plus connu *Comment pensent les institutions*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2004 [1986].

³²⁹ Le slogan « We produce knowledge » est courant et extrêmement partagé dans les champs de recherche curatoriale.

³³⁰ Gardons cette idée en tête pour les chapitres suivants.

³³¹ *Mon musée de la cocaïne*, *op.cit.*, p. 133. Les théories économiques font partie intégrante des prismes de lecture de l'anthropologue. D'une certaine manière l'ouvrage est focalisé sur les systèmes d'échange, grouillant d'anecdotes illustrant des économies parallèles ou bricolées, pour le meilleur comme pour le pire, jusqu'à ce que l'auteur nomme avec un mélange de fascination et de dégoût « l'économie innovante » d'élus qui enfreignent des lois qu'ils font voter ou d'ambassadeurs transportant de la drogue par valise diplomatique (p. 159). L'enquête anthropologique prend parfois un parfum d'enquête policière.

ridicules comme gigantesques - entre coût de production et de vente ou entre coût de production et valeur symbolique, là où des personnes aussi risquent littéralement leur vie afin d'acquérir quelque chose qui n'aura qu'une valeur symbolique, ou s'enrichissent considérablement à partir d'un produit naturel facile à produire, mais à la fois illégal et toléré, comme le *biché* ; et cette valeur est créée par le fétiche, un caractère fantasmatique, « *le défi même aux lois du marché qui les rend extrêmement précieuses* ». Plus simplement, et c'est là l'interprétation marxiste, la valeur d'échange, même régulée par des jeux de quantifications qui constituent ce qu'on appelle le marché et corrélée à une force de travail, reste irrationnelle car, pour citer à nouveau Graeber, elle régule et ordonne la désirabilité, « ce à quoi on est prêt à renoncer »³³² pour un objet.

Taussig va voir dans « ce à quoi on est prêt à renoncer » un pacte avec le Diable et une valeur d'échange qui prend des proportions extrêmes. Le fétichisme selon Taussig, en effet, prend la forme de l'adoration et/ou de la crainte, et il est toujours un pacte faustien.

C'est encore ce type de fétichisation qu'analyse l'auteur dans *Palma Africana*³³³ en s'intéressant à la culture de l'huile de palme dans les marais du nord de la Colombie (l'Île des Papayers pour être précis). Cette culture, que l'anthropologue met dans la même catégorie que l'or ou la cocaïne, a pour origine des accords entre l'état colombien et une firme d'agro-business (en l'occurrence la multinationale Poligrow) qui prennent en charge l'assèchement des marais pour y installer une monoculture, laquelle persistera à grand renforts d'engrais et d'insecticides. Elle vise à implanter une espèce de palmier hybride, dite OxG, et surnommée « Espoir de l'Amérique », qui a la particularité de devoir être inséminé artificiellement, c'est-à-dire que ses pollens sont « soufflés » par les agricultrices sur les fleurs de palmier. Encore une fois cette activité fait figure de pacte faustien pour les populations locales tant elle leur présentée comme bénéfique, imposée souvent par la force avec l'aide de groupes militaires et para-militaires, et tant elle conduit à la destruction de la faune et de la flore locale, de la santé des populations. Autant le « contrat » va protéger des mauvaises récoltes, des bétails décimés, des intempéries etc., autant il peut provoquer, à un moment de rupture ou de trahison, les pires catastrophes.

S'incarnent alors dans l'huile de palme, l'or, la cocaïne, des rapports aux institutions et à la nature mais aussi une valeur qui se quantifie par des services : les populations rurales échangent, contre un travail ou une production particulière, la pérennisation d'une activité rentable, une certaine sécurité, au risque voire au sacrifice d'un mode de vie et de leur santé. S'il y a une

³³² D. GRAEBER, *La fausse monnaie de nos rêves*, op. cit., p. 18.

³³³ Michael TAUSSIG, *Palma Africana*, Paris, B42 et Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Culture », 2021 [2018].

valeur d'échange la convention sur cet échange est souvent inéquitable sur le long terme ou pour un environnement de travail.

L'intérêt des études de Taussig est de voir dans chaque agriculture différents maillages de responsabilités, différentes échelles entre d'un côté une échelle étatique qui va assécher des régions entières de marais, une échelle régionale de maires et de communautés soumises et négociant avec le trafic de drogue ou d'or dans finalement des économies qui sont à tous les niveaux institutionnalisées et reliées à des fétiches³³⁴.



Victor Dubreuil (né circa 1846, décédé circa 1846)

The Cross of Gold

Circa 1896

Huile sur toile, 35,6 x 30,5cm

Collection Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arkansas, États-Unis

³³⁴ Taussig décrit aussi avec énormément de finesse l'impact de ces pratiques sur les croyances et les religions de populations locales mais il nous est difficile de les commenter sans tomber dans des conclusions trop schématiques. En effet, à ces rapports socio-économiques dans l'économie agricole est relié un enchevêtrement de religions, de rites et de croyances, qui ne se superposent pas aux fonctions ou aux statuts « professionnels », ni aux rôles politiques ou sociaux des individus.

Par ailleurs, l'anthropologue va jusqu'à considérer (dans « *Maleficium : State Fetishism* », in *Fetishism as Cultural Discourse*, Emily APTER et William PIETZ (dir.), Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1993, pp. 217-247), qu'il existe un fétichisme envers l'État et va explorer les fondement mystiques et religieux de cette entité. En suivant les théories de son collègue et ami William Pietz, l'autorité de l'état s'inscrit pour lui et est liée à un sentiment d'adoration et de crainte, tout comme un État peut avoir autant un pouvoir bénéfique que maléfique.

Nous pouvons noter enfin que sa vision de l'institution et de l'agriculture, dans des gestes pouvant paraître irrationnels, n'a rien d'une anthropologie néo-coloniale ou d'une quelconque discipline attirée par un exotisme ou un spectaculaire. Aujourd'hui comme hier la question des ressources et des production agricoles ou industrielle mène à tous les excès, et cela est caractéristique de la Colombie comme de tous les pays occidentaux.

Le tableau comme étalon-or

La théorie du fétiche de Taussig vient contredire la thèse de Marx selon laquelle l'argent serait un fétiche absolu. Il écrit aux pages 42 et 43 de son *Musée* : « L'argent, en tant que capital, est irréductiblement un *fétiche*, un fétiche plus fort que n'importe quelles explications et il me semble que ce phénomène provient de la nature même de l'or. L'or est la matière première par excellence (*ur-stuff*), autrement dit « le capital initial », « la quintessence » du capital ; l'or est truffé de songes, de contes féériques, de résonances bibliques, de quantités de débordements et d'exagérations qui entraînent à leur tour d'autres excès. »³³⁵

En 1991 Jameson a déjà ces intuitions³³⁶. Il les tire d'un livre du linguiste Walter Benn Michaels qu'il commente extensivement, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism- American Literature at the Turn of the Century*, paru quelques années plus tôt³³⁷, dans lequel l'auteur relie la littérature naturaliste à la création du capitalisme de marché, dont un des principaux outils est la création de « l'étalon-or », en Allemagne en 1871 jusqu'aux États-Unis en 1900, comme première convention internationale d'échange monétaire³³⁸. Michaels souligne donc la croyance en la valeur « naturelle » de l'or, matière authentique et rare, infalsifiable, tout comme l'organisation d'un nouveau système monétaire va permettre à ces valeurs naturalistes de s'échapper par le haut, dans un système organisé et international, contractualisé, et surtout géré intentionnellement. L'apport de Michaels, par un astucieux jeu de recouplements, est de battre

³³⁵ Nous pouvons ici relier cette idée de l'or aux théories sur le *glanz* du fétichisme freudien commentées par Catherine Perret dans son article « Le désaveu freudien - À propos de Fétichisme » paru dans le numéro de 2018 de la revue *Che Vuoi*. Étrangement l'or (un reflet), la cocaïne (une poudre), le biché (un éther) correspondent aux caractéristiques qu'elle octroie au fétiche, ils sont volatiles, en plus d'être évidemment « hallucinatoires » à différents niveaux, à défaut d'être des « hallucinations primitives » au sens psychanalytique. Le désaveu serait ce défi aux lois du marché, voire aux lois tout court, affiché ou clandestin, mais surtout psychique. Et l'on retrouverait aussi dans ces trois éléments ce que Perret nomme la « technique pulsionnelle auto-érotique ».

³³⁶ Fredric JAMESON, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris, coll. « D'art en question », 2011 [1991].

³³⁷ Walter Benn MICHAELS, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism. American Literature at the Turn of the Century*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, coll. « The New Historicism : Studies in Cultural Poetics », 1988.

Dans cet essai de littérature comparée Michaels utilise les débats autour de l'étalon-or pour analyser les différentes façons dont quelques personnages, tirés de romans naturalistes et populaires américains, interagissent avec l'or, l'argent, ou encore la propriété immobilière. Il va par exemple explorer la figure de l'avare ou analyser des situations où un jeune couple acquiert une maison ancienne qui s'avère, dans la littérature fantastique, hantée. Il cherche au fond la manière dont les mythes américains s'inscrivent dans la fiction, mais aussi comment la fiction va en retour peut-être influencer un langage et un système de pensée.

³³⁸ Le système monétaire actuel, depuis 1971, n'est plus indexé sur l'or, mais sur un système de « changes flottants », dans lequel l'or lui-même est devenu une monnaie. Rappelons que lorsque Marx publie le premier tome du *Capital* en 1867, l'or n'est toujours pas un « étalon », il ne pouvait donc pas le relier à ses théories sur le fétichisme de la marchandise.

en brèche l'idée de la croyance en un capital primitif, fétiche absolu, serait uniquement le produit de l'instinct et de la pulsion. Comme dans la Colombie du nord, il génère un fonctionnement social, organisé, voire (para-)institutionnalisé. On aboutit ici aux conventions d'échange qui font le propre de la définition de toute institution, et que nous avons rapidement abordé avec l'exemple de la croyance de Szeemann dans l'espace du musée et de ses conventions.

En 2014, au moment où je lisais pour la première fois le *Gold Standard* de Michaels, une étrange théorie est venue faire écho à cette lecture, elle faisait grand bruit à l'époque parmi les critiques d'art comme étant une des rares critiques ciblées et négatives de l'art contemporain élaborée depuis une vingtaine d'années et s'attaquant à un de ses symboles, on pourrait dire de ses fétiches, la peinture abstraite principalement new yorkaise : le *Zombie Formalism*, appellation que l'on doit à un certain Walter Robinson³³⁹. Personnage fascinant que ce critique et artiste, allié au mouvement « néo-po » new yorkais tout comme à la *Picture Generation*, ayant collaboré avec Charles Bukowski, co-fondateur de *Printed Matter* avec entre autres Lucy Lippard et AA Bronson, et auteurs d'essais particulièrement acides dans la revue *Art in America*, notamment dans les années 80 lorsqu'elle était dirigée par Craig Owens ; enfin il a été aussi rédacteur en chef d'Artnet magazine dès sa création en 1996³⁴⁰.

Sous les aspects d'un règlement de compte attaquant quelques-uns de ses collègues peintres, Robinson s'en prend à un style néo-formaliste, apparu dans les années 2000, et reprenant les codes et la syntaxe de l'expressionnisme abstrait et du mouvement *Colorfield* : dispositif du tableau visible, gestes visibles, transparence et logique du processus, abstraction jusqu'au monochrome, matérialité voire matériaux assumés et montrés. Ces peintres font pour lui une peinture « zombie », hautement décorative, et pour l'auteur évidemment absolument superfétatoire. Mais c'est la conjonction entre cette peinture et le produit de luxe qui va interpeller Robinson. En théoricien aguerri à la critique de la représentation, il place ces peintres, et ils se placent eux-mêmes, dans un débat éculé (et « romantique ») où les artistes sincères et authentiques (les formalistes donc) doivent lutter contre leurs congénères corrompus et malhonnêtes, aujourd'hui se renvoyant la balle à coup de « simulacres d'originalité ». Comme

³³⁹ "Flipping and the Rise of Zombie Formalism", article en ligne publié le 3 avril 2014 : https://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/the_rise_of_zombie_formalism-52184

³⁴⁰ Artnet est la première banque de données en ligne recensant les artistes, leurs prix de vente et déduisant leur cote, et ce dès 1989 par le biais de modems dédiés et un réseau privé de galeriste, de collectionneurs et de professionnels. C'est aussi en 1996 le premier magazine consacré à la critique et à l'actualité de l'art contemporain sur internet. La partie magazine disparaît en février 2014.

Jameson et Robinson le remarquent, c'est là un « retour du refoulé »³⁴¹ : l'abstraction contemporaine comme un retour aux valeurs modernes, pures, radicales et empruntées de mythe et de romantisme, valeurs au nom desquelles par exemple la peinture figurative est accusée de cynisme. Ce formalisme récent promouvrait des valeurs d'auto-réflexivité et « d'art pour l'art » dans la suite des textes et recherches de Clement Greenberg, mais en y ajoutant le caractère moral d'une esthétique pure et détachée.

Or, comme l'écrit Robinson, qui n'hésite pas à citer des peintres actifs : « Les peintures de (Jacob) Kassay, par exemple, sont ostensiblement faites d'argent, un métal précieux qui invoque un système de valeur séparé et non-artistique, non loin des icônes médiévales, lesquelles tiraient leur prix à la fois des figures de dévotion représentées et de la quantité d'or qu'elles contenaient »³⁴² qui répond pour moi à cette citation de Michaels « La peinture est « l'argent lui-même » ». ³⁴³ Elle dépasse le statut de la monnaie pour devenir un matériau source de fascination et de croyance directe pour certains et certaines, tout comme l'est l'or des icônes. Le culte qui est derrière cette fascination réside dans une mythologie de la recherche désintéressée, d'une beauté ou d'une transcendance, que représente l'art formaliste. Et s'il faut trouver un principe d'échange et une base à la valeur de la peinture *zombie formalist*, le prix n'est pas le « prix du sang » des travailleurs colombiens, c'est pourtant, bien cyniquement, la mise en scène, la croyance en un type de sacrifice ; une dimension archétypale de la pratique artistique dans laquelle Jameson perçoit un naturalisme.

Autrement dit, ce tableau pourrait représenter un « étalon-or », un capital primitif ; et son efficacité commerciale, qui agace Robinson, serait due à une simple fascination fétichiste. Par-dessus tout on peut dire que cet art actuel, par un renversement spéculatif digne d'un Arthur Danto, effectue un retour à l'objet, à sa valeur matérielle brute contre les principes de représentation : quoi de plus « formaliste » finalement que de montrer à la fois la structure d'un tableau, construite en métal précieux et vendue au poids ? L'œuvre contient alors directement ses potentialités hallucinatoires et narcissiques, mais elle opère aussi selon un travail de désaveu de la loi du marché, dans un système de contrebande. Et le fait qu'elle soit poudre, reflet, éther,

³⁴¹ F. JAMESON, *Le postmodernisme, op. cit.*, p. 286, « On peut voir le renouveau du naturalisme aujourd'hui, en plein postmodernisme, comme une sorte de retour du refoulé ».

³⁴² W. Robinson, « Flipping the rise », *op.cit.* [Texte original : « Kassay's paintings, for example, are ostensibly made with silver, a valuable metal that invokes a separate, non-artistic system of value, not unlike medieval religious icons, which were priced by both their devotional subjects and by the amount of gold they contained », nous traduisons.] L'exemple est assez proche aussi du *Golden Calf* (le Veau d'Or) de Damien Hirst : un veau dont l'orbe et les cornes sont d'or massif et qui a été vendu plus d'une dizaine de million de livres sterling en 2008.

³⁴³ F. JAMESON, *Le postmodernisme, op.cit.*, p.286.

or ou argent, ou encore image, qu'elle puisse disparaître ou soit volatile, ne fait qu'intensifier sa valeur symbolique. Alors que le *pop art* d'Andy Warhol proposait des images de dollars, un art postmoderne, revenant au monochrome et à une gestualité simple, devient matière-étalon. La tentation est grande de relier aussi ces intuitions aux déductions de Claude Lévi-Strauss lorsqu'il écrit, dans *La pensée sauvage* : « Qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse, on connaît encore des zones où la pensée sauvage, comme les espèces sauvages, se trouve relativement protégée : c'est le cas de l'art, auquel notre civilisation accorde le statut de parc national, avec tous les avantages et les inconvénients qui s'attachent à une formule aussi artificielle »³⁴⁴. L'anthropologue relie l'art à une pensée qui s'incarne d'abord par un système de classification à la fois sophistiqué et tacite, tout comme l'art se constitue sur différents totémismes, une « pensée à l'état sauvage, distincte de la pensée cultivée et domestiquée en vue d'obtenir un rendement »³⁴⁵, totémismes qui sont le propos involontaire des œuvres que critique Robinson.

Nous parlons cependant ici d'un certain type de peinture, emblématique d'une production contemporaine particulièrement relayée dans les médias spécialisés il y a une dizaine d'années, et donc relayée dans ce qui va être produit comme imaginaire quand on parle d'art contemporain. De plus Walter Robinson est un représentant d'une critique anglo-saxonne, prompte à la polémique et au bon mot, aux propos souvent plus intuitifs ou sanguins qu'historicisés ou étayés théoriquement³⁴⁶. Et notre objectif n'est pas ici de la critiquer ou de la rabaisser comme le fait Robinson, il est plutôt de voir comment, à partir de Taussig, puis de Jameson et Michaels, une théorie du fétiche peut être reliée à une théorie de la valeur par le biais d'un artefact artistique. La théorie du fétiche, or, cocaïne ou huile de palme, elle permet d'observer le « comment » ou par quels mécanismes cette valeur, avec les institutions qui la créent, est instaurée, quitte à aboutir à une impasse théorique. Écrivons pour conclure que nous

³⁴⁴ Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, coll. « Agora », p. 262, 1990 [1962].

³⁴⁵ F. JAMESON, *Le postmodernisme*, *op.cit.*, p.286.

³⁴⁶ Walter Robinson s'en explique très clairement et assume son mode de travail et d'écriture dans une interview, menée par Charlotte Burns et de 2018, suffisamment rare, parce que transparente, de la part d'un critique pour être mentionnée ici ; elle révèle un type d'écriture, souvent relié à des quotidiens puissants, très courant outre-Atlantique et outre-Manche, dont Robinson est un des représentants : <https://www.artagencypartners.com/episode-20-transcript-walter-robinson/>.

L'interviewé y avoue aussi le désir, dans son fameux article de 2014, d'avoir tenté d'être « witty » (nous dirions en français « spirituel » mais le mot ne convient pas exactement). Surtout il retrace les conséquences de son invention du *Zombie Formalism*, et montre comment la critique d'art du *New York Times* Roberta Flack et le critique new yorkais Jerry Saltz, en reprenant ce terme, d'une façon plus péjorative que dans le texte original, ont peut-être cristallisé cette formule et fait école. Walter Robinson en revient à constater la disparition du type de peinture qu'il critique des grands événements internationaux, sans pour autant savoir, et il a raison sur ce point, s'il en est plus responsable qu'un « air du temps » qu'il a capté et formulé de façon provocante. Quoiqu'il en soit, son invention pourrait rapidement entrer dans l'histoire de l'art comme d'autres termes contemporains.

partageons le point de vue éminemment postmoderne de ces anthropologues, qui consiste finalement à affirmer que dans une société où absolument tout passe par le prisme du récit, valeur et mythe se confondent pour ne devenir qu'une seule et même chose, et qu'il n'y a pas d'hallucination du fétiche, il est contraire pure « matérialité ».

Et s'il était nécessaire de le préciser, la peinture abstraite comme matériau fétiche et « primitif » selon Walter Robinson, ou l'art comme lieu du totémisme de Lévi-Strauss, nous permettent d'affirmer sans aucun doute que ces définitions du fétichisme, rapportées à l'œuvre d'art, n'ont rien à voir avec le principe de marchandise de Marx, autant dans leurs dispositifs d'échange (et de création de valeur) que dans leurs pouvoirs.

Car finalement la question d'une valeur superlative de l'art nous importe peu, et tout cela revient à se demander si l'art n'est pas, au sein d'une culture, ou au moins dans les cultures occidentales, comme une « matière étalon » : une unité de valeur ; et que ce serait à ce titre qu'il est conservé par une société. Mais si ce qui est conservé ne prend de l'intérêt que dans l'expérience que l'on en fait, ne peut-on pas supposer pour le dire précisément que l'art n'est pas matériau étalon, mais que l'expérience de l'exposition est devenue « expérience-étalon » ? Un nouveau champ s'offre à nous dans la « situation exposition », pour reprendre le terme de Davallon, qui fait de l'œuvre le substrat d'une expérience qui sert d'unité de valeur culturelle, et c'est cette expérience même qui est conservée. Autrement dit, les provocations de Walter Robinson pointent un « devenir monnaie » de la peinture abstraite et du geste formaliste et auto-réflexif, et ce « devenir monnaie » est un devenir fétiche dans le sens où la monnaie est bien le fétiche ultime : un bout de métal ou de papier auquel on attribue tant de valeur qu'il est échangeable contre des objets réels. Nous ne souscrivons pas bien sûr à cette analyse mais elle a le mérite de proposer les fondements d'une expérience esthétique dans ce qu'elle a de plus irrationnel et proche d'une croyance. Il s'agit d'une forme d'expérience de dévotion et il faut observer les publics fascinés ou surexcités par les costumes ou les accessoires de leurs héros dans une exposition *Harry Potter* ou *Game of Thrones* pour comprendre, comme des croyants devant une relique, la force potentielle d'un objet qui peut passer inaperçu pour le commun des mortels. Il faut aussi souligner un point qui rend notre hypothèse surtout applicable envers l'exposition contemporaine : le fétiche comme item ou prétexte d'un « expérientiel » sur lequel nous reviendrons.

Le kitsch et Conan le Barbare

« Ce musée fictif prend pour point de départ l'identité de l'art et de l'Aigle (...) Publicité pour l'art et pour l'art de la publicité. Mais qui remarque l'action magique exercée par les artistes anonymes (grâce aux symboles de l'autorité), au service de la diffusion des produits de l'industrie ? Ceux qui vivent dans le contexte de l'art et considèrent ainsi l'art en tant qu'art. Et seuls ceux à qui importe le contexte social de ces productions. Mais que voit le public, le grand public et tous ceux qui regardent des matchs de football ? »

Marcel Broodthaers

Extrait du pamphlet *Musée d'art moderne, département des aigles, section art moderne et publicité*, distribué pendant la *Documenta 5* de Cassel en 1972.³⁴⁷

Le kitsch aussi s'avère être un principe extrêmement puissant pour comprendre la circulation, la production et les usages des objets. De fait c'est probablement un terme qui permet une compréhension interdisciplinaire et politique de ce qu'on appelle aujourd'hui le non-humain³⁴⁸. Il contient en effet plus que tout autre concept une facette de jugement social qui dépasse de loin par exemple, en force et en clarté, les études du « *pop* » et du « populaire ». C'est parce que le kitsch reste rivé à ses objets matériels et leur capacité de fascination, et qu'il se tient, quasiment par principe, éloigné de toutes velléités artistiques nobles, qu'il peut être pour nous un outil précieux d'analyse. C'est finalement la banalité de l'objet kitsch qui le préserve de toute interprétation subjective et des spéculations de l'interprétation artistique.

En outre et pour le dire différemment, l'étude du kitsch aujourd'hui étend les analyses des *cultural studies* à des conséquences politiques créées par les systèmes de perception des objets, en l'incluant à la fois dans un champ social plus large et plus critique, et d'un autre côté en considérant son impact sur l'individu, ce que les *material* ou *visual studies* n'ont quelque part pas le temps de traiter.

³⁴⁷ Extrait tiré de A. HAKKENS (dir.), *Marcel Broodthaers par lui-même, op. cit.*, p. 93.

³⁴⁸ Avec, dans des domaines complètement différents, la notion « d'écologie ».

On doit la définition la plus utilisée du kitsch à Hermann Broch, principalement au travers de sa conférence donnée pendant l'hiver 1950-1951 devant les étudiants de l'Université de Yale et publiée sous le titre « *Quelques remarques à propos du kitsch* »³⁴⁹. Il est pour lui un des résultats de la société industrielle, du confort se diffusant au 19^{ème} siècle et étant une conséquence de l'essor de la classe moyenne ou « petite bourgeoisie » en Occident. Les objets kitschs viennent alimenter les besoins d'une classe sociale naissant avec la société industrielle, classe des employés, d'une nouvelle bureaucratie, d'une industrie récente de services (banque, assurances, etc.) ou de fonctionnaires, de contremaîtres, et classe qui ne peut pas accéder à l'objet unique et rare qu'est l'œuvre d'art, et pourrait tout à fait se satisfaire de succédanés. Les arts libéraux, libérées de toute contrainte ou de commande, instaurent un régime qui est une « religion de la beauté »³⁵⁰ mais qui n'est matériellement pas accessible à tous. Le kitsch émane alors du romantisme dans un monde qui « s'esthétise » et il constitue peut-être la face cachée et inavouable de ce que Jaques Rancière appelle un « régime esthétique »³⁵¹.

Le penseur italien Gillo Dorfles, à la suite d'Hermann Broch, posera bien les origines du kitsch au 19^{ème} siècle, mais contrairement à la plupart des théoriciens du sujet, qui voient le kitsch se développer simultanément à la petite bourgeoisie, à l'industrie et à la consommation de masse, ce qui est aussi l'opinion de Broch, Dorfles conçoit le kitsch comme un détournement du romantisme, qui lui est contemporain, en « sentimentalisme ». Quand les grands sentiments du romantisme deviennent les bons sentiments du kitsch, Dorfles perçoit la transformation de ce qui est authentique en un élément « inférieur, factice »³⁵². En effet nous verrons Gillo Dorfles condamner « l'absence d'une authentique "expérience vécue" par le truchement de ces nouveaux moyens de communication », ou encore dire que « l'existence du kitsch est due essentiellement à une composante morale : falsification des sentiments réels et remplacement de ceux-ci par des sentiments faux, c'est-à-dire par la sentimentalité ». Le kitsch c'est l'opérette, c'est l'irruption du joli, du mignon, d'un sentiment esthétique faible, un plaisir à basses

³⁴⁹ Traduit de l'allemand par Albert Kohn et publié à Paris aux Éditions Allia en 2001. La publication originale est posthume et de 1955. Broch s'est intéressé au kitsch dès 1933 au travers de son essai « Das Böse im Wertsystem der Kunst » (« Le mal dans le système de valeur de l'art ») paru dans la revue *Neue Rundschau* (44|2). Citons Clement Greenberg qui commence dès 1939 la rédaction d'un des essais que l'on peut considérer comme fondateur de la théorie formaliste : « Avant-garde et Kitsch ».

³⁵⁰ H.BROCH, *Quelques remarques*, *op. cit.*, p.25.

³⁵¹ La formule est récurrente dans ses écrits et il y consacre un ouvrage : JACQUES RANCIÈRE, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011.

³⁵² Qui prend toute son amplitude dans les expositions internationales que Charles Baudelaire révère, et affuble « d'américanisation ».

fréquences³⁵³. Qu'il soit faible ou fort, le kitsch opère sur les affects en remplaçant l'appréciation esthétique ou les sentiments du Sublime par la sentimentalité.

Hal Foster, en suivant Adorno, passera un cap et mènera le concept de kitsch jusqu'à un paradoxe : celui d'une émotion fictive³⁵⁴. En effet il écrit dans *Yellow Ribbons* : « Cette notion "d'émotion fictive", que tout le monde peut éprouver mais que personne ne possède tout à fait, amène Adorno, dans sa *Théorie esthétique* (1970), à définir le kitsch comme une parodie de catharsis »³⁵⁵. Et là un point nous intéresse dans le sens où le kitsch est une émotion ou un sentiment au deuxième degré. Contrairement à ces apparences il ne peut fonctionner avec une réception spontanée des objets, mais est une mise en scène du sentiment.

Pour comprendre ce sentiment au second degré il faut considérer l'objet kitsch comme le vecteur d'un sentiment perdu. Christophe Genin l'explique parfaitement *Kitsch dans l'âme* : « L'objet opère donc comme un fétiche : il ne vaut pas pour lui-même, mais pour la puissance dont il est censé être la manifestation ou le vecteur. Comme l'objet ne vaut pas par son authenticité, *i. e.* son rapport direct à l'origine (quelle qu'elle soit) qui fonde sa valeur, mais par sa relation au regard, qui borne sa relativité, il est toujours menacé de désaffection. Cet objet doit donc solliciter le regard d'autrui, attirer son attention dans une sorte d'existence conditionnelle. D'où une pratique de la surcharge et de l'emphase qui perd le sens de la mesure. »³⁵⁶ Plus loin page 70 : « Une autre voie se dessine si l'on examine le statut de la *chose* kitschifiée. Car, en fait, le kitsch comme demande d'habilitation ou de réhabilitation abolit la frontière entre l'objet et l'œuvre. »

De cet aspect « frelaté » du romantisme, mages, dragons, trolls, sorcières et barbares qui ont pris une grande place dans l'industrie culturelle et qui sont devenus la *fantasy*, signes qui

³⁵³ Sur ce type de jugement on se référera à l'ouvrage de la philosophe américaine Sianne NGAI *Our Aesthetic Categories : Zany, Cute, Interesting* aux Harvard University Press, Cambridge, 2012.

³⁵⁴ Ce principe mérite d'être noté lorsque, comme nous, on conçoit l'exposition autant en termes de contenus que d'effets et d'affects.

³⁵⁵ Hal FOSTER, « Yellow Ribbons: Kitsch in Bush's America », *London Review of Books*, 27|13, 2005 [en ligne]. L'intellectuel américain qualifie dans cet article la politique américaine post-9 septembre de « Bush kitsch », dans le sens où elle s'appuie sur des formes ampoulées de sentimentalités pour invoquer la seconde guerre d'Irak. En cela le « Bush kitsch » est une stratégie politique de manipulation nationaliste qui passe par l'esthétique. [« This notion of 'fictional feelings', which anyone can experience but no one quite possess, led Adorno, in *Aesthetic Theory* (1970), to define kitsch as a parody of catharsis. »] <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v27/n13/hal-foster/yellow-ribbons>, consulté le 10 septembre 2022.

³⁵⁶ Christophe GENIN, *Kitsch dans l'âme*, Paris, Vrin, coll. « Matière étrangère », 2010. Le terme de désaffection est bien trouvé ici dans le sens où il place les objets kitsch dans un rapport animiste, comme si les objets eux-mêmes cherchaient l'affection, l'attachement, ou encore l'intérêt de leur consommateur ou consommatrice.

cherchent une réhabilitation, Anne Besson finalement fait l'aveu quand elle démontre un genre qui existe principalement dans une répétition d'un déjà-là.

On pourrait même effectuer une coupe en décodant tous les signes de l'univers de la *fantasy*, à partir de contes anciens. Les signes des épées, arbres de vie, habits de fourrures, personnages volant, sorciers et autres sont aujourd'hui particulièrement étudiés et un circuit dans les récits humains commence à être tracé, notamment par les études de l'anthropologue Julien d'Huy³⁵⁷. Ce dernier allie l'étude de mythes et de contes anciens à l'archéologie de la préhistoire et à la phylogénie dans une fascinante collecte d'éléments de récits. Ces récits permettent à la fois de déduire des bribes fixes de mythes préhistoriques et de voir leurs évolutions à travers les continents et plusieurs millénaires d'histoire.

Nous proposons alors ici une sorte de décalage qui emmène le kitsch en dehors du monde des objets réels pour voir si ce concept peut être mis à l'épreuve d'un genre fictionnel. Car si, comme nous l'avons vu, l'univers de la *fantasy* est l'univers des fantasmes débridés, il détermine, il cadre une catégorie de production mais aussi une catégorie afférente d'affects et/ou de types de sensation similaire au kitsch : pour le dire brièvement le roman de *fantasy* est aux récits arthuriens ce qu'une table en formica est à un secrétaire Boule. Le principe de récits dévoyés et produits en masse est commun au kitsch et à la *fantasy*. Il est simplifié, arrondi, ou exagéré pour plaire au plus grand nombre de consommateurs. On peut donc postuler une grande différence par rapport aux grands récits mythiques : le choix d'une efficacité qui pense les contenus en fonction de cibles commerciales.

Dans ce processus de simplification, le recours à des constructions complètement binaires a déjà été noté par les anthropologues, et notamment David Graeber, dans son article « Super Position »³⁵⁸. Comme Moorcock, il voit non seulement dans la *fantasy* une apologie du statu quo, mais aussi, notamment dans l'univers des « super-héros », ce monde binaire aux

³⁵⁷ Julien d'Huy, *Cosmogonies : La préhistoire des mythes*, Paris, La découverte, 2020. D'Huy y analyse précisément par exemple le motif, très présent en *fantasy*, de l'amazone (à travers le concept de matriarcat). Il le déconstruit à partir de ses différentes croyances et origines narratives. Cette étude résonne étrangement au prisme d'une partie des discours féministes et anti-féministes contemporains qui se concentrent sur les thématiques de la sorcellerie ou de la sororité. Par ailleurs ces types d'approche peuvent être lues aussi dans les écrits de son professeur, l'anthropologue Jean-Loïc Le Quellec.

³⁵⁸ *The New Inquiry*, 8 octobre 2012, en ligne : <https://thenewinquiry.com/super-position/>. *The New Inquiry* est un trimestriel de gauche américain. On pourrait le situer entre *Critical Inquiry*, le journal de l'Université de Chicago dont W. J. Mitchell fait partie du comité éditorial, *Cabinet* trimestriel thématique de cultural studies et d'histoire très influencé par l'art et la culture pop. Graeber souligne aussi la difficile question de l'héroïsme par rapport à la loi sans vraiment spécifier que c'est là un pur produit d'Outre-Atlantique : le justicier est un vengeur solitaire qui est au dessus des lois et les applique « mieux » que l'État lui-même.

« méchants » à la créativité perverse et aux « gentils », qui ne souhaitent que déjeuner le dimanche en famille, est tout à fait cohérent par rapport à la *fantasy mainstream*³⁵⁹.

Alors si on considère le kitsch comme une parodie de catharsis basée sur des faux sentiments ou des émotions fictives, une exposition qui prend comme source la *fantasy*, en mettant en scène ostensiblement ces caractères artificiels, ces émotions exagérées, ces mythes frelatés, utilise les principes de la *fantasy* pour montrer ce qui pourrait être extérieur à l'espace d'exposition, dans la vie quotidienne de chacun et chacune. Si on expose les caractère banal et construit de fantasmes et qu'on joue avec la manière dont ils peuvent être mis en scène, ce sont nos émotions réelles qui en viennent à être questionnés et la façon dont se construit nos imaginaires et nos désirs. Cette tentative de tour de force n'est passible que par le biais du kitsch et par la porosité que propose Genin : une abolition entre l'objet et l'œuvre. Ainsi, en négociant les objets et les comportements, un exposition qui utilise à dessein le kitsch nous sert à réinvestir des questions qui sont celles de l'espace social.

³⁵⁹ Plus sérieusement Graeber écrit : « Ces "héros" sont purement réactionnaires, au sens littéral. Ils n'ont aucun projet, au moins en tant qu'héros : quand il est Clark Kent, Superman essaie en permanence, et échoue toujours, de coucher avec Lois Lane, mais en tant que Superman il est constamment dans la réaction. En fait les super-héros semblent Presque tout le temps manquer d'imagination : comme Bruce Wayne [le personnage non masqué de Batman dont l'origine du pouvoir est dans une richesse financière infinie] qui, avec tout l'argent du monde, ne semble pas penser à faire autre chose que de se vouer à quelques actes de charité occasionnels ; il semble ne jamais venir à l'esprit de Superman qu'il pourrait facilement construire des villes magiques à partir des montagnes.

De plus, les super-héros ne semble jamais créer ou fabriquer quoi que ce soit. À l'inverse les "méchants" sont infiniment créatifs. Ils façonnent en permanence des plans, des projets, sont plein d'idées. Après tout, ce sont les seuls qui s'amuse. Et bien sûr nous nous sentons coupables de cette situation, nous ré-identifions aux héros, et avons d'autant plus de plaisir à voir leur super-égo remettre à leur place ces marginaux. »

Nous traduisons : « These "heroes" are purely reactionary, in the literal sense. They have no projects of their own, at least not in their role as heroes: as Clark Kent, Superman may be constantly trying, and failing, to get into Lois Lane's pants, but as Superman, he is purely reactive. In fact, superheroes seem almost utterly lacking in imagination: like Bruce Wayne, who with all the money in the world can't seem to think of anything to do with it other than to indulge in the occasional act of charity; it never seems to occur to Superman that he could easily carve free magic cities out of mountains. / Almost never do superheroes make, create, or build anything. The villains, in contrast, are endlessly creative. They are full of plans and projects and ideas. Clearly, we are supposed to first, without consciously realizing it, identify with the villains. After all, they're having all the fun. Then of course we feel guilty for it, re-identify with the hero, and have even more fun watching the superego clubbing the errant Id back into submission. »

Le terme « super-héros » est d'ailleurs parlant : un héros qui serait bien au-dessus des figures anciennes, il est « super », « supérieur ».

Le kitsch n'est pas le *pop* : cultures *high and low*

Notre travail est dorénavant de définir, si cela est possible, le populaire, définition qui nous est importante pour deux raisons : d'une part il s'agit de voir de quelle manière on peut considérer ou non des distinctions à l'intérieur d'un public d'exposition, populaire/bourgeois, jeune/âgé, etc., et d'autre part, ce sera le plus important, peut-on se servir de définitions de classe, et/ou de définitions sociologiques, pour définir des objets ? Ce serait d'emblée considérer un goût, qui serait inclus au objets, parallèle aux classes sociales qui les apprécient ou les rejettent et notre projet se doit d'anticiper ces critiques.

Il nous faut d'abord évacuer la question du « populaire » et ses utilisations, souvent alambiquées dans le champ de l'art contemporain, pour nous approcher de ce qui nous intéresse le plus et sera un point plus critique : la question des cultures de masse et/ou issues des mass-médias. Car notre projet entend bien montrer sans l'avouer directement, qu'il pose la question d'objets produits industriellement, et de manière plus importante, de la place de ces objets ou de ces images dans nos imaginaires. Il faut bien reconnaître à un moment où se situe notre position d'auteur, quand une partie de plus en plus grande des images qui nous entourent sont devenues de produits d'usine. L'exposition, les champs artistiques et culturels, ne peuvent pas toujours éviter de dialectiser es productions de la culture *mainstream* qui irrigue les séries télévisées, le cinéma, la publicité et les jeux vidéos, et qui représente tous les défauts et toutes les sophistication de notre société post-industrielle.

La question du populaire a parfois servi d'appui dans l'histoire artistique et culturelle, et nous devons citer, en plus des expositions historiques faisant l'objet de notre étude, les exemples célèbres que sont le Musée National des Arts et Traditions Populaires de Paul Rivet et Georges Henri Rivière dans les années 30, et, dans un autre domaine, le Théâtre National Populaire de Firmin Gémier dans les années 20 puis de Jean Vilar dans les années 50. Le terme « populaire » semble pourtant avoir changé de signification ces dernières décennies et renvoyer aux répartitions et préoccupations politiques d'entre-deux guerre, il va alors s'agir de revenir sur ces distinctions.

Notre objectif est de sortir la *fantasy* de ce carcan et de voir comment peuvent résonner aujourd'hui les références que nous employons à *Conan le Barbare* ou autre épopée imaginaire. Car en plus d'un caractère parfois régressif des références à la *fantasy*, il s'agit de voir si ne se joue pas ici une distinction qui est une distinction de classe entre objets culturels d'une part. Et

d'autre part nous devons démontrer que l'emploi du terme « *fantasy* » ou d'éléments très médiatisés ne constitue pas au premier degré une manière de cibler une catégorie de public, qui existerait hypothétiquement.

Pop et populaire

Il nous faut d'abord revenir sur un phénomène important, l'apparition d'un objet peut-être nouveau pendant la période qui suit l'essor de la société de consommation d'après-guerre : la musique *pop*. Il semble qu'une des définitions les plus précises de la *pop* soit produite par la philosophe et musicienne Agnès Gayraud dans son ouvrage *Dialectique de la pop*³⁶⁰, ce qui va nous permettre d'avancer.

Gayraud y déconnecte la question du populaire de la question d'un goût de classe. Ne pouvant définir un objet artistique par son public et elle ne peut pas non plus le définir par sa forme. Elle place en effet autant dans la catégorie musique *pop* le piano *ragtime* que le blues cajun, l'accordéon bavarois, les expérimentations de David Bowie, le rap d'aujourd'hui, John Coltrane... Autant de formes plus ou moins complexes, de publics et parfois même de revendications différentes. Gayraud va alors conditionner la *pop* à la question de l'industrie culturelle : est *pop* la musique qui est reproduite, quasiment à l'infini, industriellement, en premiers lieux par le moyen du disque et de la radio. C'est là un point de jonction avec les définitions du *pop art*, mais plus précisément la musique *pop* en vient à être définie par son succès, car au final la musique classique pourrait aussi entrer dans ce cadre à partir du début du 20^{ème} siècle (celui de la reproduction mécanique) mais elle semble toucher un public plus restreint. Nous voyons bien avec l'exemple de Gayraud comment le populaire semble difficile à définir, et n'est possible que s'il est nettement séparé de l'adjectif « *pop* ». Son exemple musical pourrait exactement être calqué sur les littératures dites « de genre » comme la science-fiction, le policier, l'érotique ou la littérature « à l'eau de rose », littératures dont le caractère populaire ne peut être déduit que de ses lieux de diffusion et de consommation, pour simplifier, « littératures de gare ». Pourtant dans le champ des arts plastiques ces distinctions restent pertinentes et assez simple : il s'agit d'opposer une œuvre unique à une forme visuelle produite en série, il s'agit d'opposer aussi le lieu fermé de l'espace d'exposition à l'espace public pour simplement arriver à la définition des formes artistiques aux productions culturelles de masse.

³⁶⁰ Agnès GAYRAUD, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, 2018.

Dans son article de 1983 « Vous avez dit « populaire » ? »³⁶¹ Pierre Bourdieu revient sur ce terme qu'il a abondamment employé dans un de ses ouvrages les plus célèbres, *La distinction*, qui reste un point sensible des théories sociologiques, et qui, pour certaines utilisations politiques, définit des séparations de classe.

Son point de vue reste utile dans le sens où il va nous permettre d'aboutir à une définition récente des publics, cette dernière énoncée par la théoricienne du théâtre Diane Scott que nous verrons par la suite. Mais il permet aussi de reconsidérer ce qui peut paraître faussement évident : une vision hiérarchisée des objets entre *high* et *low*, entre peuple et élite, entre populaire et bourgeois, etc.

D'abord Bourdieu remarque que le mot « populaire » possède une signification « magique ». Cet a priori permet au sociologue de prendre ses distances avec les usages politiques du terme pour finalement les aborder par la bande. Il lui permet aussi de sous-entendre une performativité du mot sur laquelle nous ne pouvons pas nous étendre. La signification du mot populaire est magique aussi parce qu'elle renvoie à des conceptions mythiques : « La notion de langage populaire » est un des produits de l'application des taxinomies dualistes qui structurent le monde social selon les catégories du haut et du bas (...), du fin et du grossier (les gros mots) ou du gras (les plaisanteries grasses), du distingué et du vulgaire, du rare et du commun, de la tenue et du laisser-aller, bref de la culture et de la nature (ne parle-t-on pas de « langue verte », et de « mots crus ?). Ce sont ces catégories mythiques qui introduisent une coupure tranchée dans le continuum des parlers, ignorant par exemple tous les chevauchements entre le parler relâché des locuteurs dominants (le *fam.*) et le parler tendu des locuteurs dominés (que des observateurs comme Bauche ou Frei rangent dans le *pop.*) et surtout la diversité extrême des parlers qui sont globalement rejetés dans la classe négative du « langage populaire »³⁶². Ainsi penser le parler comme pouvant être « populaire » revient à poser le cadre d'une domination symbolique qui en plus va le considérer comme le résultat et la partie prenante d'un « milieu ». Pourtant Bourdieu utilise selon nous un exemple intéressant pour illustrer ces stigmatisations politiques ou par-ethnologiques, le cas justement du Musée National des Arts et Traditions Populaires qui a semblé selon lui rapidement s'empêtrer dans ses propres définitions. Le populaire qualifiait effectivement au départ uniquement des populations rurales pour glisser vers une définition englobant les environnements urbains, glissement dû à la disparition de la population rurale

³⁶¹ Pierre BOURDIEU, « Vous avez dit "populaire" ? », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 46, mars 1983, numéro thématique intitulé « L'usage de la parole », pp. 98-105.

³⁶² *Ibid.*, p. 100.

pendant les 30 Glorieuses, et avec elle une transformation de fond dans ses formes d'expression. Entre temps deux populaires aux formes opposées apparaissent (rural/ ancien d'un côté, urbain/récent de l'autre) rendant plus que ardues les synthèses et les essentialisations. Autre exemple d'aberration que nous démontre Bourdieu : une impossibilité à faire coïncider ces signifiants mythiques à de nombreuses pratiques. « Et que dire de la « médecine populaire » ou de la « religion populaire » ? » assène le sociologue comme pour exorciser les amalgames et les lectures trop rapides de *La distinction*.

Les taxinomies qui cernent le populaire, en énonçant des normes, permettent aussi de définir ce qui devient de la part des « dominants » ou des « dominés » des réactions comme la censure ou la transgression³⁶³. Dans son article Bourdieu applique à sa définition des techniques structuralistes et il va se concentrer sur les distinctions qui apparaissent dans la langue. Il écrit : « Pour échapper aux effets du mode de pensée dualiste qui porte à opposer une langue « étalon », mesure de toute langue, et une langue « populaire », il faut revenir au modèle de toute production linguistique et y redécouvrir le principe de l'extrême diversité des parlers qui résulte de la diversité des combinaisons possibles entre les différentes classes d'habitus linguistiques et de marchés »³⁶⁴. Après avoir constaté l'extrême diversité des langues et de leurs usages il ne peut qu'aboutir à une conclusion pessimiste. En effet cette diversité sert les discours politiques qui vont, en fonction de leurs objectifs, « piocher » tel ou tel exemple à leur convenance. Ainsi « Dans la réalité polymorphe que l'on obtient en considérant tous les parlers produits pour tous les marchés par toutes les catégories de producteurs, chacun de ceux qui se sentent en droit ou en devoir de parler du « peuple » peut trouver un support objectif, pour ses intérêts ou ses fantasmes »³⁶⁵. Ainsi il renvoie la balle des mécaniques de domination, et de l'usage de celles-ci, à celui ou celle qui utilise le terme « populaire », et par conséquent le terme est utilisé pour instituer ces mécaniques.

Ces conclusions sont sans appel : il n'y a pas lieu de rejouer dans l'espace d'exposition une lutte bourgeois/populaire dans le sens où ces catégories ne sont plus vraiment

³⁶³ Sur les questions de domination, mais aussi d'élitisme, de populisme et de démagogie on se référera à l'excellent article de Gérard MAUGER, « Bourdieu et les classes populaires. L'ambivalence des cultures dominées » (dans Philippe COULANGEON et Julien DUVAL (dir.), *Trente ans après La distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2013, pp. 243-254) où il décrit une classe populaire « défaite » mais aussi « déconstruite, pièce après pièce, politiquement et symboliquement. ». Il aborde aussi rapidement et de façon très claire les causes connues d'une sorte de dissolution de la classe sociale ouvrière.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 101.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 105.

opérationnelles³⁶⁶, et réduirait notre projet à un symbolisme ou des mythifications. Par contre il devient urgent, dans justement une volonté de critique et de « démocratie des objets », comme le dirait Szeemann, d'élaborer finalement une manière de sortir d'un rapport strictement quantitatif et faussement éthique, qui ne peut considérer que la masse des objets et des productions industrielles, la masse ou le peuple comme public idéal auquel fatalement on sert des productions industrialisées.

Bourdieu montre bien aussi un langage qui, pour confirmer l'habitus qui l'héberge, peut devenir intimidant pour les personnes d'un autre milieu (ces marques de l'habitus se retrouvent dans toutes les catégories sociales). Le sociologue montre aussi avec quelques exemples que cette intimidation n'est pas le simple fait d'un vocabulaire mais aussi d'un accent, d'une physicalité, d'un mode de personnification du langage quand il est oral. Il ouvre ici une réflexion particulièrement enrichissante, que Mieke Bal a certainement en tête quand elle révèle les connotations des cartels et des textes de présentation du Metropolitan Museum of Art, et que Latour et Woolgar prennent en compte quand ils soulignent les effets, voire les artifices, de scientificité dans les textes scientifiques. Cette réflexion consiste à tenir plus que jamais compte des modes textuels de description des œuvres et des objets et de leur capacité à faire barrière entre des classes sociales ou plus simplement entre les individus³⁶⁷.

³⁶⁶ Nous pouvons voir aussi une sorte de condescendance à montrer une idée du *pop* ou du populaire, c'est-à-dire projeter dans l'exposition des signes qui correspondraient à l'identité d'un public dans le but de le satisfaire : une forme de démagogie. La technique est très courante dans la publicité, et joue d'un « ciblage » du public, du consommateur ou de la consommatrice avec des codes auxquels ils et elles peuvent s'identifier. Il faut ici rappeler que tant que ces jeux de représentation restent dans un rapport (très marxiste) « propriétaire des modes de production »/« consommateur ou utilisateur », le rapport de pouvoir reste inchangé et est même confirmé.

³⁶⁷ On ne peut qu'être surpris dans les textes de présentation d'expositions d'art contemporain de l'usage extraordinairement fréquent de citations ou d'emprunt à des écrivains et des philosophes qui appuieraient le propos d'une exposition. On peut dire qu'il s'agit de connotatif pur et que cela ne va que délimiter un habitus de classe, la référence étant, pour le moins, un signe de reconnaissance. L'anthropologue Giuseppe BURIGHEL, fait le même constat dans la danse contemporaine (voir Giuseppe BURIGHEL *Le danseur en dialogue. Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes coll. « Le Spectaculaire », 2021). Mais une étude regroupant et analysant les types de discours des pratiques artistiques contemporaines reste à produire.



Albrecht Dürer (1471-1528)
*Projet de Monument aux paysans vaincus, 1525*³⁶⁸

Penser le public

Nous pouvons affirmer que - comme la musique *pop* ou les cultures populaires - les cultures de masse, *mainstream* ou mass-médiatiques ne sont pas caractérisées par leurs formes mais par leurs modes de production et de diffusion. Les cultures *mainstream* se caractérisent justement par une volonté d'hégémonie, laquelle a nécessité l'invention de techniques de production très particulières. Ces techniques de productions reposent sur une nouvelle fiction, gage de son succès : la notion de « grand public ». Ce dernier est évidemment produit, à la fois comme un alibi et un objectif, pour justifier les productions culturelles massifiées. Scott écrit plus précisément page 124 de son ouvrage *S'adresser à tous* : « Le grand public, en l'espèce, n'est

³⁶⁸ Figure 16 du 3^{ème} livre du *Traité des mesures, ou Géométrie, aussi appelé Instructions pour la mesure, à la règle et au compas, des lignes, plans et corps solides, (Unterweisung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen unnd gantzen corporen)*, première publication en 1525 à Nuremberg. Les deux gravures sont souvent reproduites assemblées pour faire apparaître la colonne entière.

plus cet autre de l'industrie de contenu que les films trouveraient heureusement sur leur chemin, mais le produit d'une lutte parsemée d'études de marché. Plus profondément, il est une fiction qui suppose une séparation et une antériorité du public sur le produit culturel, une antériorité du sujet sur l'objet. » Et à la sociologue de décrire les mécanismes des *focus group*, réunions arrangées de consommateurs qui débattent sur des produits alors qu'ils sont en cours de conception, réunions qui sont aussi basées sur des sortes de jeux de rôles où on doit s'exprimer pour l'autre et deviner ses attentes, « en faisant attention de ne pas le choquer, le crispier, l'éloigner », ce qui « cale » et optimise un produit sur les réactions supposées de son public. « La *culture mainstream*, dont la logique prévaut bien au-delà de la seule fabrication de blockbusters, repose sur cette fiction des « attentes du public (...) sur un modèle de production par anticipation réciproque de ce que l'autre pense, cet autre étant posé comme le lieu de vérité de ce qui se joue. » C'est ce spectateur-autre comme lieu de vérité par fantasme et anticipation qui est révélé par la *fantasy mainstream*, un autre qui n'est que la projection d'un plaisir narcissique et qui est répliquable à l'infini³⁶⁹. Car « l'industrie culturelle contemporaine tend (...) à un tel écrasement de l'écart entre le consommateur et le produit qu'on lui destine qu'il y a quelque chose d'une annulation même du sujet dans cette quête d'adhésion. À force de raffinement dans le détail de son compartimentage, l'identification du consommateur culturel se replie toujours sur elle-même, on a le sentiment d'atteindre une sorte de zéro. »³⁷⁰

Avec son détour par une définition du public comme fiction (« réconcilié » et co-producteur à son insu), Diane Scott nous offre les solutions qui vont nous permettre d'intégrer la question des cultures *mainstream* et mass-médiatiques dans une exposition de société. Il s'agit d'abord de montrer que l'exposition ne s'adresse pas un public particulier, ni à tous ou toutes, ni à un public large ou étroit, *Fantasy* ne s'adresse pas à des visiteurs particuliers mais montre des structures d'adresse, pour le dire simplement. De même l'exposition montre volontairement un panel de types de diffusion des objets, de l'objet luxueux comme l'édition originale d'*Alice* à l'affiche de *Conan*, en passant par des artistes bruts ou de l'illustration de magazine. On montre ainsi la large diffusion d'un imaginaire et une sorte de chronologie évasive de sa construction,

³⁶⁹ Tout un développement plus philosophique serait possible à partir de là, les univers imaginaires de masse produisant des objets qui s'énoncent comme destinés aux autres, et pas directement à soi-même. Et s'ils sont fait pour les autres, « ils me conviennent » sans me concerner directement. La mécanique d'adresse est une mécanique de déculpabilisation du consommateur et de la consommatrice qui ne veut jamais apparaître comme la cible du produit. Cette mécanique s'installe sur une sorte de déni.

³⁷⁰ D. SCOTT, *S'adresser à tous*, op. cit., p.127. Elle précise : « En réalité le public n'existe pas, la seule chose qui existe ce sont les structures d'adresse. « Je » suis constituée comme spectatrice dans mes attentes par la manière dont tel discours s'adresse à moi, dont telle ou telle affiche suppose ou suscite mon regard. C'est l'une des thèses de la théorie critique : le public est la fiction du capitalisme culturel, la figure qui permet de faire passer le pouvoir du capital pour la demande des consommateurs. »

mais surtout on perd volontairement le spectateur et la spectatrice avec une série d'objets auxquels il est plus ou moins identifié et dont il est obligé d'évaluer la distance et la proximité. Maintenant que nous avons un peu désamorcé, aux chapitres précédents, les fantasmes et projections d'un goût populaire/bourgeois, c'est la problématique d'objets d'une banalité absolument triviale, démagogique et harangueuse, qu'il faut résoudre. Restera dans notre projet un conflit, que nous ne voulons pas percevoir comme un conflit de classe, entre un art noble (avec tous ses sous-entendus d'artisanat) et une production industrielle. Si la nécessité de rendre poreux l'espace d'exposition à de nouveaux imaginaires culturels est pour nous indispensable, notre objectif reste de montrer l'institution comme un espace de débats, de négociations voire de conflictualités. En cela notre projet invoque un imaginaire démocratique qui est celui, échoué et analysé par Scott, du théâtre d'après-guerre. C'est justement par la mise en scène de la conflictualité que les objets peuvent parler aux sujets et aussi « travailler » en eux, bien plus que dans l'idée d'un espace d'exposition hétérotopique séparé, presque en essence, du reste du monde³⁷¹. Notre projet nécessite aussi à un moment « d'outrepasser la question du plaisir »³⁷² pour rendre à la culture sa « charge divisive »³⁷³ afin de contrer une « culture affirmative (qui) est la promotion d'un usage idéaliste des œuvres de l'esprit - art et pensée – dont on n'attend plus qu'elles concourent à la transformation du monde mais au contraire que le supplément d'âme qu'elles représentent aide à supporter les duretés de l'existence »³⁷⁴. Ce n'est alors plus seulement les œuvres mais aussi les objets qui doivent abandonner potentiellement et provisoirement leur rôle consolatoire³⁷⁵.

³⁷¹ Ce qui semble être la première définition du *white cube*.

³⁷² *Ibid.*, p.148.

³⁷³ *Ibid.*, p.159.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 150.

³⁷⁵ Encore une fois, nous pourrions développer l'analyse sur les conséquences de ce qui est une forme de clientélisme dans les productions culturelles et particulièrement les expositions d'art contemporain. Ce clientélisme s'oppose évidemment et insidieusement dans son mode d'apparition à toute expression individuelle et/ou formate l'expression ou l'auteur à ce qui serait attendu.

Mise en pratique et cas concrets

Comme avec l'exposition *Blanche Endive* et ses expérimentations (borne de diffusion sonore, accrochage au plafond, banc surbaissé), *Fantasy* utilise les possibilités scénographiques particulières (bougies prêtées aux visiteurs, murs peints, sols changeant de texture, éclairage venant des objets exposés), qui font que la muséographie y apparaît comme un argument à part entière. S'en devenir équivalente aux œuvres ou à l'architecture préexistante, sans non plus permettre un aspect installation à l'ensemble car elle préserve l'intégrité des œuvres en et des objets en les montrant distinctement, elle est néanmoins un signe qui se superpose au contexte et à tout ce qui est montré³⁷⁶.

Si nous reprenons notre liste d'œuvres et d'installations, on s'aperçoit qu'une installation de Pauline Curnier-Jardin fonctionne comme un décor de cinéma fantastique ou de théâtre. L'œuvre est ici camouflée, comme dans la plupart de sa pratique, en étant à la fois objet (sculpture, vidéo) et contexte de présentation. Il s'agira de négocier avec l'artiste la possibilité d'inclure d'autres œuvres dans ses installations et/ou de créer un espace autonome pour ses présentations.

D'autre part, le travail intitulé *Viola Melon Melocoton* constitue en fait un mobilier et un système de projection vidéo sur lequel le spectateur peut s'allonger. Nous entrons ici dans un jeu de rapports où l'activité et les gestes du spectateur ou de la spectatrice varie en fonction des typologies d'objets montrés. Par ailleurs l'installation-décor *Qu'un sang impur* contient elle-même des bancs sur lesquels le spectateur peut s'asseoir, ou qui vont servir pour les médiateurs : le mobilier d'exposition est une partie de l'œuvre de l'artiste.

À l'inverse, la chaise peinte de Vidya Gastaldon n'est pas fonctionnelle. Il conviendra de la présenter sur une petite estrade pour que les différents mobiliers d'exposition ne deviennent pas sources de confusion et donc de malaise chez le spectateur.

³⁷⁶ Ici une étude complète serait nécessaire sur les installations d'artistes et notamment les travaux et environnements utilisant des objets usuels, des outils muséographiques ou les travaux d'autres artistes : Marc Camille Chaimovitz, Jagna Ciuchta, Mark Dion ou Fred Wilson pour en citer quelques-uns.

Par ailleurs un travail important est à réaliser sur les conditions lumineuses de l'exposition qui doit être plongée dans la pénombre : une trentaine de bougies à LED posées sur le sol éclairent faiblement quelques œuvres sélectionnées comme la peinture de Picabia et le mannequin de *We Are The Painters* et sont positionnées contre les murs. Elles ont un « effet d'autel » ou évoquent une sacralité, toute artificielle dans notre cas, de l'objet exposé. La pénombre est aussi de rigueur en ce qui concerne l'exposition des magazines des années 30 lesquels sont extrêmement fragiles. Il est alors proposé au visiteur d'emprunter à l'entrée une bougie électrique qui lui permettra de regarder de près certaines pièces. L'atmosphère devient à certains endroits celle d'une grotte et reprend des modes de dramatisation tels qu'on peut en voir, par exemple, dans les expositions consacrées à l'Égypte ancienne qui ont tendance à rejouer (même au Louvre) une apparence de crypte, ou de phénomène de mass-média comme les expositions itinérantes et organisées par des producteurs de cinéma ou des chaînes de télévision consacrées aux dragons, à des séries télévisées ou des phénomènes de masse comme la *Guerre des étoiles* ou *Harry Potter*. Ces dernières exagèrent effectivement une dramatisation de l'espace par l'obscurité (et parfois tout un attirail technique comme des machines à fumée, des diffuseurs d'odeurs, des panneaux mobiles, d'ambiances musicales, des saynètes jouées, etc.) pour rendre l'exposition plus immersive mais aussi souvent pour détourner l'attention des sordides hangars d'exposition dans lesquels elles ont lieu. Ici les quelques idées gadgets qui rendent l'exposition plus immersive se cumulent à l'environnement original d'un château médiéval. Les bougies finalement viennent souligner l'artificialité partielle du décor et des dispositifs scénographiques tout comme cette dernière suggère des stratagèmes d'exposition qui mettent le spectateur à distance.

Un autre stratagème plus simple est l'utilisation de superposition chaotique de tapis dans la salle D, qui modifie la texture du sol. C'est l'endroit où sont montrés les pieds de colosse de Bouvy mais aussi un espace tout en longueur où on espère exposer une ligne d'une vingtaine de dessins. Une peinture murale monochrome à niveau de lambris fausse la perspective et la perception de la longueur de la salle en n'étant pas parallèle au sol mais en baissant d'une quinzaine de centimètres sur toute la longueur de la salle, ce qui crée un effet d'optique³⁷⁷.

³⁷⁷ Ces stratégies d'exposition sont très influencées par le travail d'Hassan Khan mais aussi par le Museum of Jurassic Technology de Los Angeles. Une exposition de divertissement comme *Tim Burton - Le labyrinthe* (du 19 mai au 20 août 2023, Parc de la Villette à Paris) montre autant de salles que d'environnements différents (une vingtaine en tout). Chacun tente de créer sa propre ambiance sonore et lumineuse et a souvent un sol particulier (tapis, gazon artificiel, parquet grinçant, pavés, béton servant de surface de projection lumineuse ou vidéo, motifs peints, etc.). Les spectateurs et spectatrices ne s'en aperçoivent que lorsque ce sol change de densité. D'ailleurs on déduit grâce à ce type d'exposition qu'en l'occurrence un faux parquet, artificiellement vieux et

Enfin notre projet permet de mettre en valeur la participation incongrue d'une collection associative consacrée à l'éclairage public, le MEGE³⁷⁸. Si cette contribution peut paraître drôle sur le projet, elle peut s'avérer incongrue et ne pas fonctionner dans l'espace d'exposition. C'est pourquoi en haut des escaliers qui mènent aux combles, et avant toute vision de cette salle, une pancarte MEGE est disposée.

Pourquoi le fantastique de la Belle Époque dans la salle D

Les artistes ayant créé ou emprunté à des univers pouvant se rapprocher aujourd'hui de la *fantasy*, et plus largement au fantastique ou à des « mondes imaginaires », sont extrêmement nombreux et nous avons dû faire un choix assez précis. Nous aurions pu en effet choisir de montrer de la sculpture du Moyen-âge qui regorge de scènes et de personnage monstrueux, des peintres de la renaissance, des animaux parlants et des ruines du 17^{ème} et 18^{ème} siècle, des productions du pré-romantisme ou encore du pré-raphaélisme. Plus proches de nous, les mouvements se multiplient avec de nombreuses références dans le surréalisme, le réalisme magique des années 30, l'art fantastique d'André Breton, le réalisme fantastique de la revue *Planète*, dans le magazine *Métal hurlant*³⁷⁹, et avec évidemment toutes les hallucinations, artistiques ou non, que vont produire le cinéma, la bande-dessinée, la télévision, et enfin l'industrie du jeu vidéo.

Notre prétention n'est pourtant pas historique et le choix du John Tenniel d'*Alice au Pays des Merveilles* est justement de prendre comme indice des illustrations qui sont pour la plupart contemporaines de l'apparition de la *fantasy* et des romans de William Morris. À cela s'ajoute un souhait de ne pas trop centrer notre choix sur les grandes figures du symbolisme très montrées en France (Jean Carriès, Jean Delville, Fernand Khnopff, Gustave Moreau, Odilon Redon, Félicien Rops, etc.) pour garder à notre ensemble un aspect de *curiosas*. Ce projet, aussi abouti qu'il puisse paraître, nécessite encore de prospecter plus avant dans l'immense

abîmé, a des irrégularités presque imperceptibles, et elles modifient à la fois finement et considérablement la perception des objets montrés en apportant une très légère instabilité physique à la visite.

³⁷⁸ Nous aurions pu aussi emprunter quelques objets lumineux au Conservatoire Indépendant des Équipements Routiers Européens, le CIERE, basé à Dunkerque, mais nous n'avons pas eu la possibilité de visiter leurs collections. Nous invitons le lecteur ou la lectrice à parcourir leur site internet à cette adresse, <https://www.ciere.fr/> (consulté le 9 juillet 2023).

³⁷⁹ Peut-être que ce projet doit au film non-réalisé d'Alejandro Jodorowski, *Dune*, qui reste une influence majeure pour toute la science-fiction expérimentale contemporaine (je remercie une doctorante anonyme d'avoir fait ce rapprochement).

constellation d'artistes d'Europe du Nord et de l'Est et d'emprunter quelques œuvres en fonction de leur accessibilité³⁸⁰.

La fin du 19^{ème} siècle voit s'opérer un tournant dans la démocratisation et la surabondance de l'illustration qui permettent à un néo-gothique, un symbolisme mais aussi un fantastique nourri des mysticismes de la Belle Époque (occultismes, spiritisme), puis des massacres de la première mondiale. Cette illustration du début du 20^{ème} siècle marque un moment qui peut nous servir d'axe historique, car c'est en fait la version commerciale d'un refoulé, un premier marché de l'horreur ou du frisson, des hallucinations et des fantômes, qui apparaît en contrepoids du positivisme et du scientisme de la Belle Époque.

Des fossiles dans les vestiaires

Les ammonites ne se réfèrent pas directement à l'imaginaire de la *fantasy*, même si cette littérature emprunte couramment des éléments à une préhistoire fantasmée³⁸¹. Pour notre projet ces fossiles accompagnent un espace qui a un rôle de sas au sein du musée, un passage de l'espace réel à l'expérience de l'exposition. Ils représentent alors symboliquement et très naïvement une idée d'origine, mais nous y voyons aussi une des premières empreintes, et par là même une des premières images ou représentations qui sont évidemment produites par la nature. Bien sûr le fait leur forme de spirales évoque un temps cyclique qui est celui de la *fantasy*, et montre la possibilité d'un merveilleux ou d'un fantastique sous les pieds du spectateur et de la spectatrice.

Évidemment les ammonites sont aussi des objets emblématiques des Chambres des merveilles du 16^{ème} et du 17^{ème} siècle, ils représentent la nature dans toute sa sophistication et ses mystères contre les *artificialias*, objets produits de main humaine.

³⁸⁰ Nous présentons en annexes une série d'œuvres graphiques pouvant être empruntées, mais sujettes à de nombreuses cautions. Ce petit cahier représente la partie émergée des recherches sur le thème de notre exposition, recherches à la fois historiques et iconographiques que nous avons choisi de ne pas aborder dans cet écrit.

³⁸¹ Parmi les plus évidents on notera les sous-vêtements en fourrure, grand poncif des deux imaginaires, qui sert souvent d'unique habillement.

Précisions sur les questions budgétaires

Pour des questions de négociations avec les artistes et de budgets, l'exposition est divisée en deux grandes parties. En effet, la commande de productions inédites à Curnier-Jardin et à Bouvy représente un coût conséquent, d'autant plus que la première installation peut aller de pair avec la production de films qu'elles incluent. Il semble difficile de justifier auprès des autres artistes, dont les coûts sont moindres, et quand bien même une commande aurait lieu, des inégalités d'allocation. Curnier-Jardin et Bouvy peuvent aussi réaliser des installations à partir de bribes d'installations précédentes. On peut alors imaginer une réactualisation d'installation pour une somme moins importante qu'une production entièrement nouvelle.

Dans notre cas de figure, le commissaire n'a pas d'autre choix que de créer un espace séparé pour certains artistes, qui se retrouvent automatiquement mis en avant. On retrouve là les remarques de Szeemann sur les artistes qui veulent leur espace pour montrer leur égo, c'est un jonglage entre des susceptibilités et des apports financiers extérieurs³⁸². Le paiement de droits de présentation ainsi que l'accueil, le transport et l'hébergement pour tous les participants permet aussi de fluidifier les négociations avec les artistes³⁸³.

Par ailleurs, un travail comme celui d'Appriou, extrêmement fragile et dont les sculptures pourraient venir de l'étranger représente aussi un coût important mais d'un autre type. Certaines œuvres dont la production et/ou le transport peuvent être onéreux entrent dans un projet dans des premières négociations mais le commissaire peut prévoir d'y renoncer ou d'utiliser des transporteurs différents que les transporteurs officiels, voire amateurs. Les frais de construction de caisse ou de main d'œuvre spécialisée dans les manipulations par exemple peuvent vite venir grever un budget.

On peut penser aussi faire baisser radicalement les coûts de l'exposition en elle-même en transférant les coûts de production ou de présentation en achats par les collections du Musée.

³⁸² Nous pourrions ici rédiger un long exposé sur les différents contrats de production et notamment les contrats engageant des galeries comme ceux dits de « rétrocession ». Ces problématiques administratives ne seront pas abordées ici même si le sujet mériterait de très nombreux développements, tant du point de vue général de l'économie de l'art aujourd'hui et de ses conséquences, que des modalités de financement des œuvres, ou encore nécessiterait une étude approfondie pour en connaître les évolutions historiques, en France et ailleurs.

³⁸³ On se référera ici aux tarifs recommandés par l'association DCA (<https://dca-art.com/media/pages/ressources/outils/referentiel-de-remuneration-vademecum/028480870b-1686646392/dca-referentiel-vademecum-2023.pdf>) qui correspondent au double de ceux préconisés par le Ministère de la Culture (<https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Actualites/La-remuneration-du-droit-de-presentation-publique>).

Une grande partie des frais du projet vient de sa situation reculée et l'impossibilité d'accéder en train à Rochechouart ce qui demande une organisation logistique complexe, tant pour les artistes que pour la presse. On peut compter aussi sur des collections possédant leurs propres moyens de transport, et ainsi permettant des frais d'assurance plus libres ou nuls (comme la collection Conan, ou celle du MEGE).

Quelques milliers d'euros seront à prévoir pour acheter des encarts publicitaires dans la presse spécialisée, seul moyen fiable d'obtenir des articles sur l'exposition, ces derniers étant un des éléments principaux, avec le nombre de visiteurs du bilan de l'exposition, particulièrement attendu par les pouvoirs publics car preuve d'un « rayonnement ».

Ce projet, pour un espace comme Rochechouart, représenterait un véritable investissement en dépassant, hors fluides et personnels titulaires, en tournant autour des 25000 euros. Il faut aussi mentionner en plus de cette somme ce qui revient au commissaire lui-même qui, si on suit simplement les grilles de rémunération qui sont en cours de conception par la fédération professionnelle des commissaires, serait dans le meilleur des cas et pour un commissaire expérimenté d'environ 15000 euros bruts, hors défraiement³⁸⁴.

Médiation et outils de visite

Le lecteur et la lectrice remarqueront qu'il n'est nulle part fait mention des outils les plus courants de médiation dans notre projet. La forme finale est en fait plutôt simple avec des cartels ajoutés à chacune des pièces. Ces cartels sont réalisés sous une forme très standard (impression de taille A6 environ sur papier contrecollé sur carton plume) avec des fontes typographiques différentes selon les 3 étages³⁸⁵, ainsi le spectateur peut avoir l'impression de changer d'exposition ou un sentiment d'inconfort. Il faut d'ailleurs préciser à maintenant que *Fantasy* a un parcours bien particulier où, dans les espaces du château les expositions globalement se visitent dans les deux sens et aboutissent à un cul de sac, « la salle de la tour » où il faut faire demi-tour pour revenir à l'entrée en parcourant la majeure partie de l'exposition en sens inverse. C'est à ce moment que le spectateur peut découvrir ce genre de détails dans les cartels.

³⁸⁴ Ces barèmes de rémunération vont normalement être disponible en 2024. Ils prennent en compte l'activité logistique du commissaire, mais aussi, entre autres, la rédaction des textes pour l'exposition et ses activités de recherche et de prospection. La rémunération est donc scindée en deux parties : des droits d'auteurs concernant les écrits et l'exposition elle-même, et une partie de prestation.

³⁸⁵ On peut imaginer des fontes des trois types reconnaissables : Times ou Garamond, Arial ou Helvetica, et Cooper Black.

De même l'exposition ne contient pas de grand texte introductif ou de présentation de salle. Ce texte (en fait le communiqué de l'exposition) peut être simplement imprimé sur une page A4, avec au verso les crédits de l'exposition. Nous choisirons un beau papier assez épais, voire cartonné et nervuré : après la sortie les visiteurs seront moins tentés de le jeter et le garderons spontanément un peu plus longtemps chez eux ou dans leurs affaires.

Les consignes de médiation sont de ne pas suivre les visiteurs, mais à la rigueur de les interpellier sur leur chemin « retour »³⁸⁶. Les médiateurs et médiatrices sont informés des contenus scientifiques particuliers concernant les œuvres historiques (Tenniel, Haussmann, Klossowski, etc.), les travaux d'origine particulière (art brut pour Emeliantsev, illustration pour Brundage) et ont connaissance des caractéristiques historiques, biographiques, sémantiques ainsi que quelques anecdotes sur les objets. Ils connaissent aussi les approches théoriques défendues dans notre recherche. Il s'agit de ne pas imposer de discours ou d'informations aux visiteurs mais plutôt de leur poser des questions sur ce qu'ils ou elles aiment ou déduisent, tout en s'autorisant des points de vue subjectifs ou des jugements affectifs (« j'adore cette pièce », « je ne comprends pas ce qu'il a voulu dire »), et en priorisant les éléments qui plaisent le plus. Le but de cette médiation est d'entamer une discussion la plus sympathique et joviale possible, le médiateur doit apparaître comme un égal du visiteur et non comme l'émissaire de l'institution³⁸⁷. Il faut aussi mentionner un thème qui, comme le sujet du clou, est nourri de substrats mythiques qui permettent un échange rapide et une infinité d'allusions aux images et récits qui nous abreuvent en permanence.

D'un autre côté et assez ironiquement, le discours psychanalytique projeté dans la grande salle du premier étage est a priori identifié comme un discours scientifique puisqu'il s'agit d'une prise de parole dans l'exposition sous forme d'un court exposé sur, rappelons-le, le récit chez Freud et notamment dans l'interprétation du rêve et la cure.

³⁸⁶ Le lecteur et la lectrice garderont ce point en tête car il caractérise un « visiteur modèle » flâneur que nous évoquerons par la suite.

³⁸⁷ Nous devons rappeler que notre recherche est volontairement circonstanciée et qu'elle n'empêche aucunement, dans d'autre projet, un recours à des position d'auteur plus savantes et/ou pédagogiques.

Geste auctoriaux

« Notre époque n'est plus, depuis longtemps, conforme aux conditions historiques de validité d'une catégorie comme celle des « Beaux-Arts » : cette catégorie n'est plus tenable aujourd'hui. »

Catherine David,
entretien avec Christophe Wavelet pour la revue *Vacarme*, hiver 1999³⁸⁸

Nous avons vu, à partir des travaux de Mieke Bal, que l'auteur de l'exposition était la plupart du temps invisible. L'exposition met en scène à travers ses textes et des séquences d'accrochage un narrateur plus ou moins intrusif, et plus ou moins omniscient. En outre, englobant ce narrateur se trouve l'auteur, protagoniste polycéphale dans le sens où il est à la fois accumulation de gestes, de dispositifs scénographiques et de réflexes institutionnalisés, ce qui lui conférait le nouveau titre d'*expository agent*, le narrateur étant une des figures et partie constituante du média-exposition, quelque part gérée par l'auteur/*expository agent*.

La question qui se pose dorénavant est celle d'un degré de présence du narrateur à l'intérieur de l'exposition. On pourrait en effet l'imaginer avec de multiples modes d'apparition qui briseraient les jeux narratifs : textes de présentations, une voix off récitée sur une bande sonore, un poème dans le communiqué de presse, utilisation de langages argotiques, biographiques, subjectifs ou hors sujet, etc., mais nous avons choisi de le tenir à distance tout en le privant de toute apparition qui prendrait un peu trop les caractères habituels de la scientificité.

L'*expository agent* apparaît lui de manières différentes. Elles s'incarnent principalement dans nos stratagèmes scénographiques et de médiation qui vont de l'investissement des vestiaires et du hall d'entrée à l'utilisation de lampes portatives, de peintures murales et de jeux sur les textures du sol. Ces modes d'apparition restent cependant assez « techniques » et ne concernent pas directement les principaux et nébuleux réflexes de l'institution. S'il est évident que ces

³⁸⁸ Entretien réalisé par Christophe WAVELET et publié dans la revue *Vacarme*, n°7, hiver 1999, pp. 56-68 sous le titre « *Documenta X* : activités esthétiques, processus critique et globalisation ». Disponible en ligne à l'adresse <https://vacarme.org/article976.html> (consulté le 13 juillet 2020).

derniers apparaissent dans les mixages entre éléments de différents types, il nous faut être plus précis, à commencer par désamorcer une critique importante : celle qui consiste à voir dans notre type de projet une dévaluation voire une désacralisation des œuvres d'art, et par extension des institutions qui les présentent.

Cette critique est d'entrée la preuve d'un manque de confiance dans la singularité formelle et conceptuelle des œuvres et dans leur capacité à se démarquer des objets banals, fonctionnels ou publicitaires. Nous ne pensons d'abord pas que, pour être vraiment crédible, cette singularité doive être mise à l'épreuve et que l'exposition soit une sorte de « test » pour les objets montrés, espace où ils seraient mis en concurrence. Ce serait d'ailleurs rendre impossible l'exposition, dans un cadre d'exposition de société, de nombreux objets qui existent par des « signaux faibles », qui restent discrets plastiquement (cela va du document ou de l'objet banal à l'œuvre d'art conceptuelle). La surenchère spectaculaire de certaines expositions, dont la nôtre, se fait évidemment à leurs dépens. Nous devons alors assumer nos choix et avouer que le projet *Fantasy* utilise des œuvres qui jouent volontairement sur l'impact direct produit par leurs formes, c'est une conséquence du sujet de cette exposition, propice au symbolique, au pathos et à l'affect (qui parfois peut aussi être désamorcé par une pointe d'humour). On pourrait imaginer sans difficulté de nouveaux projets à partir de travaux plus conceptuels, « à dispositifs » ou basés, comme de nombreuses œuvres aujourd'hui sur de contenus narratifs ou informatifs, et qui, eux aussi emprunteraient aux univers des mass médias, comme nous en avons montré dans le projet *Blanche Endive* de Grégoire Motte. Dans un projet cohérent, il s'opère cependant à un moment une inévitable adéquation entre ses thématiques directes et ses formes. Le livre/partition ou les œuvres processuelles de Julie Vayssière et Stanley Brown participent parfaitement aux contes para-historiques, aux idolâtries et autres échecs amoureux narrés par Grégoire Motte et son chœur d'enfants : car le travail de Motte repose sur des projections littéraires et romanesques, réalisées ou non.

De plus, par tradition, par nécessité expressive ou dans le but de proposer de nouvelles significations, nous nous devons de remettre en question les définitions connues de l'art. Car, sans vouloir aboutir à une conclusion définitive, notre exposition est l'occasion non seulement d'intégrer, dans un esprit assez moderne, les productions artistiques à un « tout culturel » mais aussi d'être réévaluées aux côtés de genres habituellement minorés comme l'art brut ou l'illustration. C'est en plus de cela un travail sur l'image de l'artiste, ici confronté à des artisans anonymes, que nous proposons et cela ne fait courir aucun risque à une séparation entre l'œuvre et l'objet industriel et fonctionnel. Alors nous pouvons revenir à la citation, provocatrice au premier abord, de Catherine David. La commissaire et historienne ne prône pas une disparition

des Beaux-Arts mais une rediscussion du statut des Beaux-arts en tant que catégorie, notamment pour révéler aussi ses pertinences, ses capacités opérationnelles, ses camouflages et alliances dans « la complexité des tissages culturels contemporains ». La rediscussion permettra d'énoncer des « conditions contemporaines de validité », et de penser les œuvres et objets en tant que représentations et expériences. Alors *Fantasy*, sans avoir l'ambition de proposer une méthode³⁸⁹, aborde des questions de société mais aussi, comme incluses à la société, des questions plus globalement esthétiques et des définitions contemporaines de l'art, et donc de l'institution qui la montre avec toutes sa chaîne de sens, de ses techniques à ses responsables, ou encore ses définitions en acte de l'exposition ou du patrimoine.

Auteurs

Fantasy revendique clairement l'influence de certains projets d'Harald Szeemann, dans leur interdisciplinarité, leur vocation sociale, et surtout dans l'idée, que le commissaire suisse va régulièrement émettre au cours des années 70 et 80 surtout, selon laquelle l'exposition est un et son mode d'expression³⁹⁰. C'est dans le travail sur ce mode d'expression qu'apparaît l'*expository agent*.

Fantasy doit également assumer l'héritage de projets comme ceux de Pontus Hulten, aux débuts du Centre Georges Pompidou, et des expérimentations en décroissements de Jean-Hubert Martin³⁹¹. Nous pouvons cependant nous distinguer de ce dernier : il présente en effet souvent les œuvres sous un aspect domestique pour rejouer le collectionnisme, quitte à reproduire un goût particulier au sein de l'institution. Pour compléter une recherche sur ses projets, une étude particulièrement intéressante serait à réaliser sur ces intérieurs de collectionneurs des années 50 aux années 70 qui jouent souvent de mixages d'œuvres de différentes périodes et continents, d'objets usuels chinés, mobilier de designer ou exotiques, ou encore d'objets votifs (typiquement les collections d'ex-votos que Szeemann intègre à la *Documenta 5*). On trouvera

³⁸⁹ Méthode qui concernerait le lecteur, la lectrice, le professionnel ou encore l'auteur de cette recherche lui-même.

³⁹⁰ Il revient souvent sur ce point, notamment dans son interview avec Otto Hahn de 1974 « Documenta est un lieu terroriste » (dans *Harald Szeemann. Les grands entretiens d'artpress, op. cit.*, pp. 12-25). D'ailleurs dès 1970 il note un glissement de responsabilité et d'auctorialité des artistes vers les commissaires. Cf. l'émission *Carré Bleu*, « Au revoir Mr Szeemann », *op. cit.*

³⁹¹ Je peux maintenant avouer une affection particulière pour le Château d'Oiron et le projet de Jean-Hubert Martin qu'il héberge sous le titre *Curios et Mirabilia*. L'établissement est situé dans ma région d'origine et j'ai pu le visiter une vingtaine de fois depuis l'apparition de ce projet en 1993, c'est-à-dire depuis mes 15 ans.

un exemple flagrant dans la reconstitution de l'appartement de Daniel Cordier par Henri-Georges Clouzot dans *La prisonnière* (1968), d'un point de vue très luxueux les appartements de Pierre Bergé et d'Yves Saint Laurent, les frasques du décorateur Jacques Garcia ou d'Axel Vervoordt, lequel se situe à la frontière du commissariat d'exposition, de la brocante et de l'architecture d'intérieur car ses installations sont parfois éphémères et hors espace domestique. On voit là une diffusion latente d'un goût surréaliste qui s'adapte à des extrêmes de confort et d'ostentation. Plus avant, d'un point de vue plus philosophique et sociologique, il y aurait lieu de questionner la capacité que possède une élite cultivée à se créer un capital symbolique à travers l'image de son intérieur domestique, à devenir propriétaire et à accorder de la valeur à tout, avec un nivellement d'apparence désinvolte³⁹².

À l'inverse de ces points de vue, si on va dans le détail, ces accumulations peuvent être aussi les fruits d'engagements plus personnels où une fétichisation suprême peut être reliée à une mystique ou à des volontés de déclassification contestataires ou joyeuses. De ce cas précis il nous faut citer Gilbert Lascaux qui met en scène de fantastiques obsessions avec le sérieux tout désinvolte d'un membre du collège de Pataphysique. La collection devient le sujet de nouvelles études, réalisées avec un esprit à la dimension scientifique et para-scientifique comme dans l'exposition *Cinq musées personnels* en 1973 au Musée des Beaux-Arts de Grenoble.

La collection de magazines, de lampadaires ou de photos de tournage n'est qu'un symptôme qui permet de faire entrer l'exposition dans un effet-V, dans une auto-référentialité qui va questionner l'exposition elle-même tout comme la partie « musées d'artistes » de la *Documenta*. S'il s'agit bien sûr de jouer les connections thématiques ou fonctionnelles, l'exposition n'est pas utilisée comme un dispositif de création d'aura, pour reprendre les termes de Thierry Leviez.

Notre projet tente d'éviter aussi les éléments qui deviennent rapidement ostentatoires de type arguments scientifiques, informationnels ou pédagogiques. En cela nous nous démarquons des expositions de Jacques Hainard mais aussi, par exemple, de celles de Jean Clair³⁹³ comme *L'âme au corps* ou *Crime et châtement*³⁹⁴. Dans son compte rendu sur l'exposition *L'âme au corps* en effet l'historienne spécialiste de la révolution française Sophie Wahnich souligne la « vocation encyclopédique » du projet tout en soulignant avec un léger sens du sarcasme « En

³⁹² On peut aussi concevoir ce collectionnisme d'après-guerre comme une réaction contre une société « de consommation » en plein essor ou un nouveau dandysme.

³⁹³ Lequel participe dès 1975 à la version italienne du catalogue des *Machines célibataires* de Szeemann. Jean Clair n'a pas assisté à la *Documenta 5* mais il mentionne souvent l'influence de Szeemann sur son travail, par exemple lors du débat auquel ils participent tous les deux au CAPC de Bordeaux en 2002 (*op. cit.*).

³⁹⁴ *L'âme au corps. Art et sciences 1793-1993* a eu lieu au Grand Palais à Paris du 19 octobre 1993 au 24 janvier 1994. *Crime et châtement* s'est déroulé du 16 mars au 27 juin 2010 au Musée d'Orsay à Paris.

l'absence de contextualisation historique et épistémologique, en l'absence de toute position critique énoncée, l'entreprise prend des allures de mystification idéologique »³⁹⁵. Elle met en évidence la quasi-impossibilité d'illustrer deux siècles de liens entre art et science, mais aussi la nécessité de conserver un regard critique sur tout objet d'étude, fut-il « encyclopédique ».

Concernant *Crime et châtement*, il est remarquable que le critique parisien Lunettes Rouges titre son article : « Comment faire une bonne exposition avec de la mauvaise peinture », sentence à laquelle nous ne pourrions que souscrire si, dans l'état de nos réflexions actuelles, et très précisément concernant le projet *Fantasy*, nous ne pensions pas qu'il soit si important de différencier les « bonnes » peintures des « mauvaises »³⁹⁶. Notre travail, et cela est aidé par le Musée de Rochechouart et son statut, est de décentrer ou de distancier un jugement strictement artistique sur les objets. Et à Lunettes Rouges de trancher « c'est une bonne exposition, intelligente, argumentée, sous-tendue par une vraie réflexion, déroulant sa thématique clairement au fil des salles. Car c'est essentiellement une exposition documentaire historique et l'erreur, mon erreur, à cause du commissaire et du lieu, est de la regarder comme une exposition artistique. »

Notre projet s'inscrit spécifiquement dans une non volonté de démonstration d'érudition, démonstration qui s'opère la plupart du temps au travers d'une surabondance d'objets rares ou spectaculaires. Jean-Hubert Martin reste représentatif de ce goût qui est celui des explorateurs de musées et de collections privées. À l'opposé, *Fantasy*, ou même *Le clou*, peut risquer de ne pas émouvoir parce que trop des objets présentés sont banals ou seront perçus comme bêtes ou inesthétiques, parce qu'aussi les rapprochements formels seront évités au profit d'une hétérogénéité de formes et de statuts qui redistribue les classifications documentaires. Il s'agit de mettre en scène des représentations, montrées en tant que telles, et d'amener à une réflexion sur les images, leurs fonctions, usages et modes de consommation.

³⁹⁵ Il faut bien sûr relativiser ces doutes venant d'une historienne spécialiste de la période exposée. Sophie WAHNICH, Compte rendu dans la revue *Révolution française. Annales historiques de la révolution française*, n°301, 1995, pp. 494-496.

³⁹⁶ En ligne : <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2010/03/30/comment-faire-une-bonne-exposition-avec-de-la-mauvaise-peinture/> (consulté le 10 juin 2023). Permettons-nous de reproduire un commentaire anonyme humoristique, à la suite cet article : « Le pire c'est lorsque les mêmes font une mauvaise exposition avec de la bonne peinture. »

Quel « visiteur modèle » ?

Une flânerie dans l'univers kitsch

Le flâneur est un personnage qui revient régulièrement dans la critique d'art et qui peut être employé d'une façon moins illustrative. En effet ce personnage est bien plus que l'incarnation d'un spectateur lambda, il suppose un état d'esprit, une attitude, voire quelques gestes particuliers. Comprendre le flâneur peut servir de point de départ à une façon d'anticiper les déplacements et les sollicitations envers les visiteurs d'une exposition. Personnage incarnable par tous et toutes, il nous permet de comprendre et de prévoir les interactions d'un individu avec un espace et les objets qu'il contient. Cette recherche pense l'attitude du flâneur ou de la flâneuse comme un point de repère en matière de comportement et de perception d'un environnement. Cette attitude nous mène à deux angles de définition. Le premier est une manière de se comporter, le second est son corrélatif possible : une disposition psychologique.

Décrivons brièvement notre personnage : le flâneur, figure baudelairienne qui sert de point d'appui à de nombreux écrits de Walter Benjamin, marque les prémises d'une subjectivité moderne modelée principalement par l'usage de la ville mais maltraité par les changements techniques et urbanistiques apparus entre le Second Empire et l'entre-deux guerres.

Avant les percées haussmanniennes puis le règne de la voiture, le piéton est encore maître des rues : c'est un piéton qui observe, s'approprie la rue à son profit. Parmi eux le flâneur en ferait un véritable mode de vie : c'est le flâneur qui ralentit, analyse ce qui l'entoure, observe, juge. Artiste ou poète selon Baudelaire, la ville est sa fantasmagorie selon Benjamin³⁹⁷, l'environnement urbain est le support de toutes ses projections et interprétations. Il se déplace lentement et s'arrête parfois à l'écart des tumultes, parfois noyé dans une foule (« il se cherche un asile dans la foule ») sans y être assimilé.

³⁹⁷ Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du 19^{ème} siècle », *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [1935], p.59.

Ou encore pour reprendre les propos du sociologue italien Giampaolo Nuvolati, parmi des dizaines d'interprètes de cette notion : « Animaux urbains par excellence, dressés à l'école de l'existence métropolitaine moderne, les flâneurs symbolisent différentes choses : la bougeotte associée à l'individu captif des contraintes territoriales, idéologiques et professionnelles ; la rébellion contre la consommation de masse, et spécialement le tourisme prêt-à-consommer ; le désir d'apprécier la vie à un rythme plus lent ; le développement de la sensibilité comme forme de savoir. »³⁹⁸ C'est cette « bougeotte » qui se définit comme une résistance des « contraintes territoriales, idéologiques et professionnelles » qui nous intéresse au plus haut point. Elle met en cohérence une attitude physique et un contexte politique. Le flâneur ou la flâneuse est une sorte de spectateur idéal d'abord parce qu'il se situe dans une forme d'adaptation à ce qui l'entoure, et de résistance aussi à un cadre de vie banal. Ainsi il cherche à transformer l'environnement urbain et une vie maussade en une expérience exceptionnelle. Le flâneur n'est ainsi pas un type de personne ou de caractère, c'est un individu défini par une activité, fut-elle a priori très peu active.

Le flâneur et la flâneuse selon Susan Buck-Morss³⁹⁹

L'apparition des grands magasins, des expositions universelles, les percées d'artères haussmanniennes, puis dans les années 20 et 30 - avec la prolifération des véhicules motorisés et la transformation de la rue de « lieu de vie » à « lieu de circulation » - l'apparition du trottoir longé de vitrines qui en fait une galerie marchande à l'échelle de la ville, vont simplement faire disparaître le passage benjaminien et ses fantasques usagers et usagères. Au fur et à mesure que les objets se multiplient, que les stratégies de mise en valeur de ses objets se font de plus en plus ingénieuses, le corps du flâneur ou de la flâneuse n'est plus ; il est absorbé par la masse et doit presser le pas. Il lui reste le grand magasin comme « dernier trottoir »⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Giampaolo NUVOLATI, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures* [En ligne], 70 | 2009, mis en ligne le 25 avril 2013, consulté le 18 mai 2022.

³⁹⁹ Nous pensons ici ce personnage comme de sexe féminin ou masculin et ce pour deux raisons. D'une part l'actualisation de ce concept pour l'exposition contemporaine ne nous permet plus de l'imaginer comme uniquement masculin (bien que ce soit peut-être au départ une forme de projection autobiographique de Baudelaire et Benjamin), de plus son extension vers le personnage de la prostituée chez Buck-Morss nous mène à penser que le flâneur peut aussi être une flâneuse !

⁴⁰⁰ W. BENJAMIN, « Paris, capitale », *op. cit.*, p. 59.

Dans *Voir le capital*, la philosophe et historienne de l'École de Francfort Susan Buck-Morss nous apporte quelques analyses importantes de cette notion chez Walter Benjamin, grâce à la transdisciplinarité des *visual studies* dont elle est une des représentantes, études elles-mêmes inspirées des méthodologies de Benjamin⁴⁰¹.

Buck-Morss souligne ce changement d'un flâneur qui se transforme, toujours en citant Benjamin, en « un oisif qui ne comprend plus rien à la production et qui veut devenir l'expert du marché (des prix) ». C'est, avec la disparition des passages, un nouveau badaud qui ne comprend décidément rien à la valeur et à la manière dont elle existe dans la définition marxiste⁴⁰². L'aboutissement de ce changement est la transformation du flâneur en personnage métaphorique de prostitué ou d'homme sandwich, individus au corps réifié, devenu marchandise humaine, « odes à la vénalité » qu'il soit dandy ou support publicitaire, lui-même matière de la consommation.

La disparition d'un personnage pittoresque et son remplacement par un passant débilite va de pair avec des évolutions urbanistiques mais aussi avec d'importantes évolutions dans le domaine du commerce. Un moment-clé selon Buck-Morss⁴⁰³, toujours après Baudelaire et Benjamin, reste les expositions universelles où les écriteaux avec le prix n'apparaissent pas (alors qu'ils commencent à apparaître dans les grands magasins). Les objets sont présentés comme des marques d'appareils plus que comme des objets à vendre. Ils ne sont pas disponibles. En cela Walter Benjamin a toujours raison quand il écrit « Les expositions universelles transfigurent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent un cadre où la valeur d'usage passe au second plan. Elles inaugurent une fantasmagorie à laquelle l'homme se livre pour se laisser distraire. »⁴⁰⁴ Les expositions universelles fonctionnent comme des machines à transfigurer toute forme d'objet ou de savoir : le dispositif d'exposition devient dispositif publicitaire et/ou

⁴⁰¹ Susan BUCK-MORSS, *Voir le capital. Théorie critique et culture visuelle*, Paris, Les prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2010 [1986-1995].

⁴⁰² L'espace des passages benjaminien est à l'origine une propriété privée. Conçu par un promoteur, il est régi par d'autres règles que celles de l'espace public. Buck-Morss va jusqu'à citer l'éditrice Alexandra Artley pour souligner les nouveaux comportements très intimes induits par ces nouveaux commerces qui ne perdureront pas : les commerçants parisiens du 19^{ème} siècle pensaient leurs magasins comme « des espaces privés ou comme des extensions de leurs habitations, ce qu'ils étaient souvent de fait... (Ceux qui entraient étaient accueillis) par un sentiment d'obligation d'acheter courtois mais suffocant. » L'autrice souligne ainsi la pression que pouvait exercer ce genre de commerces sur les clients et clientes. Voir Susan BUCK-MORSS, « Walter Benjamin. Revolutionary Writer (I) », *The New Left*, 1 | 128, juillet-août 1981, p. 66.

⁴⁰³ Car les dispositifs de réifications sont-ils uniquement visuels ? Ne vont-ils pas avec l'attribution d'une valeur, comme à toute chose ? D'un autre côté, est-ce que cela est valable pour cette entité étrange qu'elle appelle « le corps de la femme » et qui lui sert de conclusion, de point focal ? Le corps de la femme devient une marchandise sans étiquette ce qui est plutôt paradoxal, il deviendrait une marchandise transfigurée, ce qui est une réification certes, mais décalée.

⁴⁰⁴ Walter BENJAMIN, « Paris, capitale », *op. cit.*, p. 53.

de propagande dans lequel il faut absolument dissimuler toute valeur pécuniaire pour conserver un aspect laudatif à l'objet et merveilleux à l'expérience.

Ailleurs et quelques années plus tard, dans le grand magasin, la mise à distance que crée l'étiquette avec un prix renforcera l'aura de la marchandise, mais surtout elle modifiera considérablement la perception des objets, dorénavant systématiquement accompagnés d'indications de valeur. Le marché sous serre que constitue le grand magasin, où les spectateurs peuvent encore manipuler les marchandises, laisse lentement la place à l'étalagisme⁴⁰⁵.

Les expositions universelles et les grands magasins inventent conjointement une industrie du plaisir [*Vergnügungsindustrie* selon Walter Benjamin] qui raffine et démultiplie le comportement et les réactions des masses⁴⁰⁶. En cela elles les préparent à un raz-de-marée de publicité. Buck-Morss rappelle l'interjection qui apparaît alors dans les foires internationales « Look but don't touch », l'objet plébiscité doit rester inaccessible et ne pas être souillé par la foule ou l'individu. En cela la *Vergnügungsindustrie* crée un plaisir uniquement onaniste et l'excitation d'un désir.

En outre un émerveillement initial et quelque peu idéalisé n'est plus possible dans le sens où ce n'est plus au consommateur d'attribuer ou de négocier une valeur (même en son for intérieur), de jauger la nécessité ou les qualités d'un objet. Elles lui sont imposées. Dans l'exposition universelle le flâneur est piégé par sa distraction. Dans le grand magasin qui s'inspire de ses innovations, c'est un prix fixe, collé, intégré à l'objet, qui remplace le jugement et la négociation⁴⁰⁷. Dans les deux cas le spectateur devient passif et enfermé dans un mécanisme de promotion. Les deux contextes déploient aussi des dispositifs optiques dont certains sont recensés par Claudine Chevrel dans un article assez approfondi sur l'origine des grands magasins. Elle nous révèle par exemple des allées qui ne font pas plus de 52 mètres de long, la distance maximale depuis laquelle une cliente peut distinguer « une tasse d'une soucoupe », ou

⁴⁰⁵ On peut penser l'étalagisme comme une fusion et le résultat des évolutions des expositions universelles et du commerce de masse.

⁴⁰⁶ S. BUCK-MORSS, *Dialectics of Seeing*, op. cit., p. 85.

⁴⁰⁷ Cette information a pour origine le deuxième des « 8 commandements » d'Aristide Boucicaut, le co-fondateur du premier grand magasin, Le Bon Marché en 1852. Cette règle instaure le prix fixe des objets. Cela vise aussi à ne pas offusquer la décence des dames : négocier en public pouvant créer des situations désobligeantes. [<https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/chronologie/construction/178e99bf-e5fd-426b-a792-38e5d5376b4e-bon-marche/article/22301b24-26f2-43c6-af98-0aad1650b75e-huit-commandements-commerce-selon-boucicaut>].

que certaines architectures prévoient des allées courbées car elles permettent de voir le plus d'article en se déplaçant⁴⁰⁸.

Alors, suivant une tradition marxiste, Buck-Morss note dans *The Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcades Project* : « Nous allons vers une théorie de la perception moderne dans laquelle le producteur et le consommateur sont tous deux affectés par une illusion, une fausse conscience, un inconscient collectif dans lequel la réalité prend la forme d'un rêve »⁴⁰⁹. Que ce soit dans l'exposition universelle où la valeur pécuniaire disparaît au profit du dispositif et du spectacle, ou dans le grand magasin où l'étiquette va remplacer la négociation, dans les deux cas il y a bien une mise à distance du spectateur, par la vitrine ou par l'affichage et la fixation du prix. Avec cette mise à distance il est inconsciemment ballotté dans une illusion : il voudrait devenir « expert », mais ne peut y parvenir.

⁴⁰⁸ Claudine CHEVREL, « Une histoire des grands magasins », dans *SABF* (bulletin de la Société des Amis de la Bibliothèque Forney), n°193, 2012. Disponible en ligne : <http://sabf.fr/hist/arti/sabf193.php>, consulté le 5 septembre 2022. C. Chevrel est Conservatrice en chef de la Bibliothèque Forney.

⁴⁰⁹ Page 108 de Susan BUCK-MORSS, *The Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcades Project*, (*Les dialectiques de la vision*), Cambridge et Londres, MIT Press, 1989. [Nous traduisons de « Toward a theory of modern perception in which producer and consumer are alike afflicted by an illusory, false consciousness, a collective unconscious in which reality takes on the distorted form of a dream. »] Il est intéressant de souligner ici que le producteur subit autant la fracture provoquée par le fétichisme de la marchandise que l'acheteur. Une précaution est aussi à prendre concernant les écrits de Susan Buck-Morss de Walter Benjamin : l'auteur est américaine et germaniste, et nous sommes obligés de la lire pour l'instant en anglais, un seul de ses ouvrages étant traduit. N'étant pas nous même germaniste, certains décalages de traduction peuvent apparaître de l'allemand à l'anglais puis de l'anglais au français. Par exemple « Das Passagen-werk » devient « The Arcade Project » d'un côté et « Le livre des passages » de l'autre, ce qui nous oblige à sans cesse essayer de retrouver à partir de l'anglais le texte original allemand et sa traduction française, parfois sans succès.



Galerie des tableaux du Bon Marché en 1880.

Illustration tirée de « Les nouveaux agrandissements du Bon Marché », *L'Illustration*, 1880.
« Le Bon Marché se dote de nombreuses commodités destinées à attirer et retenir les clients. On y vient, non plus simplement pour une course, mais pour y passer la journée. »
« La galerie des tableaux constitue une exposition permanente où les artistes peuvent exposer leurs toiles, et les vendre aux clients du magasin. »⁴¹⁰ Elle ouvre en 1875.

410 Citations et illustration tirées du site internet de la BNF, *Passerelles*, disponible en ligne : <https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/chronologie/construction/178e99bf-e5fd-426b-a792-38e5d5376b4e-bon-marche/album/ba2c5453-3d1d-49d9-a3a4-6ec5e386d08c-bon-marche-architecture-service-commerce>. Document original inv. Fonds Estampes et photographies Va 270 j folio

Retour de l'exposition comme espace performé : l'architecture

L'homme-sandwich et la prostituée sont, de manière métaphorique, la dernière incarnation du flâneur : il s'est lui-même transformé en panneau publicitaire, devenu lui-même vitrine des objets ou marchandise qu'il repérait autrefois. Le flâneur tout comme la prostituée ou l'homme sandwich peut devenir le rouage de la performativité de l'exposition dans le sens où non seulement il voit et se déplace, mais en plus il est vu ; tout du moins à partir de l'apparition des grands magasins et des expositions universelles (il faut en effet rappeler qu'à l'origine le flâneur baudelairien est plutôt dans la position de voyeur, de personnage fondu dans la foule).

Comme le rappelle par exemple Tony Bennett dans son essai *The Exhibitionary Complex*, une instruction sur le livret de visite de l'exposition Pan-Américaine de 1901 (à Buffalo dans l'état de New York) mentionnait : « Rappelez-vous s'il-vous-plaît que dès que vous passez la porte d'entrée vous faites partie du spectacle »⁴¹¹. Il confirme simplement ici ce que nous avons vu plus haut dans nos définitions : l'exposition est une situation qui engage une activité, un comportement du spectateur ou de la spectatrice. Le travail de Bennett va en plus constituer à démontrer à travers des exemples architecturaux et d'événements comment les musées, opéras et autres expositions universelles du 19^{ème} siècle sont, dès leur architecture, des dispositifs de mise en scène du spectateur créant ce que Benjamin pressent : la transformation du flâneur en homme-sandwich ou prostituée, sa réification.

Tony Bennett va voir l'origine de cette performativité dans les théâtres à l'italienne et autres dérivés des architectures de salles de spectacle et de concert du 18^{ème} siècle italien. Ces architectures sont similaires selon plusieurs points : grands escaliers à l'extérieur et à l'intérieur, grands halls, couloirs avec fenêtres sur l'extérieur sur le périmètre du bâtiment, parterre, orchestre, coursives, balcons intérieurs : les espaces sont des espaces de mise en scène et de distribution des publics, où l'individu s'inscrit dans un jeu de voir et être vu, mais où surtout les coursives permettent au spectacle d'apparaître en partie par une structure panoptique⁴¹². À

⁴¹¹ Tony BENNETT, «The Exhibitionary Complex», *New Formations*, vol. 1988 n°4, p. 81. [«In "Short Sermon to Sightseers", Pan-American Exposition enjoined: "Please remember when you get inside the gates you are part of the show."»]

⁴¹² Nous ne pouvons que conseiller la lecture de *S'adresser à tous* de l'anthropologue et théoricienne du théâtre Diane SCOTT (*op. cit.*) : elle brosse l'histoire de l'éclairage dans les salles de théâtre et rappelle les raisons pour lesquelles on a décidé « d'éteindre » les lumières sur le public vers le milieu du 19^{ème} siècle. Scott analyse brillamment les conséquences de ce changement dans le dispositif théâtral.

Bennett alors de relier ces architectures aux architectures de contrôle étudiées par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*.

De la même manière qu'existait, au 19^{ème} siècle, un lien entre salle de concert, exposition universelle, musée et grands magasin, l'apparition du *white cube* de Brian O'Doherty, comme espace d'exposition standardisé, suit de près l'essor de l'architecture moderniste de la Charte d'Athènes, et en cela définit non seulement les espaces d'exposition, mais aussi de multiples espaces commerciaux et d'habitation. Benjamin perçoit même très tôt une relation imaginaire entre l'espace de la rue et l'espace domestique. Il écrit dans le livre des passages « Dialectique de la flânerie : l'intérieur comme rue (luxé) / la rue comme intérieur (misère) »⁴¹³ et l'espace urbain devient la référence du luxe bourgeois⁴¹⁴. Autrement dit habiter la rue est symbole de misère alors que le plus distingué des luxés est de donner à son intérieur, à son appartement, une apparence urbaine. Et c'est cette urbanité épurée qui va se retrouver dans des nouveaux standards de décoration d'intérieur, de commerce et d'exposition.

Alors il faut rappeler que Buck-Morss note : « Les passages du 19^{ème} siècle ont formé l'image centrale de Benjamin, parce qu'ils étaient la réplique matérielle et précise de la conscience intérieure, ou plutôt, de l'inconscient d'un collectif rêvant. Toutes les erreurs de la conscience bourgeoise peuvent s'y trouver (fétichisme de la marchandise, réification, le monde comme « intériorité ») tout comme (avec la mode, la prostitution, les jeux) tous ses rêves d'Utopie. De plus les passages étaient le premier style international d'architecture moderne, ils prenaient part à l'expérience vécue de toute une génération métropolitaine à travers le monde. »^{415 416}

⁴¹³ Cité par Susan BUCK-MORSS, *Voir le capital. Théorie critique et culture visuelle*, Paris, Les prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2010 [1986-1995], p.60.

⁴¹⁴ D'ailleurs l'homme sandwich et la prostituée sont les habitants de la rue, condamnés à l'errance et aux petits profits : ils travaillent. Ce sont aussi eux qui déplacent l'intime et le domestique dans la rue avec l'exhibition massive du publicitaire et du désir sexuel. Créer de nouveaux désirs plutôt que satisfaire les désirs existants. La métaphore de la prostituée est aussi un constat tristement factuel : son travail représente un amour artificiel qui, pendant le second empire, se trouve produit industriellement et en masse à travers la paupérisation de la main d'œuvre féminine et, d'un autre côté, l'autorisation et le contrôle des maisons closes.

⁴¹⁵ S. BUCK-MORSS, *Dialectics of Seeing*, op. cit. p. 39. [«The covered shopping arcades of the nineteenth century were Benjamin's central image because they were the precise material replica of the internal consciousness, or rather, the unconscious of the dreaming collective. All of the errors of bourgeois consciousness could be found there (commodity fetishism, reification, the world as "inwardness"), as well as (in fashion, prostitution, gambling) all of its Utopian dreams. Moreover, the arcades were the first international style of modern architecture, hence part of the lived experience of a worldwide, metropolitan generation. »]

⁴¹⁶ On peut même ajouter qu'au maximum de ses possibilités techniques, le verre, qu'il soit vitrines ou plafonds, devient peut-être le matériau symbole de la modernité architecturale, tellement il s'allie à toutes les évolutions du 19^{ème} siècle. On va le retrouver dans tous types de bâtiments : halles Baltard ou Eiffel (dont le centre d'art de Grenoble Le Magasin est un exemple) ; dans les pays germaniques Kunsthalle et Kunstverein, bâtiments de pierre à l'éclairage zénithal dont un des sommets sera la Sécession viennoise construite par Joseph Maria Olbrich en 1897 ; Familistère de Guise avec sa cours intérieure couverte ; manufactures, usines, gares qui vont se démultiplier. Tout cela fait une architecture mise en cohérence, un vocabulaire reproductible, qui relie l'espace public et l'espace privé, le magasin, la galerie et l'appartement. Le luxe passant d'une démonstration de

Il est donc notable que la nouvelle architecture de la modernité fonctionnaliste qui, à un élément près (les rangées de néons), se différencie du *white cube*, est à la fois l'écrin sans fenêtres qui va voir apparaître la peinture abstraite, comme le souligne à quelques reprises Brian O'Doherty, mais aussi, comme le propose Susan Buck-Morss, « un monde comme intériorité » (que nous aurions aussi pu traduire par introspection)⁴¹⁷. Ici le verre de la vitrine et du plafond représente bien une protection ou un enfermement, en aucun cas il n'est une ouverture, la transparence est plutôt une communication par la séparation. Enfin elle note que les objets sont exposés comme des icônes dans de petites niches, montrant à nouveau comment l'architecture et le display conditionnent des comportements et, en l'occurrence, mettent en ordre, imposent un respect, une distance, et une civilité différente de celles des commerces-habitations des passages. Avec l'intégration de la table-vitrine ou de l'armoire-vitrine, l'idée d'un objet inaccessible apparaîtra dans les magasins. Au départ pensée pour empêcher que les objets soient volés, c'est un dispositif de protection qui devient d'abord synonyme de grande valeur, et la mise en scène d'un rêve change du tout au tout : il est isolé dans une vitrine et/ou dans un espace sans fenêtres qui le survalorisent et le rendent inaccessible.

Le paradigme Carlo Scarpa

Pour avancer dans la compréhension de la complexité de ces enjeux, un passage par l'architecture est nécessaire. Les expérimentations scénographiques trouveraient finalement leur aboutissement dans une conception coordonnée aux bâtiments qui les accueillent, ce qui a été démontré particulièrement clairement dans les tentatives souvent radicales des expositions universelles, des foires internationales, et notamment de l'Exposition universelle des arts décoratifs et industriels de 1925 à Paris⁴¹⁸. Ainsi l'architecture serait la principale échelle permettant de considérer les déplacements, la vitesse, les points de vue d'un spectateur, et bien sûr la durée de sa visite.

surabondance à l'espace vide, les plans horizontaux et verticaux dégagés ; les intérieurs passant de la pénombre à de grands espaces lumineux.

⁴¹⁷ Ou « the world as "inwardness" », S. BUCK-MORSS, *Dialectics of Seeing*, op. cit. p. 39. Peut-être s'agit-il de la même idée d'intériorité qui est exacerbée dans les drames expressionnistes et symbolistes.

⁴¹⁸ La cohérence des présentations entre anticipation des parcours, « urbanisme » des zones de visite, homogénéité des scénographies et des architectures mériteraient plusieurs thèses. On peut par exemple relier le travail de Scarpa à celui de l'architecte algérien Louis Miquel. Avec son aménagement du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon (1967-1970) il apporte une attention particulière aux textures, et aux parcours qui apparaissent faussement labyrinthiques, tirant quelques enseignements importants de ses prédécesseurs.

Les innovations muséologiques de Carlo Scarpa, soucieuses de construire une architecture qui se coordonne aux œuvres, et d'inventer de nouvelles expériences esthétiques, offrent encore aujourd'hui de nombreuses ressources en matière d'architecture d'exposition. L'invention de Scarpa consiste à penser en termes d'architectures et d'espaces, et donc de mouvements, de textures, de volumes⁴¹⁹, et si on prend en compte ces considérations contre celles d'une scénographie inspirée (parfois sans le savoir) du monde théâtral, c'est la conception d'une exposition en tant que suite de « paysages »⁴²⁰ qui disparaît. Pour le scénographe italien, le tactile, les lumières, le vide, mais aussi l'espace d'exposition conçu comme une sorte de sculpture gigantesque dans lequel le spectateur se promène, n'ajoutent pas de nombreux critères à ce que peut être l'exposition d'une œuvre mais s'y adaptent.

L'exposition est alors une expérience totale qui doit dépasser la simple rencontre d'objets, le mouvement du spectateur faisant intervenir une 4^{ème} dimension, celle de l'expérience due à son mouvement. Alors l'auteur va multiplier les dispositifs pour scénariser voire dramatiser le parcours du spectateur et les objets présentés, le faisant évoluer entre des moments de contemplation et des moments plus dynamiques de déplacements.

À cela s'ajoute une dimension architecturale qui prend en compte à la fois le bâtiment et les conditions météorologiques et lumineuses de l'extérieur. Alors la 4^{ème} dimension comprend le fait qu'aucune visite ne peut être similaire : elle sera dépendante à la fois de circonstances de luminosités extérieures, reflétées dans des jeux de verres opaques, de tissus translucides tendus, et à une architecture qui est aménagée jusqu'à ajouter des cimaises de biais contre les murs afin que la position des tableaux s'harmonise à l'angle d'entrée de la lumière dans la pièce⁴²¹. Le talent de Scarpa est de jouer entre des positions, des sensations prévues et calculées, et y faire entrer une part de changements.

La plupart du temps Scarpa travaille à partir d'un déjà-là, il doit faire avec des bâtiments dégradés par la guerre et conserver les stigmates de leur passé, lesquels s'intègrent à ses scénographies et sont autant d'éléments qui se transforment au cours du temps. L'idée d'un

⁴¹⁹ « À chaque tableau (...) « il faut attribuer son propre volume d'air » », relève Patricia Falguières dans « Avant-propos. *L'arte della mostra*. Pour une autre généalogie du *White Cube* », dans Philippe Duboÿ, *Carlo Scarpa. L'art d'exposer*, JRP/Ringier, coll. « *Lectures Maison Rouge* », Zurich, 2014, p. 30. La citation provient d'un article de Federico Bucci, « *Spazi atmosferici* : L'architettura delle mostre » dans *I Musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Federico Bucci et Augusto Rossi (éds), Modadori/Electa, Milan 2005, p. 21.

⁴²⁰ Nous reprenons ici l'expression de Daniel Buren dans une de ses critiques faites à Harald Szeemann.

⁴²¹ La liste de ses inventions serait longue : jeu de hauteur de socle pour que les personnages sculptés regardent ou surplombent les spectateurs, jeux de cimaises pour qu'il n'ait toujours qu'une seule œuvre dans son champ de vision, ouvertures dans ces cimaises permettant une vue des salles adjacentes, enduits colorés aux textures et brillances différentes (chaux, plâtres), flèches signalant le parcours, directement dessinées sur les murs par Scarpa lui-même, etc.

espace idéal et immatériel, hors du temps et de toute géographie semble mise en doute parce que, surtout, chaque parcours de ses expositions sera unique et non-reproductible. Alors s'il y a une sorte de programmation du trajet du spectateur avec ses lots de surprises, ses points de vue savamment préparés, ses effets discontinus d'atmosphères, le travail de Scarpa imagine chaque visite comme un instant inédit.

Ainsi c'est une conception du sujet et de la pédagogie qui peut être reconsidérée et qui rejoint ici, dans ses objectifs, les préoccupations de l'École de Francfort que nous avons repérées dans la *Documenta 5*, mais qui aussi obsède une génération de travailleurs culturels en Allemagne et en Italie, pour lesquels l'éducation joue un rôle primordial pour éviter que les désastres de la deuxième guerre mondiale ne se reproduisent. Cela est parfaitement expliqué par Patricia Falguières dans sa préface à *Carlo Scarpa. L'art d'exposer*. Elle revient sur toute une génération d'architectes, conservateurs, historiens, artistes, scénographes, souvent très jeunes, qui vont organiser un renouveau de la scène italienne sur les décombres du fascisme, parfois avec une pointe de nationalisme, mais préoccupés aussi par une nouvelle prise en considération de leur histoire, du public⁴²², et du patrimoine italien : « Il s'agit d'attirer un public nouveau, bien au-delà des cercles restreints de la culture et du public cultivé, par des expositions de grande ampleur, qui rendent à la notion de patrimoine civique son sens : monographiques, elles célèbrent un héros de l'histoire de l'art locale ; collective, elles retissent la trame d'une histoire régionale lacérée par le *Ventennio* fasciste. Toutes s'imposent pour objectif l'éducation du public au « savoir voir » et coïncident avec des avancées décisives dans le champ de l'histoire de l'art »⁴²³. Falguières note ici le caractère profondément curieux de l'architecture, Scarpa côtoyant en permanence les historiens et conservateurs de sa génération, pour quelque part devenir lui-même connaisseur des œuvres qu'il allait mettre en scène, et travailler en symbiose avec les intellectuels, producteurs et décideurs culturels de sa génération à un projet de société. En étant un peu anachronique, on peut penser que transmettre un « savoir voir » va de pair avec un travail de scénographe-auteur, on peut même postuler que, pour ces intellectuels des années 50, c'est cette position d'auteur qui permet la transmission, et une vision de l'exposition comme outils pédagogique. L'éveil du sujet-spectateur passe la revendication d'un regard à la fois expert, scrupuleux et singulier sur l'œuvre, qui lui est proposé dans une recherche scénographique. L'historienne Palma Bucarelli le note à propos de la rétrospective Mondrian

⁴²² La question du public et plus précisément de la représentation mentale d'un « peuple » est aussi omniprésente dans le cinéma réaliste italien.

⁴²³ Patricia FALGUIÈRES, « Avant-propos. *L'arte della mostra*. Pour une autre généalogie du *White Cube* », dans *Carlo Scarpa. L'art d'exposer, op.cit.*, pp. 20-21.

scénographiée par Scarpa à la Galerie nationale d'Art moderne de Rome, dont elle est alors la directrice : « Il ne s'agit pas d'un simple accrochage mais d'un commentaire critique personnel. »⁴²⁴

Mais c'est aussi un visiteur qui est invité non pas dans un parcours entièrement scénarisé, non pas comme le membre d'un groupe ou un élément de « public », mais invité dans une expérience qui lui sera personnelle jusqu'à échapper aux programmations de l'architecte, seul moment où l'exposition, s'adressant au corps du visiteur et à ses sensations, pensant chaque œuvre dans ses composantes formelles pour en exhausser les effets, seul moment où l'exposition remplit pour l'architecte italien son objectif éducatif, une éducation par les sens⁴²⁵. La pédagogie n'est pas une pile d'informations ou de savoir-faire inculqués, mais passe plutôt par des mises en situation et des créations d'attitudes, de positions qui vont éveiller la curiosité et la sensibilité, permettre aussi un texte qui soit au plus près de l'œuvre, c'est-à-dire de sa perception première.

C'est en effet bien plus tard et au regard de la galerie d'art contemporain et du musée des années 60 que O'Doherty arrive à ses conclusions saisissantes. L'artiste et théoricien est de fait nourri par la théorie des années 50 et 60, les conclusions formalistes, les partis pris de l'art minimal et de l'art conceptuel. Si ces derniers repensent l'expérience du spectateur, voire en font le cœur de leurs développements artistiques, innovations qui vont faire que l'œuvre réfléchisse son contexte d'exposition, il n'en reste pas moins vrai que cet espace épuré, « vide » est le fruit de théorisations des années 20. Elles font que l'exposition s'adresse de fait dès ces années-là autant au corps qu'à l'esprit du spectateur. Et cette structure ne sera brillamment remise en cause et repensée que dans les années 60, par les artistes cinétiques, conceptuels, minimalistes⁴²⁶, simplement parce que le *white cube* a mis une quarantaine d'années à devenir le mode général d'exposition, ou plus précisément, à se débarrasser des derniers détails, attributs de l'architecture du 19^{ème} siècle (plantes, fenêtres, mobiliers visibles, moulures, dallages ou parquets), ce qui va marquer O'Doherty. Pourtant cette prise de conscience par les artistes, puis

⁴²⁴ Palma BUCARELLI, « Mostra di Piet Mondrian a Roma », dans *L'Architettura. Cronache e storia*, n°17, mars 1957, pp. 786-789. Voir Carlo Scarpa. *L'art d'exposer*, op. cit., p. 136.

⁴²⁵ Dans *Il Punto* du 8 décembre 1956, le critique et historien de l'art Cesare Brandi qualifiera la scénographie de Scarpa de l'œuvre de Piet Mondrian à la Galerie nationale d'Art moderne de Rome de « néoplasticisme à la Montessori ». Voir Carlo Scarpa. *L'art d'exposer*, op. cit., p. 136.

⁴²⁶ On lira par exemple au sujet d'une « phénoménologie » de l'exposition les analyses d'Anaël Lejeune des écrits de Robert Morris, mis en lien avec la philosophie de Maurice Merleau-Ponty et les théories de la Gestalt. Par exemple dans Anaël LEJEUNE, *Perspective et géométral – Problématisation de la sculpture aux États-Unis (1966-1973)*, Dijon, Les presses du réel, 2015.

par O'Doherty est un peu en retard quand on considère les préoccupations qui ont précédé. Il s'agit en fait de lire les théories du *white cube* autrement : par leurs effets de standardisation et par les phénomènes d'imitation qu'ils révèlent existent entre œuvre et architecture. Les composantes idéologiques du *white cube* deviennent de première importance tant elles créent un système global où le média, ses contenus et l'attitude des spectateurs forment un ensemble cohérent. Une preuve en est par exemple le positionnement courant de la sculpture d'art contemporain se passant de socle pour être directement posée au sol, marque d'une confiance envers la vigilance du spectateur, dans l'espace « sans ombre » de l'exposition où tout est sur-visibilisé, et inculquant aussi un étrange ballet qui prendra en compte le caractère discipliné du public. Cet ensemble montre bien ce qu'O'Doherty appelle une « idéologie » : un sens latent et effectif⁴²⁷.

Cette idéologie⁴²⁸ est ici vue sous un angle très concret et situé de l'exposition, mais une vision plus étendue peut être apportée qui complète cette définition. L'article de Bernadette Saou-Dufrêne « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle »⁴²⁹, consacré aux premières expositions du Centre Georges Pompidou⁴³⁰, montre très clairement que l'exposition est redevable, dépendante même, d'une sorte d'aura qui englobe un lieu d'exposition, que nous pourrions appeler sa « réputation », mais qu'elle nomme « matrice institutionnelle » dans le sens où une programmation et un ensemble de perceptions extérieures vont considérablement modifier les caractéristiques perçues d'un espace. Cette matrice peut de plus être décrite dès la conception du premier projet de création de l'institution, voire, plus en amont, dès sa première évocation par le politique comme l'historienne l'explique à partir de quelques discours de Georges Pompidou et, ensuite, du projet de Pontus Hulten. Il va de soi qu'une exposition d'institution est définie par cette institution-même puisque celle-ci la produit, et il en va de même de toute production culturelle institutionnelle. Mais l'historienne démontre qu'il y a aussi une perception de l'exposition, avant-pendant-après, dépendante de

⁴²⁸ Nous devons ici comprendre le terme « idéologie » dans son acception anglaise, c'est-à-dire un ensemble d'éléments structuraux qui fonctionnent logiquement entre eux, et non dans les sous-entendus français qui laissent souvent à penser un sens secret ou caché, impossible à déceler distinctement. L'idéologie pour les philosophes anglo-saxons s'appuie plutôt sur des éléments tangibles, perceptibles et vérifiables, il est donc possible de l'utiliser consciemment ou de la contrer, alors qu'en France, à cause de ses interprétations politiques, elle apparaît comme un sous-texte indéchiffrable et mystérieux.

⁴²⁹ Bernadette SAOU-DUFRÊNE « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle », *Publics et Musées*, n°8, 1995, pp. 75-101.

⁴³⁰ En l'occurrence ses premières grandes expositions collectives internationales : *Paris-New York* (1977), *Paris-Berlin* (1978) et *Paris-Moscou* (1979).

cette matrice, qui va générer des attentes, orienter les perceptions et susciter les critique positives comme négatives. Nous visitons donc une exposition du Centre Georges Pompidou avec l'idée latente, rarement formulée, du projet du centre, de ses enjeux politiques et esthétiques : il y a donc « imbrication du politique et du culturel ».

Il n'y a guère que les espaces indépendants qui échappent à cette matrice, et encore, la « matrice » étant éminemment politique (pour ne pas dire dans le cas exposé « étatique »), un projet para-institutionnel crée une matrice « en opposition » ou, comme l'exprime Craig Owens, « complémentaire »⁴³¹. Le latent persiste dans l'esprit du spectateur, et la genèse supposée d'une institution va impliquer, dans l'esprit des visiteurs, une idéologie relative à un type de création. Saou-Dufrène rend claires les tensions et les rouages qui explicitent l'idée a priori que l'on va avoir d'un espace d'exposition, étant vu dans son exemple comme « étatique » il sera conditionné par un avis du spectateur sur le président, le maire, ou autre responsable politique à l'origine du projet institutionnel. La commande et le projet politiques posent leur signature sur l'espace, et le visiteur est influencé par son point de vue sur les personnes qui l'ont commandité⁴³². Cela restera vrai dans les cas des *non-profit*, galeries privées ou encore fondations⁴³³. L'institution, celle par exemple dans laquelle se réfugierait Szeemann en 1972, est donc bien plus qu'un espace de convention particulières, elle a une existence psychique, comme un élément de langage ou un signifiant, plus précisément comme un symbole.

⁴³¹ « On pensait en fait que les espaces alternatifs ne représentaient pas une critique du marché, mais qu'ils étaient simplement une partie de l'apparatus. Ils étaient ces endroits où ces œuvres étaient montrées pour la première fois, avant d'entrer dans le marché. » dit-il dans la longue interview de Lyn BLUMENTHAL et Kate HORSFIELD, *Craig Owens : Portrait of a Young Critic*, New York, Badlands Unlimited, 2018. Nous traduisons des pages 70 et 71.

⁴³² La vulgate ne se trompe pas quand elle parle de « Musée Chirac », de « Pompidolium » ou de « Bibliothèque Mitterrand », parfois avant que ces institutions changent de nom à la mort de leurs commanditaires. Pour l'anecdote j'ai travaillé avec un musée principalement financé par une communauté de commune présidée par un certain Monsieur X. Cette même personne était aussi le maire de la ville dans laquelle était situé le Musée. Je devais faire attention à appeler Monsieur X « Monsieur le Président » et non « Monsieur le Maire », et l'enjeu était important pour l'administration du musée, la Mairie étant parfois en désaccord politique et budgétaire avec la Communauté de commune. Le fait qu'une des principales tutelles soit une Communauté de commune et non une municipalité changeait aussi les objectifs et la programmation du musée, notamment pour une institution gérant un fonds archéologique important et une partie non négligeable des monuments historiques classés du département.

⁴³³ Le modèle sur lequel se base un lieu d'exposition est à la fois une réalité concrète et un jeu, voire un bluff, de communication et de connotations. Un espace d'exposition peut ainsi donner une image différente de ses réalités, on parlera pour cela aujourd'hui de *washing*.



Parcours d'estrades et de socles sur différents niveaux, vue en cours de montage
Exposition d'Hassan Khan, *Blind Ambition*, au Centre Georges Pompidou (Galerie 3, niveau 1),
à Paris du 23 février au 25 avril 2022



Vue numérique en 3 dimensions du projet d'Hassan Khan⁴³⁴

⁴³⁴ Un commissariat de Marcella Lista, photographies de Lucy Hogg provenant de l'article de Stephanie BAILEY pour la revue en ligne *Ocula*, : <https://ocula.com/magazine/conversations/hassan-khan/> (consulté le 22 mai 2022)

Le flâneur et la flâneuse contre le témoin modeste

Cette pensée du dispositif, qui considère à la fois le corps et le psychisme du sujet, a été longuement développée par la théoricienne américaine Donna Haraway et notamment dans son essai *Le témoin modeste*⁴³⁵. Elle y étudie le processus d'élaboration des savoirs scientifiques classiques et a observé la manière dont ils visent à faire disparaître la matérialité, en quelque sorte, des observateurs et des observatrices. La théoricienne signale par là comment la science et ses outils va de pair avec des usages de visualisation et de monstration, toute une optique, laquelle prescrit des ordres sociaux. Dans les dispositifs qu'elle étudie, l'observateur est un parasite à la neutralité ou à l'harmonie de ce qu'il observe. Son tremblement, son corps doivent rester extérieurs à ce qu'il regarde, il deviendrait sinon un perturbateur. Ici le travail de l'intellectuelle est résolument féministe, elle rapporte en effet qu'aux débuts de la méthodologie scientifique moderne, ce n'est pas simplement le corps qui perturbe, c'est plus précisément le corps de la spectatrice. Plus avant la spectatrice perturbe le scientifique masculin par sa simple présence et nuit aux expérimentations scientifiques.

L'expérience scientifique du 17^{ème} siècle de Robert Boyle montre une inégalité femme/homme de principe : évidemment les corps masculins sont aussi bruyants et mouvants que les féminins, mais cela est autorisé car ce sont les corps de ceux qui rédigent les autorisations. La distinction essentialisante et absurde d'un féminin plus « incorporé » revient à rejouer nombre de polarités périmées et stéréotypées (homme/femme, esprit/corps, raison/émotion, etc.) qui, si elles ont existé, ne peuvent plus servir de projet aujourd'hui. Il s'agit plutôt et plus simplement de montrer que la science a servi de prétexte, d'alibi à des inégalités. Et que bien sûr « l'incorporation » ne peut pas être un « privilège » du « féminin »⁴³⁶.

Ce personnage féminin a un pendant, le visiteur du Museum analysé dans *Le patriarcat de Teddy Bear*⁴³⁷, qui est, à l'inverse, un personnage à « initier », quand la jeune femme semble « inéducable ». « Cela fait partie de la structure de l'expérience du Museum, c'est une des raisons pour laquelle on a, qu'on le veuille ou non, le statut moral d'un jeune garçon qui suit

⁴³⁵ Donna HARAWAY, « Le témoin modeste : diffractions féministes dans l'étude des sciences », dans *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris, Exils, coll. « Essais », 2007 [1989-2004], pp. 309-333.

⁴³⁶ Si évidemment un « féminin » existait et était définissable.

⁴³⁷ D. HARAWAY, « Le patriarcat de Teddy Bear : taxidermie dans le jardin d'Eden, New York, 1908-1936 », dans *Manifeste cyborg, op. cit.*, pp. 145-218.

une initiation à travers l'expérience visuelle. Le Museum est une technologie visuelle. Il fonctionne sur le désir de communion, d'absence de séparation, et l'une de ses productions est le genre. »⁴³⁸ Étrange dialogue que celui produit entre ces deux personnages d'Haraway, chacun produisant le « genre », l'un choyé, devant un diorama de gorilles, face à un modèle familial totalement construit et idéalisé, prenant aussi métaphoriquement la place du chasseur invisible qui surprend une scène dans la nature ; et l'autre, la spectatrice d'expérience scientifique dont le corps est exclu des bancs d'un théâtre de démonstrations scientifiques. Deux « faits » scientifiques montrés qui deviennent les signes de praxis sociales, deux « machines signifiantes » qui font institution. Ces machines sont « des cartes du pouvoir, des moments figés de relations sociales »⁴³⁹, relations sociales qui se jouent à la fois dans une famille d'animaux empaillés et que dans des relations entre acteurs et spectateurs des deux scènes.

C'est là qu'Haraway propose de « situer les savoirs » et « d'incorporer la vision » ce qui correspond pour elle à ouvrir une troisième voie entre le savoir classique d'un côté, et d'un autre côté le relativisme et le « subjectivisme » de la *Standpoint theory* américaine.

Avec un savoir « incorporé », c'est-à-dire localisé, le positionnement dans l'espace de l'observateur ou de l'observatrice va rejouer la façon dont les savoirs sont exposés et révélés. Ils ne sont plus neutres, ils ne sont plus naturels mais le fruit, la conséquence de celui ou celle qui regarde, de celui ou celle qui les énonce, tout comme ils construisent un rapport qui définit ceux qui sont sensés l'ingérer ou en être exclus. Mais le propre des *situated knowledge* est qu'ils « résistent à la fixation » et luttent contre « cette science/technologie rêvée du langage parfait, de la communication parfaite, de l'ordre définitif »⁴⁴⁰. Un des buts du *white cube*, comme toute machine de vision scientifique est de se faire oublier, de se faire disparaître au profit de l'objet. Faites apparaître le regardeur et soudain le fait scientifique ne devient ni plus subjectif, ni plus contestable, il devient « situé ».

La pensée d'Haraway nous intéresse car c'est une pensée des sens, du corps, de sa place et de ses gestes. Ainsi elle n'offre ni solutions scénographiques, ni concepts utilisables, mais plutôt une brèche constituée par de nouvelles prises en considération : la prise en compte du corps du spectateur en tant qu'outil à l'intérieur d'un autre outil qu'est l'exposition. Car dans la pensée d'Haraway un corps est toujours relié à son environnement, fut-il réduit au silence ou à

⁴³⁸ « Le patriarcat de Teddy Bear », *op. cit.*, p. 198. Ajoutons page 199 : « Le récit doit être celui des progressistes engagés qui luttent pour dissiper l'obscurité par la recherche. »

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁴⁰ « Savoirs situés », *op. cit.*, p. 126.

l'immobilité. Ce silence et cette immobilité, tout comme ses bruits ou ses mouvements, vont lui permettre de construire, pour lui et pour les autres la signification des objets qui sont dans l'espace avec lui. « Toujours historiquement et radicalement spécifique, toujours vivant, les corps possèdent différentes spécificités et effectivités »⁴⁴¹.

Plus précisément l'autrice aborde en profondeur un dispositif d'exposition, le diorama, et l'inscrit d'abord dans des considérations proprement optiques, pour ensuite mêler ces dernières aux questions de paysage, de chasse, de sélection de spécimen, d'auteur, d'héroïsme, lesquels sont enrobés et soutenus par moult faits historiques et muséographiques, de recherche sur le propos et la fonction du lieu d'exposition au moment où il décide de commanditer ses dioramas d'histoire naturelle. Dans tout cela elle analyse l'exposition scientifique et pédagogique pour montrer, sans l'accuser de front, l'idéologie qui sous-tend une institution muséale d'histoire naturelle, à savoir le Museum de New York à l'orée du XX^{ème} siècle. Dans *Primate Visions* et dans *Le patriarcat de Teddy Bear*, son analyse historique et culturelle de la primatologie et l'analyse du dispositif muséographique et de sa genèse au Museum de New York nous intéresse car l'autrice va sans cesse relier, entre autres, la question de l'optique à la question de l'éducation, de l'institution, et déduire un système idéologique et politique prescriptif au sein du Museum, notamment par sa manière construire la notion de Nature.

Au départ Haraway crée un *distinguo* entre deux schémas qui sont deux façons de percevoir : l'un prendrait un rôle de repoussoir, le paradigme de la « vision infinie », l'autre, l'objectif à atteindre, la méthode à exercer, serait le « savoir situé » créant, dans son vocabulaire, un savoir « incorporé », « localisé » et ce qu'elle nomme des « perspectives partielles »⁴⁴². Il faut pour être clair rappeler les soupçons qu'énonce Haraway à l'encontre de cette « vision infinie ». Elle pointe en fait plusieurs éléments qui lui permettent de traiter autant des sciences, de technologies militaires que des télécommunications. D'abord cette « vision infinie » est « non marquée » (sur la carte), elle est aussi désincarnée, donc, en quelque sorte, elle n'a pas d'auteur. C'est un regard sans regardeur, une caméra sans opérateur que l'on nous impose. En cela elle se pare des atours de l'objectivité. Sorte d'œil mobile omniprésent grâce à de multiples outils comme le satellite, le microscope, l'appareil photographique, mais aussi son corolaire, l'écran (vu par tous), cet œil qui potentiellement voit tout et peut tout enregistrer tout pour Haraway

⁴⁴¹ Nous traduisons de l'anglais : «Always radically historically specific, always lively, bodies have a different kind of specificity and effectivity. » Dans l'article « The Promises of Monsters », *op. cit.*, p.67.

⁴⁴² Ces conceptions peuvent être mises en parallèle avec le principe d'auteur chez Bal et sa façon de concevoir le média-exposition.

une métaphore de la science occidentale (elle ajoute masculine et blanche). Cet œil est typiquement « non situé » car multiple et mouvant.

Un parlant soi-disant neutre, anonyme, invisible qui organise la réalité et ce faisant la maintient sous contrôle, un savoir absolu qui se prétend incontestable et qui pointe ce qu'il nomme « les faits ». On retrouve ici l'analyse du laboratoire de Bruno Latour et les conclusions de Mieke Bal, notamment cette science ou ces exposés qui nient tout processus d'inscription littéraire car « les faits naturels ne peuvent pas avoir d'auteurs ». Haraway écrit : « L'homme (...) doit être lui-même invisible, c'est-à-dire appartenir à cette catégorie non marquée construite à partir des conventions extraordinaires de l'auto-invisibilité. »⁴⁴³. Ou encore « Le monde des sujets et des objets est en place et les scientifiques sont du côté des objets. Agissant comme les porte-paroles transparents des objets, les scientifiques se trouvent dotés des alliés les plus puissants. »⁴⁴⁴

En opposition à l'œil scientifique non-situé, existe l'alternative du « savoir situé ». Il représente son contraire : incarné, modeste, localisé. Il est la conséquence d'un œil conscient de sa position qui n'a pas prétention à l'exhaustivité. Le savoir situé fait alors l'éloge du sujet et de sa mobilité, de ses capacités d'évolution : il permet à l'individu, l'objet, l'animal, le végétal, d'être considérés comme dépendants de situations particulières, contre un œil cannibale universel et surplombant. En s'inscrivant dans l'individu, dans un moment, bref dans un « particulier », le « savoir situé » permet une créativité de formes, parfois jusqu'au délire, il re-décrit, reformule, re-code⁴⁴⁵, comme le flâneur ou la flâneuse qui se déplace pour s'émerveiller de ce qui l'entoure. Il utilise une ironie et ce faisant, il est un moteur d'émancipation et de déconstruction. Il est conscient d'un contexte géographique et temporel. Haraway écrit page 316 qu'il faut « montrer que l'ensemble des entités présentes dans les technosciences sont constituées dans l'action de la production de connaissance et non avant que l'action ne commence », ne permettant pas à un savoir de d'apparaître intemporel ou éternel. Pour elle, la connaissance peut changer sans cesse et se constitue dans l'action.

Ainsi les faits observés ne sont pas « subjectifs » ou sujets à caution car ils sont les fruits de relations. Ils deviennent simplement multifactoriels, produits par une multitude de facteurs dont l'observateur ou l'observatrice sont parties prenantes. Ainsi Donna Haraway ne propose pas un relativisme mais une nouvelle méthodologie, une nouvelle manière, de faire apparaître et/ou de

⁴⁴³ D. HARAWAY, « *Le témoin modeste* », *op. cit.*, p. 310.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 313.

⁴⁴⁵ « Les histoires féministes cyborgiennes ont pour tâche de recoder tout ce qui est communication et information, afin de subvertir commandement et contrôle. », dans « *Savoirs situés* », *op. cit.*, p. 72.

considérer le savoir qu'elle revendique comme une objectivité. Il s'agit d'une objectivité qui « laisse une place aux surprises et à l'ironie [lesquelles sont] au cœur de toute production de savoir ». ⁴⁴⁶

L'auteure est on ne peut plus claire et elle affirme : « Des savoirs situés demandent que l'objet de connaissance soit vu comme un acteur et un agent, pas comme un simple écran ou un terrain ou une ressource, et jamais comme l'esclave d'un maître qui enfermerait la dialectique derrière sa seule capacité d'action et en tant que père de la connaissance « objective ». (...) En effet, accepter la capacité d'action des objets étudiés est le seul moyen d'éviter de grossières erreurs et toutes sortes de représentations mensongères dans ces sciences » ⁴⁴⁷. Et plus loin : « Les acteurs ⁴⁴⁸ se manifestent sous des formes nombreuses et merveilleuses. La description du monde « réel » ne dépend plus alors d'une logique de la « découverte », mais d'une relation sociale forte de « conversation ». Le monde ne parle pas plus seul qu'il ne disparaît en faveur d'un décodeur maître. Les codes du monde ne restent pas immobiles à attendre qu'on les déchiffre. Le monde n'est pas la matière première de l'humanisation. » ⁴⁴⁹ Haraway se place ici très directement dans un refus d'une consommation, de matière première, d'objet ou de savoir, et envisage à l'inverse une démultiplication des « conversations ».

« Conversations » dans lesquelles l'ironie peut jouer un rôle important. En effet Haraway joue dans ses textes sur de nombreuses ambiguïtés. Elle peut nous perdre dans un flou où l'on ne sait pas si ce dont elle part a le statut de fait ou de métaphore, ce qui est de l'ordre de l'imagination ou du constat, ce qui est un descriptif ou une parabole, et plus avant ce qui est de l'ordre de la description ou de la construction théorique. Car soulignons un point qui est rarement évoqué dans ses théories, c'est la question de la modestie de ses points de vue et leur caractère non autoritaire, maniant l'ironie pour éviter d'utiliser toute forme d'intimidation, qui prendrait aussi la forme de démonstrations de puissance, ou de conclusions trop rigides ou expéditives, intimidation que l'autrice considère comme une des caractéristiques de la scientificité classique. Elle est trop consciente du rôle et du pouvoir de l'énonciateur scientifique pour entrer dans un tel jeu ⁴⁵⁰. Cette modestie est à la fois une position théorique,

⁴⁴⁶ D. HARAWAY, « Savoirs situés », *op. cit.*, p. 132.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁴⁸ Elle dit aussi « agents » ou « objets du monde ».

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁵⁰ Ses productions récentes comme *Vivre avec le trouble* (Vaux-En-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020 [2016 pour la publication originale]), compilation de textes théoriques, de témoignages personnels ou d'hommage et de fictions, montrent bien ses tentatives de prendre de revers le style argumentatif classique. Précisons aussi que cette somme d'article est à la fois un jeu avec la traduction de ses textes et leurs republications, mais aussi un jeu de montage, d'assemblage et de décompilation de ses écrits.

un style d'argumentation, et une position du corps dans l'espace pendant une démonstration théorique, modestie de mauvaise foi chez le scientifique classique, de stratégie de lutte dans la théorie féministe. Ainsi Haraway, dans son attitude et ses modes argumentatifs, propose un exemple à l'interprète, au lecteur/lectrice, à l'agent.

En somme l'autrice, même si la question de l'optique reste au cœur de ses écrits et de ses métaphores, va étendre la question de l'œil à la question du corps et de son environnement. Elle se fait aussi le chantre d'une interaction créative entre l'objet et l'interprète, mais aussi entre tous les composants de la situation qui permet cette interprétation. On comprend alors parfaitement l'intérêt de sa théorie dans le cadre d'une compréhension de l'exposition et de son épistémologie, pour soutenir avec le flâneur et la flâneuse, « le caractère toujours fini et engagé de l'interprétation. »⁴⁵¹ Le personnage du visiteur ou de la visiteuse se retrouve aussi complètement individué.

La notion de « savoir »

Il faudrait prendre le temps d'étudier la notion, particulièrement centrale chez Haraway, de « savoir », mais cela serait emmener cette recherche trop loin. En effet dans le champ de l'anthropologie et suivant les conclusions d'Arjun Appadurai et de son collègue Igor Kopytoff⁴⁵², toute définition de valeur est relative à un savoir, plaçant la question de l'échange dans une réflexion qui fait intervenir le cognitif. Ses conclusions peuvent bien sûr être étendues jusqu'à penser l'épistémologie de l'anthropologue comme une véritable esthétique où le savoir devient « code », donnée pouvant créer des affects, mais surtout prendre des caractères non conscientisés : fonctions, des connaissances, goûts, biographies émotions, choses de l'ordre d'une connaissance corporelle, gestes, affects et, bien sûr, mythes. Cette anthropologie effectue une mise à plat qui peut aussi réduire tout ce qu'elle touche en le réifiant, et peut-être en le pensant comme une « marchandise ». Tout penser en termes de savoir revient à faire le jeu d'un capitalisme cognitif, où, dans les critiques de David Graeber par exemple, tout devient un élément quantifiable et accumulable⁴⁵³.

⁴⁵¹ « Le témoin modeste », *op. cit.*, p. 324.

⁴⁵² Arjun APPADURAI (dir.), *The social life of things - Commodities in cultural perspective*, New York, Cambridge University Press, 1986.

⁴⁵³ Nous nous référons ici à D. GRAEBER, *La fausse monnaie de nos rêves*, *op. cit.*

D'un autre côté du spectre citons les thèses (auxquelles nous souscrivons) de l'intellectuel allemand Tom Holert, selon lequel nous subissons une « épistémologisation » du monde de l'art qui va jusqu'à influencer les définitions et méthodologie de la recherche en art⁴⁵⁴, « épistémologisation » qu'il relie à un « *Educational Turn* » apparu dans les années 90.

Nous regarderons alors avec la plus grande prudence ces théories dérivées des principes cybernétiques qui tentent de calculer chaque « savoir » et de maîtriser chaque « information », non pas parce qu'elles s'accordent à une « d'anthropologisation de l'art »⁴⁵⁵, mais parce qu'elle réduit rapidement l'exposition ou le travail des commissaires, voire celui des artistes, à une « production de connaissance » (« knowledge production »)⁴⁵⁶ rapidement intégrable à un mode de pensée néolibérale⁴⁵⁷, et qu'elles transposent en un éclair le « savoir » et la « connaissance » dans un système quantitatif de valeur.

⁴⁵⁴ Rationalisation, discursivité, quantifiabilité essentiellement.

⁴⁵⁵ On se réfère ici aux relectures françaises des *visual studies*, surtout opérées par une équipe de chercheurs réunie autour d'Emmanuel Alloa. Pour, d'un autre côté, comprendre cette expression sous sa signification « devenir-anthropologique des formes artistiques », le lecteur et la lectrice se référeront aux deux articles fondamentaux d'Hal Foster, Hal Foster, « L'artiste comme ethnographe ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour de l'anthropologie ? », dans *Face à l'histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996 (reproduit dans le recueil *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2005), et le chapitre « Antinomies de l'histoire de l'art », dans *Design et crime*, Paris, Les prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2008 [2002], ainsi qu'à l'interview avec Stephan Germer « En route pour l'ethnographie », dans Catherine CHEVALIER et Andreas FOHR (dir.), *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Dijon/Zurich, Les presses du réel et JRP Ringier, coll. « Anthologies », 2010.

⁴⁵⁶ Voir les chapitres 1 et 3 de Tom HOLERT, *Knowledge beside itself: Contemporary Art's Epistemic Politics*, Berlin Sternberg Press, 2020. Sans les critiquer frontalement Holert conteste une approche qui est celle, depuis au moins une dizaine d'années, de l'historienne Dorothee Richter et des enseignements du *Post-graduate programme in curating* de la ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste), pour nous à l'avant-garde d'une entrée du capitalisme cognitif dans les pratiques artistiques.

⁴⁵⁷ C'est aussi la capacité fantastique du monde de l'art à produire de nouveaux termes sans jamais les définir, qui deviennent rapidement des éléments de langage tout aussi ambigus que ceux du marketing ou du management.

Intérêt du collage aujourd'hui

Annie Claustres⁴⁵⁸ distingue quatre mouvements dans l'analyse des productions culturelles contemporaines par les penseurs et penseuses du postmodernisme. Un premier mouvement conserve les bases d'une pensée moderniste et est incarné notamment par Rosalind Krauss et Michael Fried : l'histoire de l'art est linéaire, les œuvres conservent une autonomie⁴⁵⁹. Le deuxième courant est « néo-conservateur » et est représenté, entre autres, par Achille Bonito Oliva ; il se borne à voir dans les œuvres des redites et des remixages et des actualisations des idées et des gestes modernes. Le troisième courant est celui inspiré des *cultural studies* et notamment des *gender studies* et des études post-coloniales. Enfin le quatrième courant, celui auquel nous adhérons le plus, s'interroge sur les rapports entre art, culture de masse et industries culturelles. Il comprend parmi ses représentants Fredric Jameson. Pourtant Claustres rappelle que le postmodernisme ne peut être abordé, à cause de ces différents angles d'analyse ou positionnements, que selon « un point de vue kaléidoscopique ». L'héritage moderne ne peut pas être négligé, les formes de redites y sont inhérentes, les sciences sociales et les questions politiques et/ou identitaires apportent un regard neuf, et la perception de la culture comme un tout qui comprend un rapport aux médias de masse et à l'industrie, culturelle ou non, sont autant d'angles qui permettent en se complétant de comprendre l'ère postmoderne.

Dans son chapitre consacré à l'art dans *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Jameson choisit de prendre pour modèle un unique medium, dont

⁴⁵⁸ Dans son article « Autour de Fredric Jameson : le postmodernisme est mort ; vive le postmodernisme ! » paru dans *Perspective*, 3 | 2008, Paris, Institut national d'histoire de l'art, mis en ligne le 12 avril 2018, consulté le 1er octobre 2020. En ligne : <http://journals.openedition.org/perspective/3256>, version epub non paginée (article original pp. 450-455).

⁴⁵⁹ On constatera, dans *Portrait of a young critic*, la critique que Craig Owens adresse à la fondatrice d'*October*. Pour le dire rapidement, il lui reproche son aveuglement à vouloir répéter une attitude avant-gardiste et moderne dans la critique d'art, alors que c'est cela même que l'autrice voit comme périmé dans les œuvres des années 70 et 80. La critique d'art n'a selon lui pas acté pour elle-même l'impossibilité postmoderne d'une *tabula rasa* et la vacuité, toujours dans les années 70 et 80, d'un raisonnement basé sur une idée d'avant-garde et de révolution. Il voit donc une sorte de déni dans l'attitude de Krauss et un détachement quelque peu hautain de la critique vis-à-vis de la réalité socio-économique du monde de l'art, réalité qu'Owens ne cesse de scruter. Voir L. BLUMENTHAL et K. HORSFIELD, *Craig Owens : Portrait of a Young Critic*, op. cit.

l'apparition est effectivement représentative et synchrone du postmodernisme : la vidéo. Il pousse sa méthodologie jusqu'à prendre pour exemple une seule œuvre, ce qui lui évite d'aborder la multitude des formes, des styles, des mouvements qui font l'art aujourd'hui. Et il va porter son dévolu sur un travail d'étudiants en art de 1979, en l'occurrence un film de 29 minutes, intitulé *AlienATION*, créé par trois élèves de la School of the Art Institute de Chicago, Barbara Latham, John Manning et Edward Rankus. Son choix d'œuvre, de par les faiblesses et les stéréotypes que cette dernière contient, est néanmoins stupéfiant quand, à la fin du chapitre, on ne peut que constater la pertinence des déductions qu'il permet à l'auteur. Ce travail d'étudiants a en effet l'avantage de concentrer une grande partie des stéréotypes de l'art vidéo de l'époque, et, en supposant qu'il souhaite s'ancrer dans l'air du temps, dans ce qu'il a de plus neuf, les questionnements et les réalisations, quasi-adolescentes par leur opportunisme, offrent un exemple clair et assez acéré de la façon dont les artistes en formation de l'époque représentent le monde qui les entoure. Il faut rappeler, car Jameson semble ignorer ce fait, que la School of the Art Institute de Chicago est dans les années 70 un des centres névralgiques internationaux de l'art vidéo, avec la création en son sein en 1976 de la Video Data Bank, un organisme pionnier dans la production et la diffusion de ce médium artistique.

L'analyse de Jameson provient de plus d'un texte publié précédemment, en 1987, et amélioré pour *Le postmodernisme*⁴⁶⁰. La première version nous offre des clés supplémentaires. Le théoricien aborde en effet longuement la question du flux chez l'intellectuel gallois, et cofondateur du Center for Contemporary Cultural Studies de Birmingham, Raymond Williams⁴⁶¹, et développe la vision des changements dus au passage du cinéma à la télévision, perçus par son prédécesseur. La vidéo créerait, selon Jameson et après Williams, à cause justement de sa diffusion en flux, un type de « fictionnalité » différent du cinéma, qui perturbe le régime textuel et narratif de ce dernier. Ce faisant la vidéo « abolit la catégorie plus traditionnelle ou plus

⁴⁶⁰ Dans *The Linguistics of Writing : Arguments between Language and Literature*, Nigel FABB (dir.), Manchester University Press, traduit en français et publié en 1988 sous le titre *La lecture sans l'interprétation – Le postmodernisme et le texte vidéo* dans la revue *Communications*, n° 48, 1988. pp. 105-120.

⁴⁶¹ La notion de « flux total » (« total flow ») apparaît chez Williams en 1974 dans *Television. Technology and Cultural Form*, Londres, Routledge. Cette reprise par Jameson nous permet de rendre évidents les liens entre la méthode d'analyse du matérialisme culturel de Williams et les avancées postmodernes de Jameson : il mixe les outils du matérialisme culturel (analyse des contextes culturels, des classes sociales de production et de réception de l'œuvre, des médiums, des modes de diffusion et de production des objets culturels) avec une analyse plus centrée sur une analyse du langage et de ce qu'il appelle le « texte » (provenant de son constat, et à la fois outil critique, de la textualisation postmoderne du monde) pour aboutir à des observations, le « texte » des objets culturels devenant lui-même le cœur d'une analyse matérialiste et vice-versa. Ses analyses, avec des outils postmodernes (interdisciplinaires), l'amènent à une description des objets culturels postmodernes et à l'énonciation de leurs mécanismes, d'une critique (comme objets « dégradés ») et, parfois, de possibilités de parades. Il emprunte au passage quelques théories à Jean Baudrillard, auquel il rend hommage.

ancienne de l'« œuvre » »⁴⁶². Le mécanisme est assez complexe mais nous devons l'analyser car il permet d'envisager un point capital de l'exposition transdisciplinaire : le thématique. Jameson voit le collage de la vidéo selon quatre moments : la surcharge de signes, une interprétation qui devient forcément connotative, la perte d'éléments « de nature », et en conséquence de ces trois points une perception qui devient « thématique » qui empêche de voir les objets autrement qu'à travers des séquences et des recoupements.

Il focalise l'ensemble de sa démonstration sur le fait que le collage télévisuel, à cause de son déversement et de ses assemblages d'éléments hétérogènes, bloque toute interprétation et abandonne le spectateur à un degré d'interprétation connotatif. Son hypothèse est pour nous particulièrement simple et efficace, hélas elle ne peut s'aligner avec nos déductions sur l'exposition à cause de la question d'un flux qui impose son temps et ses séquences au spectateur, quand une observation simple des visiteurs dans une exposition permet de déduire qu'ils peuvent y passer un temps très bref comme très long.

Le montage et le collage font cependant que chaque fois que nous regardons la bande, nous en déduisons des combinaisons différentes. La vidéo désordonne sans cesse des principes de causalité mnémoniques (où l'on va reconnaître des personnages, déduire une action, un moment) pour que chaque visionnage provoque de nouvelles conclusions (n'oublions pas que Jameson parle d'une vidéo de 29 minutes, c'est-à-dire relativement longue). C'est ce rapport mnémorique cohérent et stable, calculé précisément du cinéma, qui est mis en échec par la télévision et la vidéo d'art analysée, en étant tout autant anticipé et calculé. Voilà pourquoi, malgré toutes les hypothèses que peuvent permettre le medium-exposition, un tel collage, parce qu'il joue sur des effets hypnotiques, n'est pas possible dans l'exposition. Le spectateur gère son temps, son attention est perturbée par la présence d'autres visiteurs, il regarde ailleurs. L'exposition ne permet pas la concentration hypnotique que permettent les images mouvantes dans un cadre. Jameson souligne alors la fictionnalité des images vidéo et cinématographiques que n'auraient pas les images-objets. Leurs mouvements et leur virtualité participent d'une mise en scène du monde, une théâtralisation supérieure à celle de l'image-objet qui le fige. C'est, dans la vidéo, un dépassement du récit naturalisant, il disparaît au profit d'un bruit et d'un « fouillis informationnel »⁴⁶³.

⁴⁶² F. JAMESON, *La lecture sans l'interprétation*, op. cit., p. 107.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 109.

Conclusion

L'exposition de société donc

Jouer avec le récit aujourd'hui suppose de mettre à distance le piège du « fouillis informationnel ». L'apparent désordre ne montre qu'un mode d'organisation dont la logique n'est pas directement perceptible mais qui est bien présente dans les entrechoquements de la vidéo d'art ou publicitaire. L'impasse dont nous devons nous garder dans notre projet n'est finalement pas le fouillis, lequel est fécond selon nous, mais produit ou est considéré comme un message ou un élément de code. L'ironie et la critique, nous l'avons vu avec Szeemann, supposent une confrontation dialectique des éléments entre eux, et une mise à distance qui n'est qu'une mise à distance vis-à-vis du message univoque et le caractère déjà codé des objets que nous empruntons au réel.

L'enchaînement narratif reste un moteur indispensable pour nous mais son auto-réflexivité et sa présence physique empêchent volontairement dans notre cas son passage jusqu'aux mécanismes de la fiction. Ces derniers attirent en effet plutôt notre méfiance, et nous choisissons de ne pas essayer de les maîtriser, si une telle maîtrise était possible.

Notre objectif est plutôt de mettre en scène des transactions et des négociations⁴⁶⁴ à de nombreux endroits, et de permettre au spectateur et à la spectatrice d'en percevoir les plus nombreuses possibles. Le narratif est tout de même présent lorsqu'il s'agit de mettre en scène un régime de signe très omniprésent dans notre environnement quotidien⁴⁶⁵ sur la base de juxtapositions et de superpositions, et non à partir d'un ensemble d'objets dont on mettrait en valeur l'autonomie. C'est cet échange, dans l'exposition transdisciplinaire, par équivalences de valeurs (pour reprendre le schéma de l'exposition comme « production de savoirs ») et réévaluations permanentes qu'il s'agit de faire crisser pour qu'il devienne visible et s'éloigne des mécaniques huilées du discours.

⁴⁶⁴ Entre objets, entre individus, entre objets et individus.

⁴⁶⁵ Cela exauce une partie des souhaits de l'esthétique pragmatiste.

Nous ne pouvons qu'insister avec Jameson sur un autre aspect possible du narratif : « la fictionnalité est, en fait, le mot juste pour exprimer cet « autre temps » que nous connaissons au cours d'un spectacle, à l'intérieur des limites du temps physique »⁴⁶⁶, ce véritable piège postmoderne duquel nous devons préserver les spectateurs et spectatrices, au moins pendant le moment de l'exposition, sans pour autant nous priver des ressources du collage⁴⁶⁷. Nous pourrions même émettre l'opinion provocatrice que les conventions de l'exposition, dans leur détachement, permettent justement d'échapper aux fictionnalités du monde réel, à son *story-telling*⁴⁶⁸, mais aussi, pour aller encore plus loin avec Jameson, à son côté « textualisé » c'est-à-dire « toujours-déjà interprété » et codé, où la référence se « volatilise » et « ne laisse guère plus qu'un reste indigeste »⁴⁶⁹.

À ce stade le discours du commissaire et ses modes d'apparition, jusqu'à cet écrit-lui-même, doit être nuancé et circonscrit dans des limites intérieures à l'exposition. Un des réflexes de la scène artistique est justement cette « fétichisation de l'engagement » dont parlait Diane Scott, un recours permanent au politique comme objectif et sujet de très nombreuses actions. Le même constat est opéré dans le champ de la danse contemporaine en France par l'anthropologue Giuseppe Burighel qui y perçoit ce qu'il nomme, avec une ironie un peu désabusée, un « tournant éthique »⁴⁷⁰. Notre rôle est alors de prendre, momentanément avec *Fantasy*, un contre-pied qui se préserve des harangues messianiques⁴⁷¹, des présages, des leçons, des points de vue aussi fulgurants que définitifs sur l'art ou l'état du monde⁴⁷², qui de plus en plus, transforment toute entreprise artistique en entreprise de communication. Nous sommes à nouveau d'accord avec Diane Scott lorsqu'elle note que « L'art trouve sa valeur à travailler le

⁴⁶⁶ F. JAMESON, « La lecture sans l'interprétation », *op. cit.*, p. 106.

⁴⁶⁷ Le lecteur et la lectrice comprennent ici pourquoi nous n'avons jamais utilisé le terme « hétérotopie » lors de nos réflexions, ni tout vocabulaire référant à l'utopie, l'uchronie ou encore la dystopie. Ces notions placent aujourd'hui l'exposition dans une forme de fictionnalité dont nous essayons de nous dégager, bien qu'elles puissent s'avérer très utiles et pertinentes dans d'autres contextes.

⁴⁶⁸ Nous avons déjà abordé quelques points décrivant ce *story-telling* et que nous utilisons à contre-emploi comme le mytheme, les figures héroïques ou mythiques (dans *Blanche Endive*), auxquels nous pouvons rappeler le narrateur omniscient, l'auteur absent, et par exemple pour citer quelques critères majeurs, la chronologie qui elle aussi « identifie » et « naturalise » ses éléments.

⁴⁶⁹ F. JAMESON, *Le postmodernisme*, *op. cit.*, p. 156. Il illustre son propos à la même page : « L'image ne peut aucunement nous dire si nous regardons se lever ou se coucher le soleil ».

⁴⁷⁰ G. BURIGHEL, *Le danseur en dialogue*, *op. cit.*

⁴⁷¹ Szeemann lui-même n'en a pas été exempté, et on le constate dès ses déclarations d'intention pour sa *Documenta*.

⁴⁷² Nous pourrions ajouter ce que Burighel note, dans le système de la danse, des « vassalités ». On se référera à ce sujet au deuxième chapitre du *Danseur en dialogue*, « Institutions culturelles et modèles économiques », *op. cit.*, pp. 91-106.

politique « par en dessous », en position de dénominateur, dans l'acceptation d'une coupure radicale d'avec le champ de la politique, dans un travail ignorant de ses effets»⁴⁷³.

Un espace marketé ?

Dans son recueil *Design et crime*⁴⁷⁴, Hal Foster mentionne un phénomène important qui peut alimenter nos réflexions finales et recoupe de nombreux thèmes que nous avons abordés tout au long de cette recherche : la transformation en marchandise, ou plutôt en expérience de la marchandise, de tout ce qui nous entoure, jusqu'à parler, dans le champ artistique, d'un « marketing de la culture ». Pour le dire plus crûment, le théoricien américain décrit une symbiose entre expérience esthétique et expérience de consommation, ou encore une marchandisation du monde de l'esthétique (l'art, les sphères du jugement)⁴⁷⁵.

Foster s'inscrit dans la suite des conclusions de sa consœur Rosalind Krauss qui considère, dans son article *La logique culturelle du musée dans le capitalisme tardif*⁴⁷⁶, le tournant postmoderne à la charnière des années 60 et 70 comme multifactoriel, et d'abord le résultat d'une prégnance des modes libéraux de direction des institutions artistiques, avec notamment des exigences de rentabilité et la transformation de ces structures en lieux touristiques polyvalents. Selon elle le capitalisme « infiltre le sport, les loisirs, l'art »⁴⁷⁷. Elle souligne aussi un phénomène important qui concerne la production artistique elle-même, l'aboutissement à un point de non-retour du modernisme avec les installations d'art minimal. Elle signale d'abord l'apparition de sculptures produites par l'industrie⁴⁷⁸ puis, en s'appuyant sur les textes de Robert Morris, interroge un nouveau rapport aux œuvres et à l'espace d'exposition créé par le mouvement minimal. Le résultat est une disparition de la notion d'histoire au profit d'une immanence du corps du spectateur et de l'œuvre dans l'espace : il ne reste que l'expérience et la « perspective

⁴⁷³ D. SCOTT, *S'adresser à tous*, op. cit., p. 148.

⁴⁷⁴ Hal FOSTER, *Design et crime*, Paris, Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2008 [2002].

⁴⁷⁵ Ses conceptions constituent un pendant complémentaire aux théorisations de Fredric Jameson dans *Le postmodernisme*, pour lequel la marchandisation du vivant prend une dimension supplémentaire, celle d'un moment où le capitalisme tend à esthétiser toutes les strates et toutes les formes de notre vie quotidienne, mais d'une esthétique entendue comme dépourvue d'art et de critique.

⁴⁷⁶ Dans C. CHEVALIER et A. FOHR (dir.), *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst*, op. cit., pp. 186-203. L'article original a été publié dans *October*, vol. 54, 1990, pp. 3-17.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁷⁸ On pourrait aussi parler de vidéo qui apparaît à cette période, mais dont l'analyse en termes de médium contredirait les conclusions de Krauss.

corporellement vécue » (elle cite ici Maurice Merleau-Ponty). Elle écrit : « Le musée industrialisé a besoin du sujet « technologisé », sujet qui n'est plus à la recherche d'émotions mais d'intensités, sujet qui fait l'expérience de sa fragmentation dans l'euphorie, sujet dont le champ n'est plus l'histoire mais l'espace lui-même »⁴⁷⁹.

C'est cet « expérientiel », au cœur de notre projet *Fantasy*, qu'il s'agit de questionner plus profondément, mais pour cela il nous faut tenter de définir précisément les conceptions de Foster pour enfin comprendre comment notre projet s'en démarque. Car si nous avons vu différentes possibilités critiques avec les assemblages de la *Documenta 5* ou les déceptions de l'effet-V, aperçu des formes expérimentales d'interaction entre objets et récits avec *Le clou* et *Blanche Endive*, *Fantasy* doit aussi se situer par rapport à ces questions, fondamentales aujourd'hui, développées par l'industrie culturelle dans le monde de l'art contemporain, au premier titre desquelles se trouve cet expérientiel et ce sujet « technologisé » de Rosalind Krauss.

Hal Foster, donc, approche ces problèmes à partir de la notion de design. Il signale une évolution récente qui fait qu'aujourd'hui « l'esthétique et l'utilitarisme, loin d'être seulement confondus, se sont aussi subsumés sous le commercial – où chaque chose, des projets architecturaux aux expositions d'art, en passant par les gènes et les jeans, semble être considérée comme du *design*. »⁴⁸⁰ Il poursuit quelques pages plus loin : « Cette inflation du design vient aussi du fait que l'emballage a fini par remplacer le produit. Que l'objet *désigné* soit le Jeune art britannique ou un candidat à la présidentielle, le « capital de marque » est essentiel à de nombreuses sphères de la société ; aussi le design l'est-il à son tour. L'attention du consommateur et la rétention de l'image jouent un rôle encore plus important lorsque le produit vendu n'est pas un objet. Cela est apparu clairement durant la période de fusions-acquisitions massives des années Reagan-Thatcher, les nouvelles méga-entreprise ne semblant pas avoir grand-chose à vendre à part leurs nom et leurs logos »⁴⁸¹.

Fantasy est construit comme un projet qui met en cohérence œuvre, lieu et scénographie dans le sens où il se revendique dans une culture de l'artifice, voire de l'artificiel, dont le titre renvoyant au fantasme est un indice. Il est aussi proposé au spectateur et à la spectatrice de s'y diriger, dans certaines parties, à l'aide de bougies électriques, symbolique assez naïve d'un

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 201. Plus haut dans sa conclusion Krauss compare le musée postmoderne à un Disneyland, elle envoie un clin d'œil désolé au *Simulacre et simulation* de Baudrillard. Ce serait aussi pour nous le point de départ d'une nouvelle thèse qui se pencherait sur la notion d'intensité, tant ce terme a été employé par Szeemann dès la fin des années 60 et est un leitmotiv de son Musée des obsessions.

⁴⁸⁰ H. FOSTER, *Design et crime*, op. cit., pp. 30-31.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

somnambulisme ou d'une exploration. Dès lors les stratagèmes scénographiques comme l'usage de lampadaire ou de perspectives en anamorphose, tout comme les connotations sémantiques ou les particularités physiques du lieu d'accueil, sont pensées comme complémentaires aux éléments montrés car elles constituent une part signifiante du projet au même titre que les œuvres, et sont pensés à la fois en correspondance et en dialogue.

Il nous faudrait enfin éviter ce que Foster perçoit comme étant, dans le postmodernisme, une « déterritorialisation » de toute forme de vie, déplacement qui, dans l'exposition, dés-innervé ce qui est montré, ne le transforme même plus en « codes » mais en simulacre, en signifiant sans rapport avec la réalité. Car en guise de contre-exemple, on peut évoquer la vogue actuelle du *Street Art* et du graffiti dans les centres d'art dont les significations, le caractère politique et militant, sont transformées en éléments de décor, ou encore où, au vu du contexte dans lesquels ils sont montrés, le terme « politique », souvent utilisé dans la communication, devient lui-même un signifiant vide. Le lieu d'exposition prend alors jusqu'au prétexte de sa technologie pour devenir sans s'en rendre compte ce que Rem Koolhaas appelle, selon le modèle du hall d'aéroport, un « *junk space* » : coquille vide aux fonctions interchangeable et à l'architecture de façades⁴⁸². Dans cet environnement le parcours du spectateur et de la spectatrice est scénarisé et « scripté » dans ses moindres détails, regards, et durées dans un but d'optimisation attentionnelle, d'efficacité commerciale et de gestion de flux.

Avec notre exposition, cela devient à l'inverse une reterritorialisation, dégagée de tout rêve éveillé d'authenticité⁴⁸³ : l'exposition prend une forme déductive où ce qu'elle contient est pensé en réponse au lieu qui l'accueille et ses caractères symboliques.

C'est là tout le sens, parfois littéral, de montrer une collection de cinéma avec des « vrais » lampadaires fonctionnels, au mobilier urbain et à un collectionnisme d'objets contemporains des moments d'apparition du cinéma, ou des dessins dans une salle recouverte de tapis, la scénographie doit jouer de la distraction et de l'intérêt qu'elle provoque en elle-même pour susciter l'effet-V ; et cet effet surréaliste reste dans notre cas, peut-être, similaire à celui des *sex museums*, cohérent avec le caractère onirique, ou la mystique ironique, de notre thématique

⁴⁸² Voir Rem KOOLHAAS, *Junkspace. Repenser radicalement l'espace urbain*, Paris, Payot, coll. « Manuels Payot », 2011 [2002].

⁴⁸³ Notons pour terminer que nous avons encore beaucoup à apprendre des artistes de la génération *Pictures* et de la façon dont ils s'approprient les images de médias de masse et les détournent, souvent par de simples actes de reproduction et de décontextualisation. Car le débat sur le caractère potentiellement inopérant ou suspect des images des mass médias et de leur détournement dans les champs artistiques et politique a certes déjà eu lieu, mais il doit sans cesse être renouvelé : c'est surtout un débat sur des représentations qui ne sont pas entièrement assumées par l'institution.

dont les spectateurs et spectatrices deviennent fatalement et temporairement les acteurs conscients.

Bilan provisoire

Au cours de cette recherche nous avons abordé divers exemples d'expositions qui portaient de points de vue sur la société et ses représentations. Elles mettaient aussi en scène une grande variété d'objets au travers des expérimentations scénographiques souvent inédites dans le but de proposer une réflexion sur l'exposition elle-même, ses rôles et ses significations. Mais cela nous a d'abord poussé à analyser au cas par cas, et en tentant d'aller dans le détail des ambitions de leurs commissaires, différents modes d'assemblages transdisciplinaires :

- l'exposition *Science-fiction* d'Harald Szeemann avec son point de vue très ancré dans le contemporain et ses fantaisies *pop*, propices aux expérimentations scénographiques spectaculaires,
- une partie de la *Documenta 5* qui prend la forme d'une « école du regard », avec un usage dialectique d'objets et de documents de nombreux types, basé sur une réflexion sur l'image inspirée des théories de l'École de Francfort,
- *Le clou* qui expérimente les interprétations d'un objet banal et fonctionnel à travers ses usages et les croyances qui s'y réfèrent, de toutes périodes et géographies,
- *Blanche Endive*, moment où une superposition d'histoires permet de mettre en place des formes diverses de *storytelling* en s'appuyant sur des objets, des œuvres mais aussi d'autres médiums artistiques.

Chacune de ces expositions engage de manières différentes le spectateur et la spectatrice dans le but d'utiliser d'une manière nouvelle le pouvoir des conventions qui vont créer de l'intérêt sur les objets qu'elle montre. La notion d'un « visiteur modèle » nous a permis de comprendre le langage particulier de l'exposition, et par ailleurs, de découvrir comment l'auteur ou l'autrice d'exposition empruntaient involontairement un nouveau statut, celui d'*expository agent*.

En nous penchant sur les dispositifs qui forment les conventions du média-exposition, nous avons présenté quelques éléments techniques de mise en valeur des objets, et quelques liens qui peuvent apparaître entre exposition artistique et commerciale, en nous aidant principalement du travail de Susan Buck-Morss sur Walter Benjamin et de quelques explorations dans l'histoire de l'architecture. Nous avons alors spéculé brièvement sur la manière avec laquelle certaines formes artistiques pouvaient acquérir des caractères similaires à ceux de fétiches, et vu, à l'aide

de quelques concepts d'anthropologie, comment des biais de croyance, de mécanismes socio-économiques ou institutionnalisés, pouvaient mener à accorder une valeur irrationnelle à un matériau qui procurait une sorte d'expérience hallucinatoire. Cette expérience et la valeur qu'on lui attribue, la manière dont elle est fabriquée, ont été pendant quelques pages au centre de nos réflexions les plus spéculatives, l'art pouvant provoquer, en devenant parfois une sorte de « monnaie originelle », non le support d'une hallucination fétichiste, mais le support d'une expérience qui se considérerait elle-même originelle. Et cette expérience n'est finalement pas celle de la peinture abstraite ou d'un quelconque fétiche, c'est bien celle de l'exposition. Nous avons dû abandonner là cette hypothèse théorique, mais elle nous a permis de mettre en avant un thème déjà présent dans nos analyses d'expositions historiques : un caractère « expérientiel » de l'exposition, qui déplacerait aujourd'hui, selon Hal Foster et Rosalind Krauss, un exercice du jugement auparavant centré sur les œuvres.

Dans tout cela nous avons abordé la question de la scénographie à travers la présence physique du spectateur ou de la spectatrice (devenus idéalement « flâneur » et « flâneuse ») et à partir d'une donnée architecturale, ce qui nous a amené à accorder un caractère symbolique particulier à chaque espace d'exposition. Mais plus avant l'analyse de cas précis nous a semblé indispensable pour mettre à jour les pouvoirs et les significations d'une scénographie. Il fallait en effet, sans vraiment pouvoir les séparer, analyser ensemble (et dans la mesure du possible) des réflexes institutionnels parfois différents selon le type d'espace, des réflexes de visiteurs (qui ont changé à travers l'histoire), des éléments techniques (meublement d'exposition par exemple), des éléments de médiation variés, et placer tous ces critères à l'intérieur d'éléments historiques, géographiques et parfois sociologiques quand nous en avons la possibilité. Cette méthodologie nous permettait d'avancer en produisant des sortes « d'études de cas », les généralisations en fonction de chacun des facteurs que nous venons de nommer pouvant aboutir à des résultats approximatifs et trop parcellaires dans notre situation. Ces études permettaient de faire comprendre l'exposition justement comme un phénomène « de société », et comme un objet « ethnosémiotique », qui devait être pris comme un phénomène entier à partir finalement de ce triangle objet (œuvre), émetteur (institution), récepteur (public), dont les trois pointent sont reliées, interdépendantes et se transforment mutuellement.

Au centre de nos réflexions, nous avons proposé un projet qui prend pour origine les représentations de la *fantasy* et autres « mondes imaginaires » dans la fiction mass-médiatique, ces préoccupations nous permettant d'essayer d'appliquer quelques intuitions théoriques et

postulats esthétiques qui devaient circuler entre la question du lieu, la question de l'objet et de toutes ses formes de médiation, mais aussi de faire entrer des questions « psychiques » dans notre analyse de l'exposition, ou bien sûr des phénomènes culturels au sens large..

Finalement le projet *Fantasy* assumait l'influence de deux expositions historiques d'Harald Szeemann, et se plaçait dans la suite directe du *Clou* et de l'exposition de Grégoire Motte. Mais dans le cadre expérimental d'une recherche-crédation, sa forme a permettait de proposer une nouvelle « étude de cas » assez complète en études curatoriales, conçue sur mesure, basée sur des choix actualisés de l'auteur et sur une multitude d'expérimentations réalisables. Bien que nous ayons essayé d'apporter quelques contradictions à nos affirmations, notamment sur les caractéristiques de la *fantasy* comme genre et ses paradoxes, ainsi que sur les méthodologies sociologiques que posent les univers mass-médiatiques, les goûts et les idéologies qu'ils véhiculent, une analyse plus critique de notre projet reste possible. Tout un champ de l'esthétique et de la critique d'art, focalisé sur les pratiques des artistes, a volontairement été passé sous silence. C'est parce que nous avons une entière confiance dans les artistes d'aujourd'hui, et que nous pensons possible d'aller plus loin dans les manières de présenter leur travail sans qu'aucune communication ou présentation privilégiée ne soit nécessaire, que nous avons mis leurs œuvres à l'épreuve d'objets et de contextes inattendus. Ces questions se résolvent selon nous dans des négociations en amont de l'exposition et notre projet a tenté de mettre en scène et de problématiser ce qui se transforme souvent, dans l'exposition, en dirigisme.

Recherche-Crédation, objet théorique et « curatorial »

Il nous tenait par ailleurs à cœur d'aborder avec précision quelques points concernant les conditions matérielles d'apparition d'une exposition temporaire, réalisée par un commissaire invité. Ces points ont pu permettre quelques retours et explications plus techniques rarement mentionnés dans notre environnement professionnel et quelques échappées concernant la socio-économie des acteurs des arts visuels contemporains.

Car la question que nous nous sommes posé a aussi été de savoir dans quelle mesure il était possible, dans une recherche universitaire, de faire état des contraintes d'un métier ou d'une pratique, et cela que ce soit dans des aspects matériels ou interindividuels. L'étude de ces contraintes ou de ces paramètres nécessiterait des travaux sociologiques que nous ne sommes pas en mesure de réaliser, il nous a semblé cependant important de montrer comment ces

contraintes influencent un projet jusque dans ses contenus, changent par exemple les possibilités d'emprunt d'un œuvre, de négociation ou de production avec les artistes. La production d'une exposition impose une forme de pragmatisme qui va jusque dans les techniques de communication et qui, à certains moments, doit rappeler qu'un évènement artistique n'est pas que le résultat de choix esthétiques et théoriques mais d'une multitude de paramètres qui doivent être pensés conjointement.

Alors « l'objet théorique *Fantasy* » ne peut être pensé dans certains détails (et peut-être analysé) que parce que sa forme est intrinsèquement figée et « virtuelle », détails qui certainement échapperaient à l'observation réelle. Et paradoxalement on propose au lecteur et à la lectrice une visite dont on a oblitéré les affects et les sensations réelles, pour mettre en exergue leurs origines et leurs significations. Toujours paradoxalement, à un autre niveau, la forme « dossier d'exposition », en tant qu'outil de communication au départ, montre des substrats d'affects, qui agissent avec une sorte d'exagération ou de séduction : elle est celle d'un dossier réellement présenté à un jury, un ou une responsable d'institution. Ce substrat est le sujet-même de l'exposition, de son autoréflexivité et de sa critique interne. Nous avons donc utilisé un objet qui permettait une prise de distance et une idéalisation de ce qu'il présentait. Nous pouvons donc maintenant signaler cette part impondérable d'inconnue correspondant aux effets parfois surprenant d'un projet quand il existe dans des conditions réelles, quoiqu'il en soit et par définition impossibles à anticiper. Alors au final le dossier était la meilleure forme pour montrer les significations « adjacentes » de l'exposition, notre priorité, qui passent souvent inaperçues ou sont oubliées quand on parcourt physiquement une exposition.

Notre objet théorique a pu alors permettre d'aborder quelques questions idéologiques et politiques au cœur de l'activité curatoriale. Car l'ambition de cette recherche est ainsi, à travers l'étude des mécanismes de l'exposition et de son langage, d'en inventer de nouvelles formes et cela d'abord à partir de la position d'un commissaire d'art contemporain amené à, et appréciant de, manipuler toutes sortes d'objets et éléments. Son travail est aussi et toujours situé, dépendant d'un contexte qu'il doit percevoir le plus finement possible afin de s'y adapter.

Nous avons alors tenté d'éviter les formes pédagogiques d'exposition basées sur des informations préconstruites, ce qui nous a permis de ne pas aborder trop précisément les contenus des objets exposés dans *Fantasy* ; l'intérêt critique de l'exposition passait par des écarts entre les objets mais aussi et surtout par des jeu de techniques scénographiques et de médiation, ainsi que par un réglage des concepts de l'exposition et de sa mise en scène sur son

contexte historique et architectural, point primordial pour comprendre notre démarche mais aussi ce qui va faire l'intérêt d'une exposition « de société ». Car pour interroger de façon pertinente un phénomène, dans notre cas, social, la *fantasy*, et le mettre en scène, il fallait prendre en compte l'espace d'exposition avec ses composantes sociales et symboliques. Nous aboutissons alors à un point limite du commissariat si nous tentons de modéliser notre cas pratique jusqu'au bout : il devient une forme qui rejoue - en y incluant un questionnement social et sur la figure de l'auteur - les problématiques de la critique institutionnelle.

Cette position a aussi permis, dans l'exposition, de mettre de contourner les postures savantes trop marquées, d'ouvrir l'espace de l'exposition d'art contemporain à des objets banals pour en développer, à travers l'accrochage et des jeux de contexte et de médiation, un spectre historique et social qui se défend de tout parti-pris trop rapide et laisse une grande liberté de jugement et d'expérience au spectateur et à la spectatrice. En cela nos tentatives tentent de relier dans un même format l'exposition d'anthropologie abordant un phénomène de société, mais se gardant dans notre cas de tout point de vue scientifique, et d'un autre côté l'exposition d'art contemporain ou moderne dans sa forme la moins didactique.

Il ne faut pas voir un quelconque parti-pris pour ou contre le musée ou la collection, l'art contemporain, ou une quelconque catégorie de public ou d'objets, ce travail recherche une troisième voie dans les expérimentations possibles que nous offre l'exposition aujourd'hui. Il se place simplement dans une position d'auteur qui se veut conscient des réflexes du média qu'il emploie, et qui pour cela emprunte le chemin d'une recherche historique et de questionnements plus analytiques, qui se pose aussi de plus en plus de questions sur ce que veulent dire, au cas par cas, les productions de ses confrères et consœurs.

Cet écrit a tenté de réfléchir la place de l'institution d'accueil, de ses conventions et ses discours, la place du spectateur et de la spectatrice, et les significations infinies des objets qu'il présente, percevant l'exposition comme un lieu de création de socialité. Car nous pouvons penser que chaque exposition est une exposition « de société » ou qu'elle répond d'une analyse ethnosémiotique, nous pouvons aussi penser, ce qui lui donne un rôle peut-être plus grave et plus important, qu'elle crée une situation où du social est en jeu. À ce titre le commissaire peut faire des choix et son travail montrer ou non, plus ou moins clairement, ses intentions, d'abord dans ses façons de considérer les spectateurs et spectatrices. Les expérimentations curatoriales, en utilisant une multitude d'objets, et en jouant des porosités avec l'environnement extérieur à l'exposition, peuvent travailler le politique « par en dessous », pour reprendre la formule de Diane Scott, et ce faisant peuvent éviter de montrer trop clairement des tactiques qui, parce

qu'elles sont déjà intégrées et détournées par les pouvoirs publics, sont inopérantes. C'est plutôt selon nous et au jour d'aujourd'hui, avec l'ironie et un jeu de balancier constant, mais aussi dans la création d'un lien direct avec les visiteurs et le désir de pouvoir mettre en débat tout ce qui nous entoure, qu'un travail démocratique du politique s'opère. Bref, ces opérations constituent un travail, au cœur de l'institutions, de ses socialités.

Nous pouvons alors nous approprier un long commentaire que fait Umberto Eco à propos de *Finnegans Wake* de James Joyce et qui figure dans la conclusion de *L'œuvre ouverte*. Le philosophe italien y brosse le portrait de l'auteur et de sa forme très particulière d'engagement : « Sans parler des déclarations explicites, des lettres, de interviews de l'auteur, le ton même de l'œuvre révèle l'ironie et le détachement avec lesquels Joyce considérait le matériau culturel qu'il utilisait – l'extraordinaire cynisme avec lequel il accumulait des éléments dont la forme l'enthousiasmait, mais dont le contenu le laissait incrédule. » Plus loin : « Voici – semble-t-il nous dire – un répertoire de la sagesse de l'humanité ; derrière se dissimule peut-être une réalité unique et éternelle, puisque ce qui arrive aujourd'hui n'est au fond pas très différent de ce qui est arrivé hier. (...) Cependant, cet héritage culturel, ces fragments sur quoi repose notre existence d'hommes civilisés, sont à l'origine de la crise actuelle : aujourd'hui, nous avons la possibilité de plonger les mains dans ce trésor de notions et de solutions, pour en jouir avec la complaisance de l'homme déchu qui se résigne à célébrer les fastes d'un empire disparu, sans réussir à en imposer un ordre. Une seule possibilité est dès lors envisageable, une seule tentative : assumer en bloc la sagesse de l'humanité et lui conférer un ordre nouveau dans le cadre du langage. J'assume le monde par l'intermédiaire de tout ce qui en a été dit et je l'organise selon des règles qui sont valables non au regard des choses, mais au regard des mots qui les expriment. Je vous propose, réalisé dans le langage, la forme d'un monde nouveau, aux relations multiples, se déroulant suivant un rythme de mutations incessantes qui, toutes, viennent confirmer la forme du tout. J'avance une hypothèse sur le monde, mais par l'intermédiaire du langage. Le monde en tant que tel n'est pas mon affaire. »

Les techniques utilisant histoires dépareillées, objets aux statuts différents, médiations relâchées ou scénographies sophistiquées et interactives, nous permettent de penser le contemporain en répondant, comme avec un miroir déformant, aux chaos de signes qui entoure l'espace d'exposition. Mais il s'agit bien, avec tout l'enthousiasme et l'incrédulité dont parle Eco, avec aussi la présomption d'un évènement qui reste temporaire et les bizarreries d'un projet hautement spéculatif, de soutenir la capacité de l'exposition et de son langage à donner à l'organisation des choses « un ordre nouveau », fut-il bancal.

S'affirme-t-elle comme plus ou moins consciente de ses mécaniques et de ses enjeux, toute exposition restera une exposition de société. Mais c'est en proposant des formes plus ou moins singulières, et qui vont jusqu'à expérimenter avec sa communication et sa médiation, qu'elle répond à notre première définition du curating : « une activité qui se consacre au devenir-public de la culture ».

INDEX DES NOMS CITÉS

- ABENSOUR Miguel : 96
ADORNO Theodor W. : 71-73, 88-111, 161, 183
AGAM Yaacov : 60
ALLOA Emmanuel : 227
ALLOWAY Lawrence : 67-68, 76-78, 94-95
ALPERS Svetlana : 77
ALTSHULER Bruce : 36
AMMAN Jean-Christophe : 50, 69, 71-73, 79, 89
ANDRE Carl : 75
ANNULA Mika : 21
APPADURAI Arjun : 226
APPRIOU Jean-Marie : 198
ARTAUD Antonin : 117, 127
BAETE Julien : 128, 139
BAKHTINE Mikhaïl : 26
BAL Mieke : 25-35, 92, 152, 190, 201, 224
BALLARD J. G. : 67, 164
BARTHES Roland : 29, 34, 90, 128, 142, 166
BAUDRILLARD Jean : 143, 229, 231
BAXANDALL Michael : 77
BAYER Herbert : 23-24, 44-45, 68
BEER Evelyn : 36
BÉNICHOU Anne : 69, 74, 78
BENJAMIN Walter : 93, 96, 99, 172, 206-213, 236
BENNETT Tony : 146, 212
BENVENISTE Émile : 26
BERGE Pierre : 204
BERGER John : 77
BESSON Anne : 161-163, 167, 184
BESSON Christian : 36
BEUYS Joseph : 50
BLANC William : 163
BLANCHOT Maurice : 29
BLUMENTHAL Lyn : 219, 228
BODE Arnold : 43, 70, 72, 89
BOUCICAUT Aristide : 209
BOUDIER Véronique : 134, 139
BOURDIEU Pierre : 91, 114, 167, 172, 188-190
BOUVY Aline : 134, 139, 195, 198
BOWIE David : 187
BRANDI Cesare : 217
BRECHT Bertold : 107-111
BREMER Maria : 37, 69-70, 73
BRETON André : 196
BRUNDAGE Margaret : 200
BROCH Hermann : 182
BROCK Bazon : 69-72, 77-83, 86, 89, 93-94, 154
BRONSON AA : 37, 177
BROODTHAERS Marcel : 50, 85-86, 142-143, 181
BUCARELLI Palma : 216-217
BUCCI Federico : 215
BUCK-MORSS Susan : 45, 207-210, 213-214
BUNZL Matti : 19
BUREN Daniel : 76, 215
BURIGHEL Giuseppe : 44, 190, 232
BURROUGH William : 164
BURTON Tim : 195
CARRIÈS Jean : 196
CASSAGNAU Pascale : 166-167, 170
CASTANET Hervé : 120, 169
CHEVREL Claudine : 209-210
CINTOLI Claudio : 124, 152
CIUCHTA Jagna : 194
CHAIMOVITZ Marc Camille : 194
CHEVALIER Catherine : 227-233
CLAIR Jean : 84, 204
CLOSKY Claude : 117, 122
CLOUZOT Henri : 38
CLOUZOT Henri-Georges : 19, 125, 204
COAVOUX Samuel : 19
COLE Henry : 41, 45
COLTRANE John : 190
CORDIER Daniel : 203
COULANGEON Philippe : 189
CRARY Jonathan : 45, 146
CURNIER-JARDIN Pauline : 194, 198
DAMASE Jacques : 123
DAMISCH Hubert : 12, 25
DANTO Arthur : 32, 178
DARBELLAY Frédéric : 25
DAVALLON Jean : 14-17, 80-81, 98, 104, 169, 180
DAVID Catherine : 201-202
DEBORD Guy : 22
DE LEEUW Riet : 36
DELEUZE Gilles : 91
DELVILLE Jean : 196
DERRIDA Jacques : 91, 114
DESCOLA Philippe : 159
D'Huy Julien : 184
DIALOGIST-KANTOR : 134, 136, 139
DICK Philip K. : 164
DION Mark : 194

DORFLÈS Gillo : 182
 DOUGLAS Frederic H. : 36
 DOUGLAS Mary : 172
 DUBREUIL Victor : 175
 DUCHAMP Marcel : 67, 84, 86
 DUMORA Florence : 13
 DÜRER Albrecht : 191
 DUVAL Julien : 189
 ECO Umberto : 239-240
 EMELIANTSEV Edvard : 200
 FABB Nigel : 229
 FALGUIERES Patricia : 215-216
 FERGUSON Bruce W. : 14
 FLACK Roberta : 179
 FOHR Andreas : 227-233
 FOREST Jean-Claude : 56
 FOSTER Hal : 92, 173, 183, 227, 232-234, 237
 FOUCAULT Michel : 142, 212
 FREUD Sigmund : 176, 200
 FRIED Michael : 107, 228
 GALE Peggy : 37
 GARCIA Jacques : 204
 GARRIC Henri : 166
 GASTALDON Vidya : 194
 GAUTHIER Michel : 24-25
 GAYRAUD Agnès : 187
 GENETIE Gérard : 24-25
 GENIN Christophe : 183, 185
 GLICENSTEIN Jérôme : 13; 23-24, 36
 GODARD Jean-Luc : 53
 GOLDEN Thelma : 21
 GOTLIB : 119-121
 GRAEBER David : 174, 184-185, 226
 GRIAULE Marcel : 172
 GREENBERG Clement : 182, 178
 GREENBERG Reesa : 13-14
 GUILLOT Jacques : 112
 HAACKE Hans : 75
 HAINARD Jacques : 40, 101-102, 204
 HAHN Otto : 75-76, 203
 HAKKENS Anna : 143, 181
 HARAWAY Donna : 221-226
 HAUSSMANN Raoul : 200
 HOLERT Tom : 227
 HOLZ Hanz Heinz : 72-73
 HORKHEIMER Max : 73, 88, 94-95
 HORSFIELD Kate : 219, 228
 HULTEN Pontus : 113, 203, 218
 JACQUES Margaux : 166
 JAMES Henry : 163
 JAMESON Fredric : 110-111, 158, 167, 176, 178-179, 228-233
 JAMIN Jean-Baptiste : 42-43
 JONES Caroline A. : 37, 40
 JUDD Donald : 75
 KAEHR Roland : 101-102
 KHAN Hassan : 195, 220
 KHNOPFF Fernand : 196
 KOLB Lucy : 150
 KOOLHAAS Rem : 235
 KOPYTOFF Igor : 226
 KIESLER Frederick : 44-46
 KLEIN Gérard : 63
 KRAUSS Rosalind : 104, 228, 233-234, 237
 LABRECQUE Marie-France : 172
 LASCAUX Gilbert : 204
 LATHAM Barbara : 229
 LATOUR Bruno : 27, 190, 224
 LEJEUNE Anaël : 217
 LE GUIN Ursula K. : 58, 175, 168
 LE QUELLEC Jean-Loïc : 184
 LE STRAT Nicolas : 172
 LE VA Barry : 75
 LEVASSEUR Martine : 19
 LEVI-STRAUSS Claude : 63, 138, 140-141, 179-180
 LEWITT Sol : 75
 LEVIEZ Thierry : 23, 99, 204
 LICHTENSTEIN Roy : 53, 74, 86
 LIJN Liliane : 60
 MAN RAY (Emmanuel Radniszky, dit) : 117, 127
 MANNING John : 229
 MARAUD Guillaume : 98
 MARTINON Jean-Paul : 14
 MCDONALD Sharon : 13
 MAETERLINCK Maurice : 170
 MARIN Louis : 12
 MARTIN G. R. R. : 164
 MARTIN Jean-Hubert : 49, 203, 205
 MARX Karl : 72, 103, 114, 176, 190, 208, 210
 MATTEI Gabriel : 137-138
 MAUGER Gérard : 189
 MAUPASSANT Guy de : 163
 MAUSS Marcel : 58, 117
 MERLEAU-PONTY Maurice : 217, 233
 MICHAELS Walter Benn : 176-179
 MIQUEL Louis : 214
 MOORCOCK Michael : 164-165, 167, 170, 184

MORRIS Meaghan : 46
 MORRIS Robert : 75-77, 217, 233
 MORRIS William : 162-163, 165, 196
 MOTTE Grégoire : 131-139, 142, 167, 202, 237
 MÜLLER Hans-Walter : 60, 62
 NAIRNE Sandy : 13-14
 NGAI Sianne : 183
 NUVOLATI Giampaolo : 207
 OBAMA Barack : 34
 O'DOHERTY Brian : 213-214, 217-218
 OLBRICH Joseph Maria : 213
 O'NEILL Paul : 36
 OWENS Craig : 92, 177, 219, 228
 PANOFKY Erwin : 74
 PAOLOZI Eduardo : 164
 PERRET Catherine : 176
 PICABIA Francis : 195
 PICASSO Pablo : 19
 PIETZ William : 175
 PODOLSKI Sophie : 159
 POE Edgar Allan : 163
 PROJANSKY Robert : 76
 QUELOZ Catherine : 112
 QUER Marc : 126, 139
 RANCIERE Jacques : 182
 RANKUS Edward : 229
 REDON Odilon : 196
 REMBRANDT (dit) : 29, 33
 RICHTER Dorothee : 69, 227
 RIVET Paul : 186
 RIVIÈRE Georges Henri : 113, 121, 186
 ROBERT Yves : 114
 ROBINSON Walter : 177-180
 ROCKBURNE Dorothea : 75
 ROGOFF Irit : 20-22
 ROPS Félicien : 196
 ROUSSEAU Dominique : 98
 ROTH Dieter : 50
 ROWLING J. K. : 163
 SALTZ Jerry : 179
 SANDBACK Fred : 75
 SAOU-DUFRÈNE Bernadette : 218-219
 SAINT-LAURENT Yves : 204
 SCARPA Carlo : 160, 214-217
 SCOTT Diane : 22, 115, 188, 191-193, 212-213, 232, 239, 242
 SERRA Richard : 75
 SIEGELAUB Seth : 76
 SMITHSON Robert : 75-77, 97
 SOARES Bruno : 113
 SPINRAD Norman : 170
 STEEDS Lucy : 36
 STURTEVANT : 121
 SZEEMANN Harald : 12, 37, 48-98, 113, 158, 162, 203-204, 215, 232-233
 TANG Jeannine : 36
 TAUSSIG Michael : 171-176, 178
 TENNIEL John : 196, 200
 TODOROV Tzvetan : 25
 TOLKIEN J. R. R. : 11, 161-165
 TYBURCZY Jennifer : 103-108, 111
 UECKER Günther : 128
 VAUTIER Ben : 50, 85
 VAYSSIÈRE Julie : 134, 138-139, 202
 VERON Éliséo : 19
 VERSINS Pierre : 50, 53, 55-59, 64
 VERVOORDT Axel : 204
 VIOLEAU Laurent : 128
 VON BISMARCK Beatrice : 14-15, 123
 WAHNICH Sophie : 204
 WARBURG Aby : 74
 WAVELET Christophe : 201
 WE ARE THE PAINTERS : 195
 WEINER Lawrence : 117, 122
 WILLIAMS Raymond : 229
 WILSON Fred : 194
 WILSON Mick : 36
 WOOLGAR Steve : 27, 190
 ZOLGHADR Tirdad : 37

BIBLIOGRAPHIE

Nota bene : cette bibliographie ne contient pas les innombrables sources documentaires ayant permis la sélection des artistes proposés dans notre projet. Ces références ne sont pas centrales à cette recherche, de même que nous ne mentionnons pas de littérature générale en histoire de l'art moderne ou contemporain.

Commissariat d'exposition, théorie et histoire de l'exposition

- ALTSHULER Bruce, *Salon to biennial: exhibitions that made art history*, Londres, New York, Phaidon, 2008.
- ANNULA Mika (dir.), *Stopping the Process? Contemporary views on art and exhibitions*, Helsinki, Nordic Institute for Contemporary Art, 1998.
- AUPETITALLOT Yves (dir.), *Espèces d'espace. Les années 1980*, 2 tomes, Grenoble, CNAC Le Magasin, 2008.
- AUPETITALLOT Yves (dir.), *Magasin 1986 - 2006*, Grenoble, CNAC Le Magasin, 2005.
- BAL Mieke, *A Mieke Bal Reader*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2006.
- BAL Mieke, *Double Exposures : The Subject of Cultural Analysis*, New York/Londres, Routledge, 1996.
- BENNETT Tony, *The birth of the museum: history, theory, politics*, Londres/New York, Routledge, 1995.
- BISHOP Claire, *Installation art: a critical history*, New York, Routledge, 2005.
- BISHOP Claire, *Radical museology, or, what's contemporary in museums of contemporary art ?*, Londres, Koenig books, 2013.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.
- BOVIER Lionel, *Les espaces indépendants : actes du Colloque International de l'A.I.C.A. (section suisse) du 6 décembre 1997 à Zurich*, Genève, JRP Editions, 1999.
- BRADNOCK Lucy, MARTIN Courtney J. et PEABODY Rebecca (dir.), *Lawrence Alloway: Critic and curator*, Los Angeles, Getty Research 2015.
- BRENNAN Marcia, *Curating consciousness- Mysticism and the Modern Museum*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2010.
- BRONSON AA et GALE Peggy (dir.), *Museums by artists*, Art Metropole, Toronto, 1983.
- CAILLET Élisabeth et PERRET Catherine (dir.), *L'art contemporain et son exposition, tome 2*, Paris, l'Harmattan, 2007.
- AUPETITALLOT Yves (dir.), *Magasin 1986 - 2006*, Grenoble, CNAC Le Magasin, 2005.
- COMMISSAIRES D'EXPOSITION ASSOCIÉS et AIRAULT Damien (dir.), *Réalités du commissariat d'exposition*, Beaux-arts de Paris et Centre National des Arts Plastiques, 2015.
- CRIMP Douglas, *On the museum's ruins*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1993.
- DOUROUX Xavier et al., *Compilation : une expérience de l'exposition*, Paris, Presses du réel, 1998.
- DAVALLON Jean (dir.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers*, Paris, CCI-Centre Georges Pompidou, coll. « Alors », 1986.
- DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication », 1999.
- DECTER Joshua, *Art is a problem*, Dijon, Les presses du réel, 2014.
- DELISS Clémentine, *The Metabolic Museum*, Berlin, Hatje Cantz, 2020.
- EKEBERG Jonas, *New institutionalism*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2003.
- ELSNER John et CARDINAL Roger (dir.), *The Cultures of Collecting*, Londres, Reaktion Books, 1994.
- FRANK Rike et VON BISMARCK Beatrice, *Off) Our Times: Curatorial Anachronics*, Berlin, Strenberg Press, 2019.
- GEORGE Adrian, *The Curator's Handbook*, Londres, Thames & Hudson, 2015.
- GLICENSTEIN Jérôme, *L'art, une histoire d'expositions*, coll. « Lignes d'art », Paris, PUF, 2009.
- GLICENSTEIN Jérôme, *L'invention du curateur – Mutations dans l'art contemporain*, Paris, PUF, 2015.
- GREENBERG Reesa, FERGUSON Bruce W. et NAIRNE Sandy (dir.), *Thinking about exhibitions*, Londres/New York, Routledge, 1996.

- HEGEWISCH Katharina et KLÜSER Bernd (dir.), Paris, *L'art de l'exposition*, Éditions du Regard, 1998 [1991].
- HOFFMANN Jens, *Theater of exhibitions*, Berlin, Sternberg Press, 2015
- HOFMANN Werner, *En revenant de l'expo.*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.
- KARP Ivan et LAVINE Steven D., *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington et Londres, Smithsonian Institution Press, 1991.
- LYOTARD Jean-François et CHAPUT Thierry, *Les immatériaux : épreuves d'écriture*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.
- MALRAUX André, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965 [1947].
- MARTINON Jean-Paul (dir.), *The Curatorial: a Philosophy of Curating*, Londres, Bloomsbury Academic, 2013.
- NICKAS Robert, *Theft is Vision*, Zurich/Dijon, JRP Ringier/Les presses du réel, coll. « Documents », 2008.
- NICKAS Robert, *Vivre libre ou mourir : sélection de textes, 1985-1999*, Dijon, Les presses du réel, 2000.
- OBRIST Hans-Ulrich, *A Brief History of Curating*, Zurich/Dijon, JRP Ringier et Les presses du réel, 2008.
- OBRIST Hans-Ulrich, *Do it. Extended Edition*, New York/Francfort, E-flux et Revolver, 2005.
- OBRIST Hans-Ulrich, *...dontstopdontstopdontstopdontstop*, New York/Berlin, Sternberg Press, 2006.
- OBRIST Hans-Ulrich, *Ways of curating*, Londres, Penguin books, 2014.
- O'DOHERTY Brian, *White cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich/Paris, JRP Ringier/La maison rouge, coll. « Lectures Maison rouge », 2008.
- O'NEILL Paul (dir.), *Curating subjects*, Londres, Open Editions, 2007.
- O'NEILL Paul, *The culture of curating and the curating of culture(s)*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2012.
- O'NEILL Paul and WILSON Mick (dir.), *Curating and the Educational Turn*, Londres/Amsterdam, Open Editions et De Appel, 2010.
- O'NEILL Paul and WILSON Mick (dir.), *Curating Research*, Londres, Open Editions, 2013.
- O'NEILL Paul, STEEDS Lucy et WILSON Mick (dir.), *The Curatorial Conundrum*, Cambridge, MIT Press, 2016.
- PARCOLLET Rémi (dir.), *Photogénie de l'exposition*, Paris, Manuella, 2018.
- POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les presses du réel, 2008.
- POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI^e – XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.
- POMIAN Krzysztof, *L'Art contemporain et le musée*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.
- SCHUBERT Karsten, *The curator's egg: the evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, London, One-Off Press, 2000.
- STANISZEWSKI Mary Anne, *The Power of Display - A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 2001[1998].
- STEEDS Lucy et al., *Making Art Global (Part 2): Magiciens de la terre 1989*, Londres, Afterall Books, coll. « Exhibition histories », 2013.
- VON BISMARCK Beatrice, *The curatorial condition*, Londres, Sternberg Press, 2022.
- VON BISMARCK Beatrice et MEYER-KRAHMER Benjamin (dir.), *Cultures of the Curatorial – Hospitality*, t. III, Berlin, Sternberg Press, 2016.
- VOORHIES James (dir.), *What Ever Happened to New Institutionalism?*, Berlin, Sternberg Press, 2016.

Muséologie

- CALAFAT Marie-Charlotte et VIATTE Germain (dir.), *Georges Henri Rivière. Voir, c'est comprendre*, Marseille, MuCEM, 2018.
- DUBOÏY Philippe, *Carlo Scarpa. L'art d'exposer*, JRP Ringier, coll. « Lectures Maison Rouge », Zurich, 2014.
- GAMBONI Dario & Libero, *Le musée comme expérience. Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs*, Paris, Hazan, coll. « Bibliothèque », 2020.
- GILARDET Brigitte, *Réinventer le musée. François Mathey : un précurseur méconnu (1953-1985)*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2014.
- GOB André et DROUGUÉ Noémie, *La muséologie, histoire, développements et enjeux actuels*, Paris, 2^e édition, Armand Colin, 2006.
- GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2003 [1999].

- HAINARD Jacques et KAEHR Roland (dir.), *Objets prétextes, Objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 1984.
- HOOPER-GREENHILL Eilean, *Museums and Education : Purpose, Pedagogy, Performance*, Londres et New York, Routledge, 2007.
- KANTOR Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr. And the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2002.
- MATHEY François (dir.), *Artiste Artisan ?*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1977.
- MATHEY François (dir.), *L'objet : Antagonismes 2*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1962.
- POMIAN Krzysztof, *Le musée, une histoire mondiale*, 3 tomes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2020-2022.
- POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France*, Paris, La Découverte, coll. « L'espace de l'Histoire », 2008.
- POULOT Dominique, *Patrimoine et musées - L'institution de la culture*, Deuxième édition revue et augmentée, Paris, Hachette, coll. « Carré histoire », 2014.
- ROGOFF Irit et SHERMAN Daniel J. (dir.), *Museum Culture : Histories, Discourses, Spectacles*, Londres, Routledge, 1994.
- TYBURCZY Jennifer, *Sex Museums. The Politics and Performance of Display*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2016.
- WEISS Hélène (dir.), *La muséologie selon Georges-Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989.

Sur Harald Szeemann et ses projets (1967-1977)

- BÉNICHOU Anne, *Un imaginaire institutionnel : Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- BEZZOLA Tobia et KURZMEYER Roman (dir.), *Szeemann – With by through because toward despite*, Vienne/New York, Voldemeer/Springer, 2007.
- COLLECTIF, *Harald Szeemann*, Paris, Art Press, coll. « Les grands entretiens d'Artpress », 2013.
- COLLECTIF, *50 Jahre / Years : Documenta 1955 - 2005 ; Archive in Motion / Discreet Energies*, 2 vol., Göttingen, Steidl Verlag, 2005
- DERIEUX Florence (dir.), *Harald Szeemann, Méthodologie individuelle*, Zurich et Grenoble, JRP Ringier et Le Magasin CNAC, Grenoble, 2007.
- HEINICH Nathalie, *Harald Szeemann. Un cas singulier*, Paris, L'Échoppe, 2014.
- LERNER Sharon, *HSz, As Is / As If*, San Francisco, California College of the Arts, 2010.
- NEUBAUER Susan, *Paul Thek in Process*, Zurich, JRP Ringier, 2012.
- PHILLIPS Glenn, KAISER Philipp *et al.*, *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, Los Angeles, Getty, 2018.
- RATTEMAYER Christian *et al.*, *Exhibiting the New Art : Op Losse Schroeven and When Attitudes Become Form 1969*, Londres, Afterall Books, coll. « Exhibition histories », 2010.
- SZEEMANN Harald, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Le couloir parallèle », 1996.
- SZEEMANN Harald *et al.*, *Documenta 5*, Cassel, Documenta, 1972.
- SZEEMANN Harald *et al.*, *Les machines célibataires/Junggesellenmaschinen*, Venise, Alfieri, 1975.
- SZEEMANN Harald *et al.*, *Science fiction*, Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 1968.
- SZEEMANN Harald *et al.*, *Science-fiction*, Berne, Kunsthalle Bern, 1967.
- SZEEMANN Harald *et al.*, *Science-fiction*, Paris, Union Centrale des Arts Décoratifs, 1967.

Histoire de l'art, écrits d'artistes et autres

- ALBERRO Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2003.
- ALLOWAY Lawrence, *Violent America: The Movies 1946-1964*, New York, Museum of Modern Art, 1971.
- ANTOINE, Jean-Philippe, *Marcel Broodthaers – Moule, Muse, Méduse*, Dijon, Les presses du réel, 2006.
- AMBROŽIĆ Mara et VETTESSE Angela (dir.), *Art as a Thinking Process. Visual Forms of Knowledge Production*, Berlin, Sternberg Press, 2013.
- BELTING Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ? – Histoire et archéologie d'un genre*, Paris Gallimard, coll. « Folio essais », 2007 [1980].
- BLUMENTHAL Lyn et HORSFIELD Kate, *Craig Owens : Portrait of a Young Critic*, New York, Badlands Unlimited, 2018.

- BROODTHAERS Marcel, *En lisant la Lorelei*, [1975], et CUENAT Philippe, *Autour de la Lorelei*, Genève, Mamco, 1997.
- BURNHAM Jack et HAACKE Hans, *Esthétique des systèmes*, Dijon, Les presses du réel, coll. « La petite collection Arts-H2H », 2015.
- CHABERT Garance et MOLE Aurélien, *Les artistes iconographes*, Paris et Annemasse, Empire/Villa du Parc Centre d'art contemporain, 2018.
- CHEVALIER Catherine et FOHR Andreas, *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Zurich/Dijon, JRP Ringier/Les presses du réel, 2010.
- COLLECTIF (catalogue), *Marcel Broodthaers*, Londres, Tate Gallery, 1980.
- CRIMP Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1993.
- DAMISCH Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2012 [1987].
- DAMISCH Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.
- DAVID Catherine (dir.), *Marcel Broodthaers*, Paris, Jeu de Paume, 1992.
- DE DUVE Thierry, *Résonnances du readymade*, Nîmes, Jacqueline Chambon coll. « Rayon art », 1989.
- DULGUEROVA Elitza, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2015.
- FAGNART Claire, *La critique d'art*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Libre cours », 2017.
- FOSTER Hal, *Design et crime*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008 [2002].
- FOSTER Hal, *Prosthetic Gods*, Cambridge/Londres, MIT, coll. « October Books », 2004.
- FOSTER Hal (dir.), *The Anti-Aesthetic : Essays on postmodern culture*, New York, The New Press, 1983.
- FOSTER Hal, *Recodings : Art, Spectacle, Cultural Politics*, New York, The New Press, 1985.
- FOSTER Hal, *Le retour du réel*, Bruxelles, La lettre volée, 2005.
- FRIED Michael, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2007 [1998].
- GREENBERG Clement, *Art et Culture. Essais critique*, Paris Macula, 1988 [1961].
- GROYS Boris, *Art Power*, Cambridge, MIT, 2008.
- HAKKENS Anna (dir.), *Marcel Broodthaers par lui-même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, 1998.
- HAMILTON Richard et CROSBY Theo (dir.), *This is tomirrow*, Londres, The Whitechapel Art Gallery, 1956.
- HARISSON Charles et WOOD Paul (dir.), *Art en théorie*, Paris, Hazan, 1997.
- HLAVAJOVA Maria and SHEIKH Simon, *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, Utrecht-Cambridge-Londres, BAK et MIT Press, 2017.
- JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris, Hazan, 1997.
- KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, [1985].
- LEJEUNE Anaël, *Perspective et géométral – Problématisation de la sculpture aux États-Unis (1966-1973)*, Dijon, Les presses du réel, 2015.
- LIPPARD Lucy, *Six years the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1997 [1973].
- MASSEY Anne, *The Independent Group – Modernism and mass culture in Britain 1945-1959*, Manchester University Press, 2008 [1995].
- MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1998.
- MÖNTMANN Nina (dir.), *Art and its institutions – current conflicts, critique and collaborations*, Londres, Black Dog Publishing, 2006.
- NICKAS Robert, *The Dept. Of Corrections. Collected Writings 2007-2015*, New York, Karma, 2005.
- RAPETTI Rodolphe, *Le symbolisme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2016.
- TRONCY Eric, *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier. Textes 1985-1998*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 1998.
- TRONCY Eric, *Le docteur Olive dans la cuisine avec le revolver. Monographies et entretiens 1989-2002*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2002.
- OWENS Craig, *Beyond Recognition – Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1992.
- WHITELEY Nigel, *Art and Pluralism - Lawrence Alloway's Cultural Criticism*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012.

Anthropologie, fétichisme et *cultural studies*

- ALLOA Emmanuel (dir.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, 2010.
- ALLOA Emmanuel (dir.), *Penser l'image II : Anthropologies du visuel*, Dijon, coll. « Perceptions », Les presses du réel, 2015.
- APPADURAI Arjun, *The social life of things - Commodities in cultural perspective*, New York, Cambridge University Press, 1988 [1986].
- APTER Emily et PIETZ William (dir.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1993.
- ASSOUN Paul-Laurent, *Le fétichisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994.
- BARTHOLEYNS Gilles (dir.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2016.
- BOIDY Maxime, *Les études visuelles*, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Libre cours », 2017.
- BURIGHEL Giuseppe, *Le danseur en dialogue. Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes coll. « Le Spectaculaire », 2021.
- CLAUSTRES Annie (dir.), *Le tournant populaire des Cultural Studies – L'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008)*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2013.
- CRARY Jonathan, *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIXème Siècle*, Paris, Dehors, 2016 [1990].
- CLIFFORD James, *Malaise dans la culture – L'ethnographie, la littérature et l'art du XXe siècle*, Paris, Beaux-Arts de Paris (ensb-a), coll. « Espaces de l'art », 1996 [1988].
- DEBARY Octave et TURGEONLaurier (dir.), *Objets & Mémoires*, Paris/Québec, Maison des Sciences de l'Homme et Presses de l'Université de Laval, 2007.
- DESCOLA Philippe (dir.), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Somogy et Musée du Quai Branly, 2010.
- D'HUY Julien, *Cosmogonies : La préhistoire des mythes*, Paris, La découverte, 2020.
- DOUGLAS Mary, *Comment pensent les institutions*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2004 [1986].
- GELL Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Fabula », 2009 [1998].
- GLEVAREC Hervé, MACÉ Érie et MAIGRET Éric (dir.), *Cultural studies : Anthologie*, Lormont, Le Bord de l'Eau, 202 [2003].
- GRAEBER David, *Des fins du capitalisme : possibilités 1*, Paris, Payot, coll. « Manuels », 2014 [2007].
- GRAEBER David, *La fausse monnaie de nos rêves. Vers une théorie anthropologique de la valeur*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2022 [2002].
- GRAEBER David, *Direct Action : an Ethnography*, Oakland, AK Press, 2009.
- GROSSBERG Lawrence, NELSON Cary et TREICHLER Paula (dir.), *Cultural Studies*, Londres/New York, Routledge, 1992.
- GUINS Raidford et CANDLIN Fiona (dir.), *The object reader*, Londres/New York, Routledge, 2009.
- HALL Stuart, *Identités et cultures, politique des Cultural Studies*, Paris, Editions Amsterdam, 2008.
- HOUDART Sophie et THIERY Olivier (dir.), *Humains, non-humains: comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2011.
- KLOSSOWSKI Pierre, *Sade mon prochain*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1967 [1947].
- LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes – Essai d'anthropologie symétrique*, [1991], Paris, La Découverte, coll. « L'armillaire », 1997.
- LATOUR Bruno, *Sur le culte des dieux faitiches*. Suivi de *Iconoclash*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2009.
- LATOUR Bruno et WOOLGAR Steve, *La vie de laboratoire - La production des faits scientifiques*, Paris, La Découverte, 1988.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *L'anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 1990 [1962].
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2017 [1962].
- MALINOWSKI Bronislaw, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989 [1922].
- MAUSS Marcel, SCHLANGER Nathan (dir.), *Techniques, technologie et civilisation*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012.
- MICHAELS Walter Benn, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism. American Literature at the Turn of the Century*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, coll. « The New Historicism : Studies in Cultural Poetics », 1988.

- MITCHELL William John Thomas, *Que veulent les images ? – Une critique de la culture visuelle*, [2005], Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2014.
- MITCHELL William John Thomas, *Iconology – Image, Text, Ideology*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1986.
- MULVEY Laura, *Fetishism and Curiosity: Cinema and the Mind's Eye*, Londres, Palgrave Macmillan / British Film Institute, 2013.
- MULVEY Laura, *Visual and Other Pleasures*, Londres, Macmillan, 1989.
- NOTÉRIS Émilie, *Fétichisme postmoderne*, Paris, La Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2010.
- PEARCE Susan M (dir.), *Interpreting objects and collections*, Londres/New York, Routledge, 1994.
- PEARCE Susan M (dir.), *Objects of knowledge*, Londres, Athlone Press, 1990.
- PINOTTI Andrea, SOMAINI Antonio, *Culture visuelle. Images, regards, médias, dispositifs*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2022 [2016].
- SVÁSEK Maruška, *Anthropology. Art and Cultural Production*, Londres, Pluto Press, 2007.
- TAUSSIG Michael, *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Stanford, Stanford University Press, 1999].
- TAUSSIG Michael, *Mon musée de la cocaïne*, Paris, B42 et Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Culture », 2018 [2004].
- TAUSSIG Michael, *Palma Africana*, Paris, B42 et Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Culture », 2021 [2018].
- VEBLEN Thorstein, *The Theory of the Leisure Class*, New York, Dover Publications, 1994 [1899].
- WILLIAMS Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, Hanovre, Wesleyan University Press, 1974.

Sur la science fiction, la *fantasy* et les cultures *pop* (ouvrages généraux)

- BESSON Anne, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, 2007.
- BLANC William, *Winter is coming – Une brève histoire politique de la fantasy*, Paris, Libertalia, Paris, 2019.
- GAYRAUD Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, coll. « Le rue musicale », 2018.
- JAMESON Fredric, *Archéologie du futur. Le désir nommé utopie et autres sciences-fictions*, Paris, Amsterdam/Les prairies ordinaires, 2021 [2005].
- LE GUIN Ursula K., *Le langage de la nuit – Essais sur la science-fiction et la fantasy*, Paris, Les Forges de Vulcain, 2016 [1979].
- MAVRIDORAKIS Valérie (dir.), *Art et science-fiction. La Ballard Connection*, Genève, Mamco, 2011.
- SADOUL Jacques, *Histoire de la science fiction moderne*, Paris, Albin Michel, 1973.
- VERSINS Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages imaginaires et de la science fiction*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1972.

Philosophie, sociologie et sciences politiques

- ADORNO Theodor W., *Dialectique négative*, Paris, Payot, coll. « Petite Biblio Payot », 2016 [1966].
- ADORNO Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Petite Biblio Payot », 2003 [1951].
- ADORNO Theodor W., *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, coll. « Petite Biblio Payot », 2018 [1955].
- ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011, [posthume 1970].
- ANDERSON Perry, *The origins of postmodernity*, Londres-New York, Verso, 1998.
- ARTLEY Alexandra (dir.), *The Golden Age of Shop Design. European Shop Interiors 1880-1939*, Londres, The Architectural Press, 1975.
- BAL Mieke, *A Mieke Bal Reader*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2006.
- BAL Mieke, *Narratologie : Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977.
- BARTHES Roland, *Essais critiques. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, Coll. « Points Essais », 1970 [1957].
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris Seuil, 1972 [1953].
- BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2019 [1954].

- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation – Ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 [1970].
- BAUDRILLARD Jean, *Le complot de l'art. Illusions et désillusion esthétique*, Paris, Sens & Tonka, 1997.
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1968].
- BAUDRILLARD Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BENJAMIN Walter, *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, Paris, Rivages Poche, coll. « Petite bibliothèque », 2015.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000.
- BENJAMIN Walter, *Sens unique*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2012.
- BOLTANSKI Luc et CHIAPPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999.
- BOLTANSKI Luc et ESQUERRE Arnaud, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2017.
- BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001 [1982 et 1991].
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1992].
- BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit, 1964.
- BOURDIEU Pierre, CASTEL Robert (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, 1965.
- BROCH Hermann, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001 [1955].
- BUCK-MORSS Susan, *The Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1989.
- BUCK-MORSS Susan, *Voir le capital. Théorie critique et culture visuelle*, Paris, Les prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2010 [1986-1995].
- BUTLER Judith, *La vie psychique du pouvoir*, Paris, Léo Scheer, coll. « Non & Non », 2002 [1997].
- BUTLER Judith, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Amsterdam, 2004 [1997].
- COLLECTIF, *L'analyse structurale du récit. Communications 8*, Paris, Seuil, coll. « Points Littérature », 1981 [1966].
- COMETTI Jean-Pierre, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010.
- DANTO Arthur, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1989 [1981].
- DARBELLAY Frédéric (dir.), *La circulation des savoirs. Interdisciplinarité, concepts nomades, analogies, métaphores*, Berne, P. Lang, 2012.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Épipiméthée », 2011 [1968].
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1969.
- DEWEY John, *L'Art comme expérience*, [1934], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet - L'œil de l'histoire 3*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2011.
- DORFLES Gillo, *Le kitsch. Un catalogue raisonné du mauvais goût*, Paris, PUF et Éditions Complexe, 1978.
- DOSSE François, *Histoire du structuralisme*, 2 tomes, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2012 [1992].
- DUVIGNAUD Jean, *B.-K. Baroque et Kitsch. Imaginaires de rupture*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 1997.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1979 [1962].
- FOUCAULT Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986 [1973].
- FOUCAULT Michel, *La pensée du dehors*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986 [1966].
- FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, les Hétérotopies (Conférences de 1966)*, Paris, Lignes, 2009.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1966].
- FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1975].
- FREUD Sigmund, *Le malaise dans la culture*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015.
- FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000 [1905].
- FREUD Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1977.
- GENETIE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002 [1987].

- GENIN Christophe, *Kitsch dans l'âme*, Paris, Vrin, coll. « Matière étrangère », 2010.
- GLEVAREC Hervé, *L'expérience culturelle : affects, catégories et effets des œuvres culturelles*, Lormont, Le bord de l'eau, 2021.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006 [1975].
- GROYS Boris (dir.), *Beyond the Globe*, Berlin, Sternberg Press, 2016.
- GROYS Boris, *Particular Cases*, Berlin, Sternberg Press, 2017.
- HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris, Exils, coll. « Essais », 2007 [1989-2004].
- HARAWAY Donna, *Manifeste des espèces compagnes. Chiens, humains et autres partenaires*, Paris, Climats, 2018 [2003].
- HARAWAY Donna, *Primate Vision. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, New York et Londres, Routledge, 1989.
- HARAWAY Donna, *The Donna Haraway Reader*, New York et Londres, Routledge, 2004.
- HARAWAY Donna, *Vivre avec le trouble*, Vaux-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020 [2016].
- HAUGG Steffen, *Une collecte d'images. Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale*, Paris, DFK Paris Centre allemand d'histoire de l'art et Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Passages », 2022.
- JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, coll. « D'art en question », 2011 [1991].
- JAMESON Fredric, *The Cultural Turn : Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Londres et New York, Verso, 1998.
- JAMESON Fredric, *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2012 [1981].
- JAMESON Fredric, *Signatures of the Visible*, New York et Londres, Routledge, 1992.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979 [1964].
- JAPPE Anselm, *Les Aventures de la marchandise, pour une nouvelle critique de la valeur*, La Découverte, 2017 [2003].
- JENCKS Charles, *Post-modernism. The new classicism in art and architecture*, Londres/New York, Rizzoli editions, 1987.
- JOUANNAIS Jean-Yves, *Des nains, des jardins. Essai sur le kitsch pavillonnaire*, Paris, Hazan, 1993.
- KOOLHAAS Rem, *Junkspace. Repenser radicalement l'espace urbain*, Paris, Payot, coll. « Manuels Payot », 2011 [2002].
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1997 [1967].
- LE GUIN Ursula K., *Danser au bord du monde : mots, femmes, territoires*, Paris, L'éclat, coll. « Premier secours », 2020 [1989].
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- MARX Karl, *Le Capital, Livre 1*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2020 [1867].
- MICROBBIE Angela, *Postmodernism and popular culture*, Londres/New York, Routledge, 2004.
- MOLES Abraham, *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Denoël, coll. « Médiations », 1977.
- NGAI Sianne, *Our Aesthetic Categories : Zany, Cute, Interesting*, Harvard, Harvard University Press, 2015.
- RANCIÈRE Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011.
- RANCIÈRE Jacques, *Figures de l'histoire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2019 [2012].
- RANCIÈRE Jacques (avec JDEY Adnen), *La méthode de la scène*, Paris, Lignes, 2018.
- RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.
- RANCIÈRE Jacques, *Malais dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004.
- RANCIÈRE Jacques, *Penser l'émancipation*, Avignon, L'Aube, 2022.
- ROSSET Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2004 [1977].
- ROUSSEAU Dominique, *Radicaliser la démocratie. Propositions pour une refondation*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2017 [2015].
- RORTY Richard, *Contingence, ironie et solidarité*, Paris, Armand Colin, 1997 [1989].
- SAID Edward W., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2005 [1978].
- SCOTT Diane, *S'adresser à tous. Théâtre et industrie culturelle*, Paris, Les prairies ordinaires, 2021.
- SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1992 [1992].
- SONTAG Susan, *L'œuvre parle*, Paris, Christian Bourgeois, 2010, [1961].

Thèses de doctorat

AUBART François, *Pratiquer sans permis : La Pictures Generation et le contrôle des représentations (1977-1986)*, sous la direction de Jean-Philippe Antoine, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, École doctorale Esthétiques, Sciences et Technologies des Arts, mars 2019.

COLIN Anna, *Alternative to what? Alternative how? A Study of Multi-Public Educational and Cultural Spaces in England since the Late Nineteenth Century*, sous la direction de David Matless et Pat Thomson, University of Nottingham, School of Geography, octobre 2022.

DESCLAUX Vanessa, *Curators: more or less subjects. Spectatorship, passivity, and fabulation*, sous la direction d'Andrea Phillips et d'Edgar Schmitz, Goldsmiths College, University of London, Dept. of Art, 2016.

GONZÁLEZ VÁSQUEZ Angélica, *Les écrits de curateurs : analyse depuis le théorie curatoriale et l'histoire des expositions*, sous la direction de Jérôme Glicenstein, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, École doctorale Esthétiques, Sciences et Technologies des Arts, décembre 2016.

HODBY Alexandra Jane, *Learning After "New Institutionalism": Democracy and Tate Modern Programme*, sous la direction de Bernadette Buckley et de Marko Daniel, Goldsmiths College, University of London, Dept. of Politics, 2018.

Mémoires de Master

JACQUES Margaux, *Les difficultés dans la définition de la fantasy*, sous la direction d'Henri Garric, Université de Bourgogne, Département Lettres Modernes, 2017.

LIO Carolina, *Why don't curators like art?*, sous la direction de Victoria Walsh, Londres, Royal College of Art, Dept. of Curating Contemporary Art, 2017.

Crédits photographiques

- p. 54, 61-62 : vue provenant des archives du Musée des arts décoratifs ©MAD, Paris
- p. 55-57, 66 : vues provenant du fonds Versins de la Maison d'ailleurs ©Maison d'ailleurs, Yverdon
- p. 57 : objets de la collection Versins, Maison d'ailleurs, Yverdon, photographies de l'auteur
- p. 58 : vue provenant des archives Harald Szeemann du Getty Research Institute Los Angeles, ©GRI
- p. 62 : capture de l'émission *Bibliothèque de poche*, ORTF 1968 ©INA
- p. 175 : œuvre de Victor Dubreuil ©Wikimedia Commons
- p. 211 : *L'Illustration*, 1880 ©BNF
- p. 220 : Vues de l'exposition Hassan Khan ©Lucy Hogg et Ocula.com

Cahier *Fantasy*

- Reproductions d'œuvres de Jean-Marie Appriou, Kira Freije, Vidya Gastaldon, Bastienne Kramer, Aude Pariset, Kiki Smith, Boris Vallejo et de We Are The Painters, avec leur accord amiable, ©Les artistes
- Reproductions d'œuvres de Nils Alix-Tabeling, avec son accord amiable, ©Nils Alix-Tabeling, photographie en bas de page III d'Élise Ortiou Campion
- Reproductions d'œuvres d'Aline Bouvy, avec son accord amiable, ©Aline Bouvy, photographie d'Isabelle Artuis
- Reproductions d'œuvres d'Eduard Emeliantsev et Daniel Johnston ©Les artistes
- Reproduction d'œuvre de Kiki Smith ©Kiki Smith, photographie de Freddy Le Saux
- Reproductions d'œuvres de Philippe Druillet et Jean-Claude Forest ©Adagp
- Reproductions d'œuvres de Mirka Lugosi et Pauline Curnier-Jardin, avec leur accord amiable, ©Adagp
- Reproduction d'un dessin de Pierre Klossowski : « droits en cours de négociation »
- Reproduction d'une œuvre de Francis Picabia ©Adagp, Paris / Centre Pompidou
- Reproductions d'œuvres de Raoul Hausmann ©MDAC Rochechouart
- Vues de collections privées « Conan le Barbare » et MEGE ©L'auteur

Annexes

- Vues des intérieurs du Musée de Rochechouart ©L'auteur et MDAC Rochechouart (<https://www.musee-rochechouart.com/>)
- Reproductions d'œuvres de Max Klinger ©Mathieu Bertola/Service photographique interne des musées de la Ville de Strasbourg
- Reproductions d'œuvres de Tyra Kleen ©KB (Kungl Biblioteket, Stockholm)
- Reproductions d'œuvres d'Alfred Kubin ©Eberhard Spangenberg / Adagp, Paris
- Reproduction d'œuvres d'Alberto Martini ©Pinacoteca Alberto Martini (Oderzo) et ©Galleria Carlo Virgilio
- Vues de l'exposition *Blanche Endive* ©Paolo Codellupi

ANNEXES

Une exposition de société : *Fantasy*

Damien AIRAULT
décembre 2023

- Vues du Château de Rochechouart
- Brochures de présentation du Château de Rochechouart
- Prospection dans le dessin et l'illustration fantastique de la Belle Époque
- Vues de l'exposition *Blanche Endive*, 2019-2020.
- Catalogue de l'exposition *Le clou*, Marseille, Immixtion Books, 2016.

Compléments documentaires

Le Château de Rochechouart - Musée d'art contemporain de la Haute-Vienne Vues diverses



Premiers bâtis 11ème -12ème siècle sur une falaise surplombant la vallée de la Vayre
Principale forme actuelle terminée entre 1470 et 1512, architecture militaire renaissance.
Modifications architecturales deuxième moitié du 18ème siècle (3 tours supprimées, double escalier et jardin créé)

Acheté par l'Etat en 1836

Transformé en musée en 1985

Rénovation importantes entre 2015 et 2018

Le chateau a servi de logement et conserve ses lambris du 19ème siècle

Malgré sa fonction de musée aucune exposition permanente n'est montrée

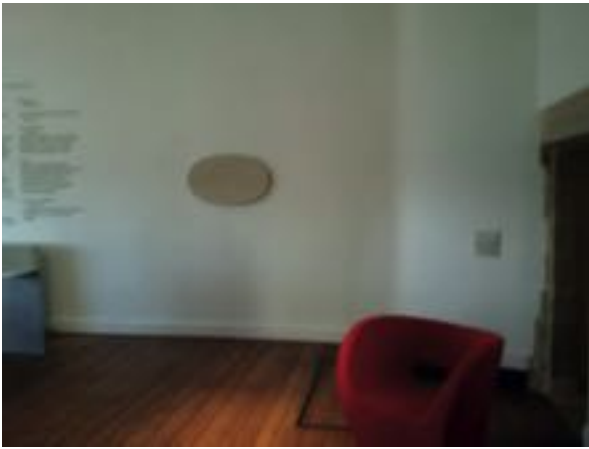
La collection comporte environ 1300 oeuvres contemporaines (avec des ensembles importants de Sophie Podolski et Joëlle de la Casinière), ainsi qu'un fonds Raoul Hausmann conséquent (700 oeuvres, des centaines d'écrits, textes théoriques, et 1200 négatifs photographiques ainsi qu'une correspondance d'environ 6000 lettres)

Cour intérieure



Entrée du musée

Rez-de-chaussée



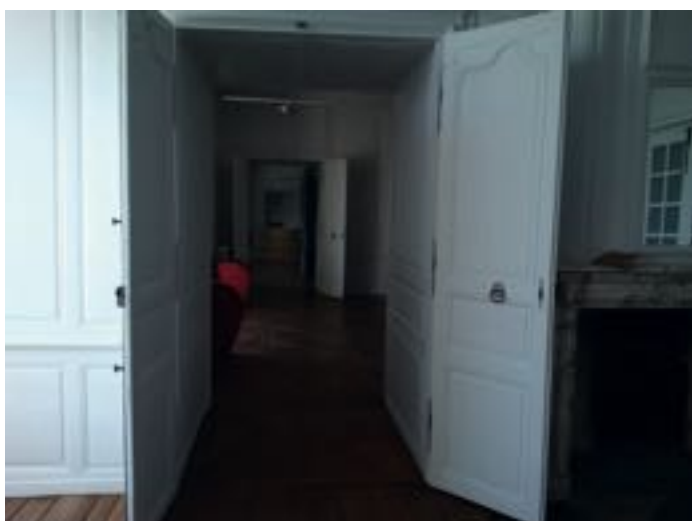
Accueil



Salle documentaire



Salle d'exposition A



(Vue à partir de la salle d'exposition A de l'enfilade accueil-salle documentaire)



Vestiaire - Salle d'accueil des groupes
(Œuvre au mur in situ de Philippe Decrauzat)



Escalier d'accès aux étages

Premier étage



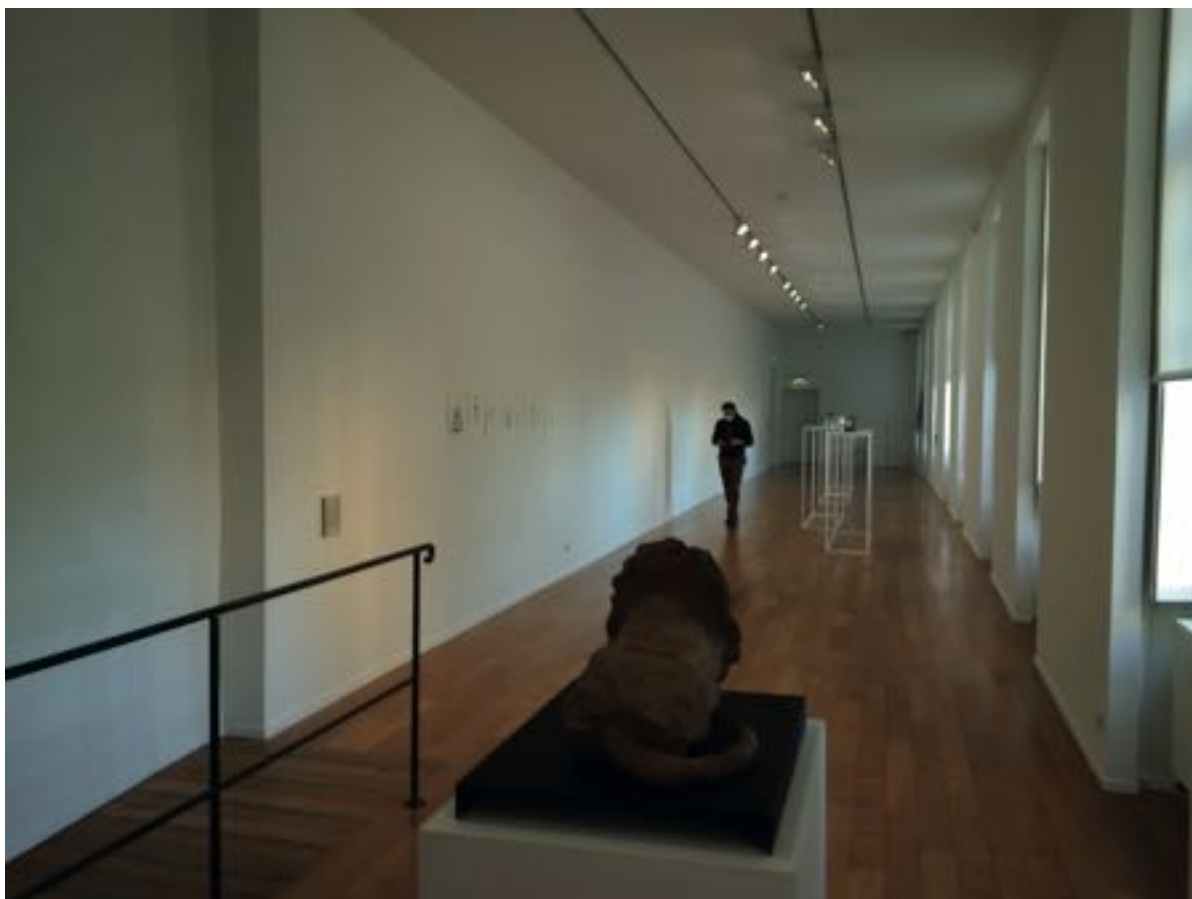
Salle d'exposition B



Salle d'exposition C



(Vue en entrant par la salle C
mur ouest sur le plan du projet)



(Vue à partir de la porte de sortie
Accès aux salles historiques)

Salle d'exposition D

Galerie d'Hercule



La Chambre des Chasses

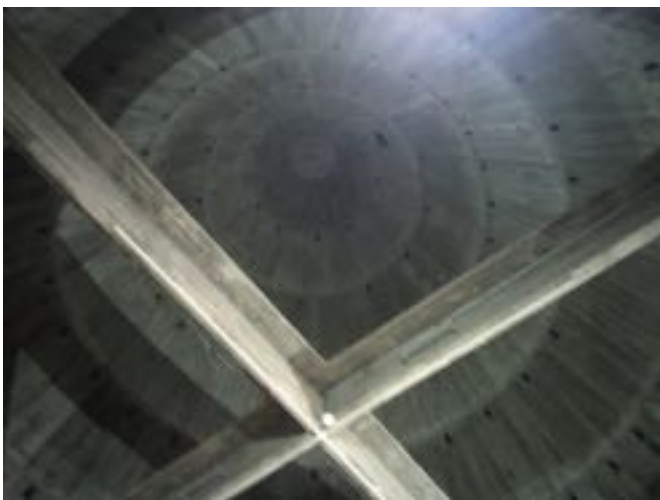


L'édifice représenté en arrière plan de la fresque serait le Château de Rochechouart, contexte mis en abyme.
<https://lesnouvellesderochechouartblog.wordpress.com/2019/01/31/la-chambre-des-chasses-du-chateau-de-rochechouart/>

Deuxième étage



Combles (salle d'exposition E, environ 200m2)



Plafond de la «Salle de la tour» (reste de la salle non documentée)

Détails



Niche dans l'escalier principal



Détail d'un cartel et enduits des murs du rez-de-chaussée. Enduits utilisés dans les espaces de circulation
Les cartels sont en Arial regular en français et en anglais.

Compléments documentaires

**Le Château de Rochechouart - Musée d'art contemporain de la Haute-Vienne
Brochure de présentation 1**

Min de protégé
la diversité du patrimoine,
son identité et son développement et de
un espace muséographique
à été ouvert en 2017
d'un aspect très technologique
et favorise un riche contenu,
accessible sur
www.musee-rochechouart.com

Le musée d'art contemporain de la Haute-Vienne - château de Rochechouart

Sur un promontoire rocheux, le château occupe un site remarquable dominant la vallée de la Graine et de la Vayres. Les bâtiments, pour l'essentiel, datent du XV^e siècle avec la cour intérieure et son élégante galerie Renaissance. La partie la plus ancienne, comprenant le châtelet d'entrée et le donjon, remonte au XIII^e siècle. Lors de la Révolution française, le château fut pillé, son mobilier et ses archives dispersés. Le Département de la Haute-Vienne rachète en 1836 le château à la famille des Rochechouart. L'édifice a depuis fait l'objet de plusieurs campagnes de restauration. En 1985, le Département décide d'y installer un musée d'art contemporain.

De son décor intérieur, le château conserve également un ensemble admirable de fresques du XVI^e siècle : la Galerie d'Hercule constitue un des rares exemples de peintures murales en grisaille et retrace les épisodes de la vie du célèbre héros mythologique. La salle des chasses à proximité présente une peinture murale richement colorée et d'une grande finesse d'exécution relatant une journée de chasse au cerf aux environs du château de Rochechouart, au tout début du XVI^e siècle.



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DE LA HAUTE-VIENNE

HORAIRES

Du 1^{er} mars au 30 septembre
Tous les jours sauf mardi : de 10 h à 12h30
et de 15h30 à 18h

Du 1^{er} octobre au 15 décembre

Tous les jours sauf mardi : de 10h à 12h30
et de 14h à 17h

Accessibilité aux handicapés moteurs

TARIFS

Normal : 4,60 €

Réduit : 3,00 €

- 18 ans : gratuit

Cratulé tous les premiers dimanches
de chaque mois (sauf juillet et août)
avec visite guidée à 15h30.

VISITES DÉCOUVERTES

Pour les individuelles et les familles, des visites
accompagnées sont proposées
sur réservation et sur demande à l'accueil.

ATELIERS PARENTS ENFANTS

Au cours des vacances scolaires, l'atelier
du service des publics est mis à la disposition
des familles avec des propositions
de pratiques artistiques et des livres-jeux.

POUR LES GROUPES

visites conférences et visites ateliers
sur réservation

RENSEIGNEMENTS

05 55 03 77 77

contact@musee@haute-vienne.fr



www.musee-rochechouart.com

Musée d'art contemporain
de la Haute-Vienne
Château de Rochechouart
Place du Château
37600 Rochechouart

Retrouvez également nos activités sur
la page Facebook.com du musée

Le musée d'art contemporain de la Haute-Vienne - château de Rochechouart

MUSÉE
D'ART CONTEMPORAIN
DE LA HAUTE-VIENNE

- château de Rochechouart

www.musee-rochechouart.com



conception : Jesse Lurie / Photo de couverture : JC Dupuy



Une collection exceptionnelle

Labellisé musée de France, le musée d'art contemporain de la Haute-Vienne regroupe une collection exceptionnelle d'œuvres d'artistes représentés dans les plus grands musées d'Europe avec la constitution d'ensembles remarquables depuis les années 1960 à nos jours.

Des commandes ont été passées à des artistes (Richard Long, Giuseppe Penone, Dora García) pour réaliser des œuvres spécifiques dans certains espaces du château renforçant le dialogue entre les créations contemporaines et les espaces historiques, depuis la cour jusqu'aux impressionnants combles du XVI^e siècle.

La présentation de la collection est renouvelée fréquemment autour des thèmes privilégiés par le musée : la nature, l'histoire et l'imaginaire. Le musée propose également tous les trois mois environ une nouvelle exposition temporaire et des activités dédiées.

1. Open Project, espace tribu, 2017. Vue d'exposition, HDAC Rochechouart (copyright Aurélien Mead) / 2. Après la pluie, 2007. Vue d'exposition, HDAC Rochechouart (copyright Mead) / 3. Le bord / 5. Microscopie Parasites, Une Dorée, 1982. Collection HDAC Rochechouart (copyright Mead) / 4. Richard Long, Rochechouart Line, 1966. Paris, Collection HDAC Rochechouart / 5. L'air vif de bombardement des insectes, 2015. Vue d'exposition, HDAC Rochechouart (copyright Aurélien Mead)



Le fonds Raoul Hausmann

L'artiste Raoul Hausmann (1886-1971) est un des membres fondateurs du mouvement Dada à Berlin durant la première guerre mondiale. Devant fuir la montée du nazisme, il trouve refuge en Haute-Vienne où il vit jusqu'à son décès en 1971. Pionnier du collage et de la poésie sonore, il a créé une œuvre multiforme qui va de la peinture au chant, en passant par le dessin, le collage, la photographie ou encore l'écriture et la performance. Le fonds Hausmann rassemble aujourd'hui plus de 700 œuvres et 20000 documents d'archives.



6. Raoul Hausmann, Portrait d'après Sany, photographie, Collection HDAC Rochechouart / 7. Raoul Hausmann, Hurrah! Hurrah! Hurrah!, 1921. Livre, Collection HDAC Rochechouart / 8. Raoul Hausmann, Dadaologie De Berlin à Linoges, 2015. Vue d'exposition, HDAC

Compléments documentaires

Brochure de présentation 2

Les fresques du château
de Rochechouart

FR

Le château conserve de rares exemples de fresques de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance restées recouvertes pendant de nombreux siècles. Décorant l'intégralité de la pièce, la peinture murale en polychromie de la Salle des chasses date de 1490 et relate une journée de chasse au cerf à Rochechouart. Plus tardive (1530), la galerie d'Hercule abrite une grisaille retraçant la vie du héros mythologique. Ces deux ensembles offrent l'association rare de fresques en couleur de la fin du Moyen-Âge et en grisaille, nouveauté emblématique de l'art du xvi^e siècle.

Musée d'art contemporain de la Haute-Vienne
Château de Rochechouart

La fresque des Chasses se situe dans une aile transversale entre cour intérieure et ville, une sorte d'antichambre qui communiquait avec la chambre personnelle des seigneurs. Dédiée à la réception, cette salle devait par son décor symboliser les goûts, la richesse et le rang du vicomte.

Sur deux registres séparés par un galon se développe un cycle de chasse à courre en contrebas des remparts du château, dans les alentours de Rochechouart. Il s'agit d'une thématique très répandue dans l'art médiéval car c'est la distraction la plus noble mettant en scène un seigneur courageux et « roi de guerre ». A l'instar d'une bande dessinée, les épisodes se lisent de gauche à droite, selon une narration chronologique illustrant une journée de chasse.

La scène d'ouverture est une scène de banquet qui est aussi appelée présentation des fumées. Devant une table un couple apparaît sous un dais, ce sont les invités d'honneur. L'homme porte le collier de l'Ordre de Saint Michel, symbole de la chevalerie française, et la dame les initiales « L » et « A », à l'effigie du couple royal Louis XII et Anne de Bretagne. Placer ainsi le roi et la reine de France, alors qu'ils ne sont jamais venus à Rochechouart, est un moyen de leur rendre hommage et de montrer que le seigneur est un serviteur indéfectible. À leurs côtés on reconnaît le vicomte grâce à sa parure et aux couleurs de son habit blanc et rouge, les couleurs de Rochechouart.

Dans le couloir d'accès à la chambre seigneuriale, dite tour du lion, se trouve le couple des vicomtes Jean et Anne de Rochechouart auxquels leur fils François aurait rendu hommage. On peut découvrir les traces d'une inscription très endommagée au-dessus de la dame.

La fresque se développe ainsi en trois scènes constitutives ; la présentation des fumées annonciatrice du rang du vicomte, le cortège hiérarchisé où se cache un moine franciscain et la scène de chasse incluant une vue idéalisée du château. La ville de Rochechouart murée de remparts est le présage du bon gouvernement du vicomte avec les vergers plantureux et les personnages qui dansent en arrière-fonds.



Un personnage isolé et énigmatique se cache derrière le battant de la porte d'entrée. Il est accompagné d'une inscription non déchiffrée. Sur la table devant lui, un couteau et sa langue coupée. Ce personnage serait un avertissement de conduite, placée à la sortie de la pièce, pouvant être caché ou montré selon que l'on ferme la porte ou non.

La fresque de la Salle des Chasses a bénéficié d'une restauration de 1986 à 1991.

1. Scène de banquet aussi appelé présentation des fumées présentant le couple royal Louis XI et Anne de Bretagne.
2. Mise à mort de l'animal (l'hallal); le cerf couché est achevé au couteau par l'un des veneurs alors que la prise du gibier est sonnée au cor.



Ce cycle consacré à Hercule a été réalisé dans la grande salle d'apparat (*aula magna*). Il est un rare exemple de peinture murale de la renaissance française redécouvert en 1965.

L'usage de la grisaille marque le renouvellement des modes de représentation qui a cours dans la première moitié du XVI^e siècle. On le retrouve également en vitrail ou dans l'art de l'émail. Ce goût pour la grisaille peut avoir trouvé son origine dans le développement des estampes et de l'art imprimé. On trouve l'influence nordique dans plusieurs costumes, ainsi qu'une référence à l'artiste germanique Albrecht Dürer et au vénitien Zoan Andrea Valvassore. Les légendes calligraphiées en lettres gothiques sont en ancien français bien que la langue de Rochechouart fut la langue d'oc.

Chaque image, d'inspiration antique, est séparée par un décor de colonnes baguées ou losangées. Toutefois, les représentations des apparats des protagonistes sont traitées de manière contemporaine. Il s'agit ici du récit de la vie d'Hercule, en passant par six exploits et six travaux, auxquels s'ajoutent deux panneaux supplémentaires ; Jupiter, Hercule et la tunique. Certaines scènes, très effacées, n'ont pu être restituées.

Hercule est un symbole du pouvoir puisqu'il est une des images du roi de France. Rattaché à la religion chrétienne, Hercule est considéré comme un nouveau Samson luttant contre les péchés. Plus simplement, il est cet homme qui accepte les épreuves de la destinée.

En entrant, sur le mur de gauche, la fresque débute par la naissance d'Hercule qui tue de ses mains les serpents envoyés par Junon et réussit ainsi son premier exploit devant sa mère Alcmène. S'en suit, par alternance chronologique, une succession de ses travaux et exploits, allant du lion de Némée, au combat face au roi Achéloos, puis celui contre l'hydre de Lerne. L'exploit dit des colonnes d'Hercule représente le moment où Hercule en frappant le sol, ouvre la Méditerranée et crée le détroit de Gibraltar. Les deux montagnes qui séparent l'Afrique de l'Espagne sont symbolisées par les deux colonnes sur ses épaules. Arrive ensuite l'épisode des bœufs de Géryon, la partie plus effacée traite de la lutte contre



le géant Antée, puis des combats face à Cerbère et aux Centaures. Enfin, le jardin des Hespérides précède la plus grande scène du centaure Nessus et de la biche aux sabots d'airain. Se trouve sur ce panneau une représentation en ocre, postérieure, qui serait certainement un repentir.

La fresque se termine alors sur la mort d'Hercule, qui arrache tous les arbres du mont Oeta pour s'en faire un bûcher. En quittant la salle, est représenté au-dessus de la porte d'accès, Jupiter, père d'Hercule, qui lui donnera l'accès aux Champs-Élysées.

1. Hercule décoche une flèche recouverte du sang de l'Hydre de Lerne au centaure Nessus qui a tenté d'abuser de sa femme Déjanire. Au second plan, Hercule, sa massue à la main, capture la biche aux bois d'or (biche aux sabots d'Airain).
2. Détail du combat des Centaures et des Lapithes. Hercule aide les Lapithes à récupérer leurs femmes des centaures enivrés lors du mariage de Pirithoos, roi des Lapithes.
3. Détail du 1^{er} travail d'Hercule qui libère la cité de Némée d'un lion gigantesque. L'emblème de Rochechouart apparaît au sommet de la colonne de droite.
4. Le carquois de flèches est l'un des attributs emblématiques d'Hercule avec la massue et la couronne de laurier.





Musée d'art contemporain
de la Haute-Vienne
Château de Rochechouart

Place du Château
87 600 Rochechouart

W. musee-rochechouart.com
E. contact.musee@haute-vienne.fr
T. +33 (0)5 55 03 77 77
F. +33 (0)5 55 03 72 40

Compléments documentaires

Éléments de recherche

Prospection dans le dessin et l'illustration fantastique de la Belle époque

La salle D contient une série de dessins et d'illustrations qui sont facilement accessibles. Les artistes supplémentaires que nous proposons demandent un long travail de prospection, ou des frais importants qui doivent être évalués au moment de la réalisation de l'exposition.

Artistes à rechercher : Tyra Kleen, Max Klinger, Alfred Kubin, Alberto Martini, voir aussi Sascha Schneider

Tyra Kleen (Stockholm 1874 - Lidingö 1951)

Ces lithographies proviennent d'un portfolio de 20 lithographies rassemblées en 1907. Ce portfolio est disponible à la Bibliothèque Royale de Stockholm sous le numéro d'inventaire «KoB Portfölj 8:1-20»
Chaque page fait 40x65 cm.



Repos, lithographie sur papier, 1904



HOMO SAPIENS

L'ange de la douleur parle toutes les langues et connaît tous les mots, mais l'ange du bonheur n'ouvre la bouche que lorsqu'il peut parler d'un bonheur que le sauvage est à même de comprendre. Le malheur est sorti de l'enfance depuis des centaines de siècles, mais on dirait que le bonheur est encore dans les langes.
Maeterlinck

Homo sapiens, lithographie sur papier, 1903

En bas à droite Kleen a noté un extrait de poème de Maurice Maeterlinck dont nous n'avons pas retrouvée la source :

« L'ange de la douleur parle toutes les langues et connaît tous les mots, mais l'ange du bonheur n'ouvre la bouche que lorsqu'il peut parler d'un bonheur que le sauvage est à même de comprendre. Le malheur est sorti de l'enfance depuis des centaines de siècles, mais on dirait que le bonheur est encore dans les langes. »

On remarquera les oreilles de faune du personnage masculin.



L'horreur de vivre, lithographie sur papier, 1907



Eugène Delacroix 1827

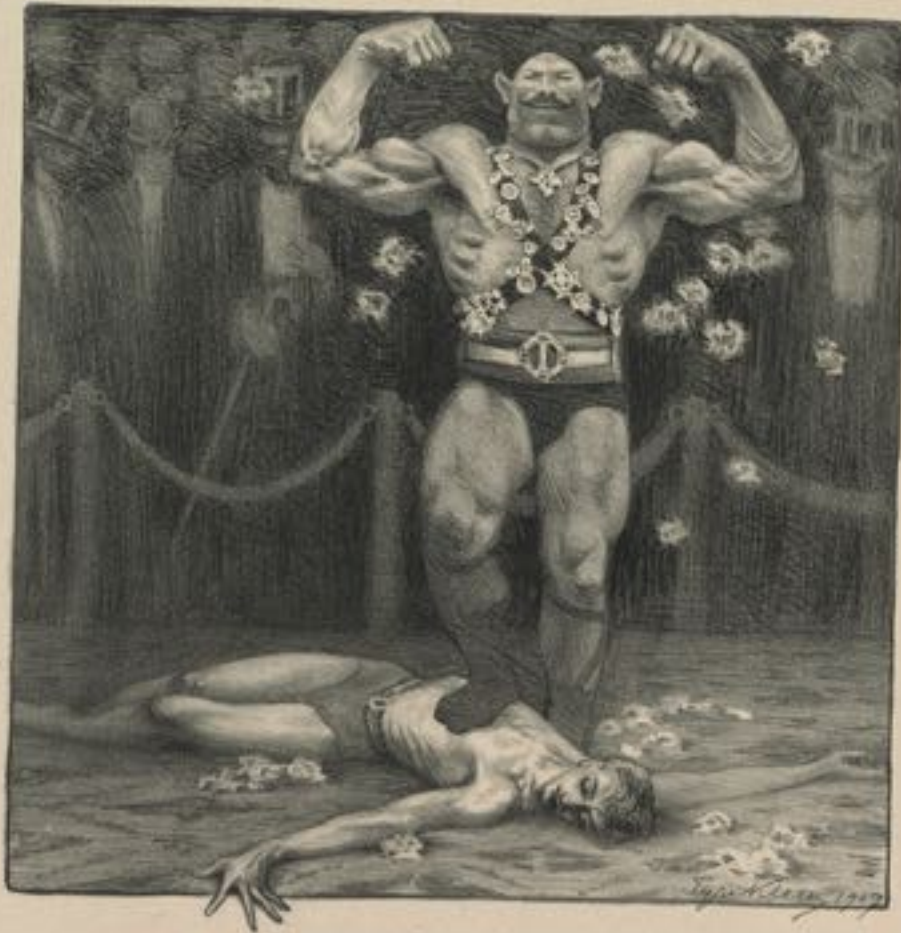
LA CHEVELURE

TOUT LE MONDE L'ESTAGÉ, ARRÊTÉ, FRÉMISSANT DÉPÔTÉ
VIT DANS TES PROFONDEURS, FORÊT AROMATIQUE,
COMME D'AUTRES ESPRITS VOUSSENT SUR LA MUNIQUE,
LE MÊME, O MON AMOUR, NAGE SUR TON PARFUM

Baudelaire

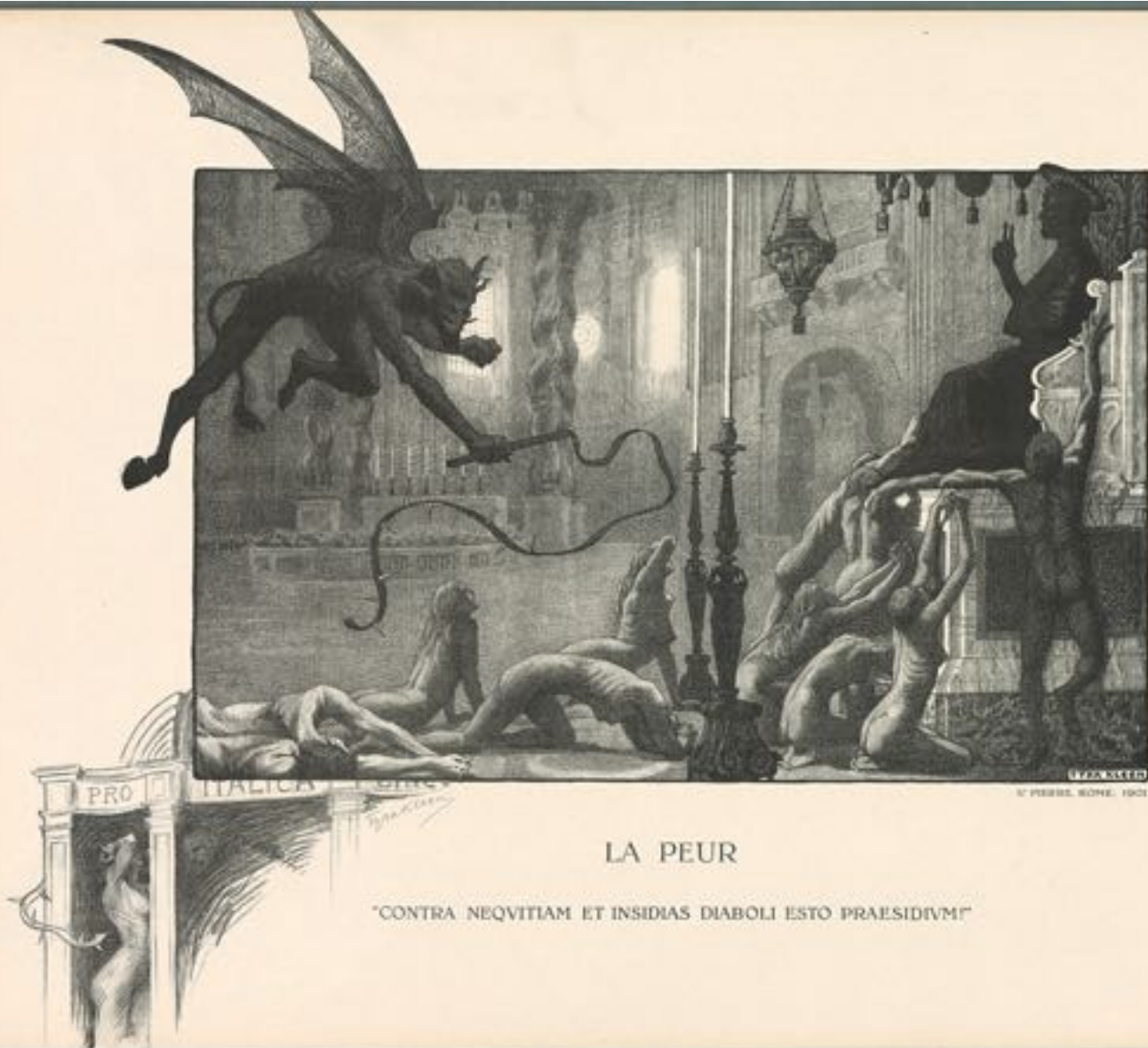
La chevelure, lithographie sur papier, 1905

On notera en bas à droite une extrait du poème de Charles Baudelaire.



La Force

La force, lithographie sur papier, 1907



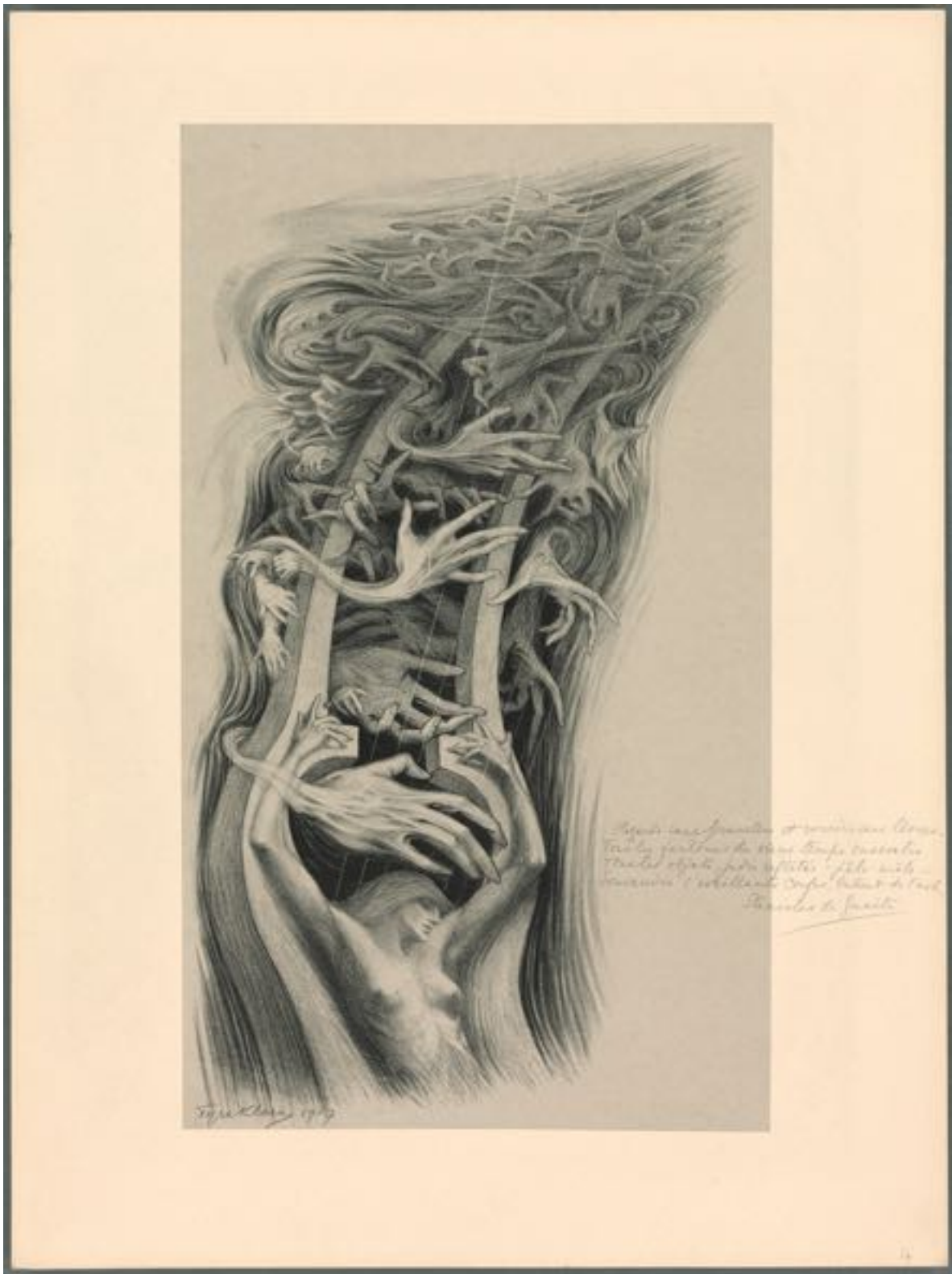
La peur, lithographie et graphite sur papier, 1901

La citation est un extrait de prière à Saint Michel :
« Soyez notre protecteur contre la méchanceté et les embûches du démon ».



LE RIRE

Le rire, lithographie sur papier, 1906



Les fantômes du passé, lithographie sur papier, 1907

Sur la droite un extrait un peu transformé d'un poème de Stanislas de Guaita, *Le miroir*, deuxième partie d'un ensemble de 2 poèmes intitulé *Remember* (1883), publié en 1885 dans le recueil *Rosa Mystica* :

«Regards sans prunelles et sourires sans lèvres
Tous les fantômes du vieux temps ensevelis
Tous les objets, jadis reflétés – pêle-mêle –
Souvenirs s'éveillants confus, battent de l'aile.»

Max Klinger (Leipzig 1857 - Großjena 1920)

Ces travaux de Klinger proviennent du fonds du Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.



Deuxième intermezzo, eau-forte et aquatinte sur papier, 1879

44x60 cm.

Inv. 3243(11) ; D.1596



Zeit und Ruhm, (Temps et gloire), eau-forte sur papier, entre 1890 et 1894
61x46 cm.
Inv : 55.003.0.66(11)



Verfolgter Centaur, Planche III (Centaure poursuivi), eau-forte sur papier, 1881
45x62 cm.
Inv : 55.003.0.66(11)

Alfred Kubin (Leitmeritz, Tchéquie 1877 - Wernstein am Inn, Autriche 1959)

Cette œuvre de Kubin provient du fonds du Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.



Caliban, lithographie sur papier, 1918

Issu de l'ouvrage collectif *Visions de Shakespeare*, éd. Marées-Gesellschaft, R. Piper & Co., Munich
45x36 cm.

Inv : XVIII 66(26)

Alberto Martini (Oderzo, Italie 1876 - Milan 1954)

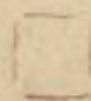
Les œuvres de Martini peuvent être retrouvées par le biais de la Pinacoteca Alberto Martini à Oderzo (Vénétie, Italie) ou de la galerie Carlo Virgilio à Rome.

Martini travailla de 1895 à 1896 à illustrer *La secchia rapita* (*Le seau enlevé*) d'Alessandro Tassoni. L'ensemble de 180 estampes ne fut jamais entièrement publié de son vivant.



1899

C. IX
84.23 e seg.



Chant IX, 1899

Illustration pour *La secchia rapita* (*Le seau enlevé*) d'Alessandro Tassoni [1622]

Encre de chine sur carton, 17x14cm (32x24 avec passe-partout)



L'armatura del Conte di Culagna, 1903

Illustration pour *La secchia rapita* (*Le seau enlevé*) d'Alessandro Tassoni [1622]

Encre de Chine sur carton, 25x20 cm.



Gherardo più furioso di Orlando, 1903

Illustration pour *La secchia rapita* (*Le seau enlevé*) d'Alessandro Tassoni [1622]

Encre de Chine sur carton, 25x19 cm.



Le salmerie, 1903

Illustration pour *La secchia rapita* (*Le seau enlevé*) d'Alessandro Tassoni [1622]

Encre de Chine sur carton, 16x13 cm. (32x24 avec passe-partout)

56



CANTO IX°

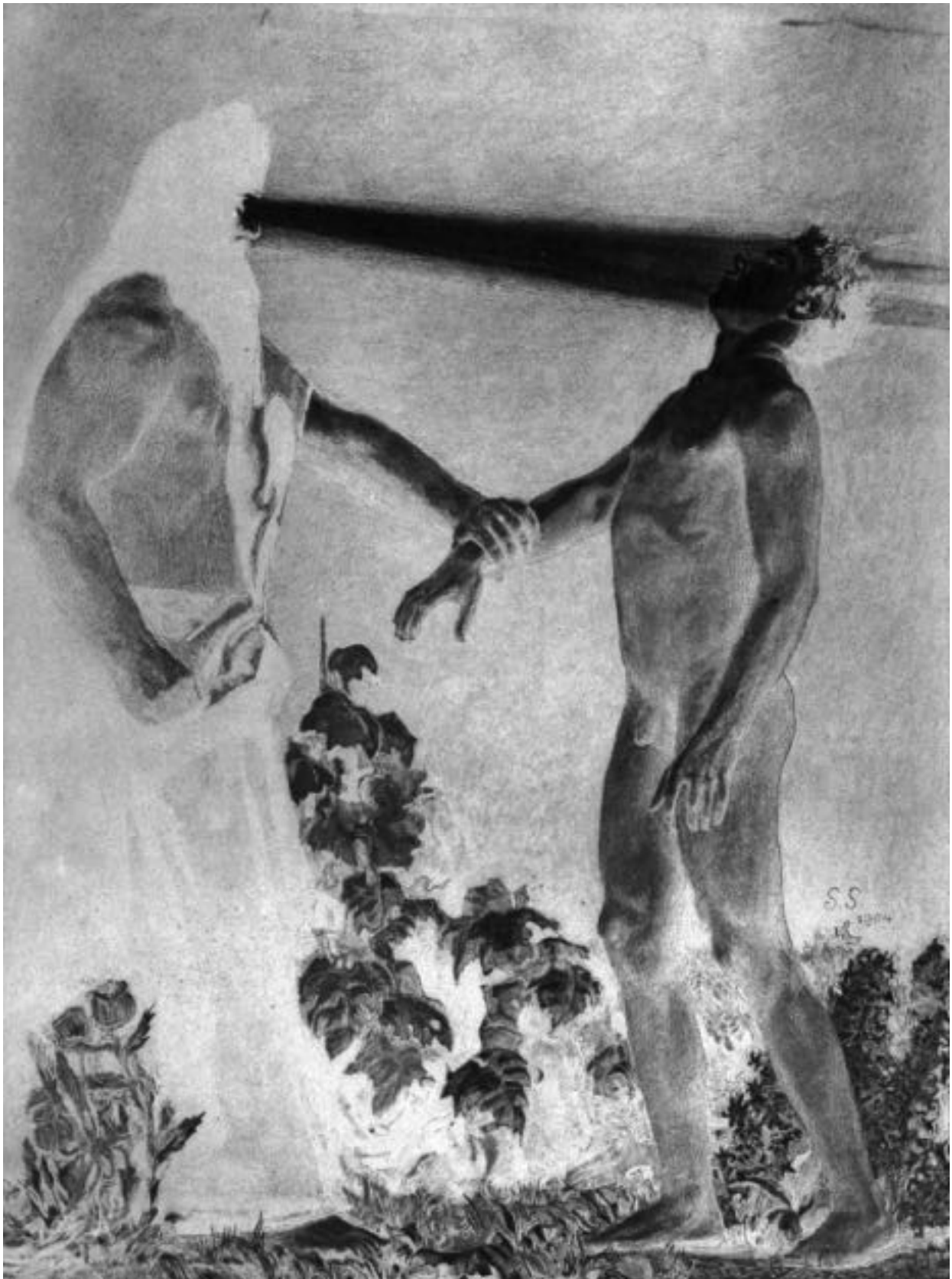
ALBERTO
MARTINI
♦
DISEGNO A PENNA
ORIGINALE
PER
IL MORGANTE MAGGIORE
DI
PULCI
♦
1895

Tondo con scimmia e stivale, 1895

Illustration pour *Il morgante maggiore* (*Morgant le Géant*) de Luigi Pulci [1483]

Encre de Chine sur carton, 16x16 cm. approx.

Sascha Schneider (Saint-Pétersbourg 1870 - SwineMünde, Pologne 1927)



Hypnose, 1904

Dimensions et technique inconnues

Illustrations complémentaires

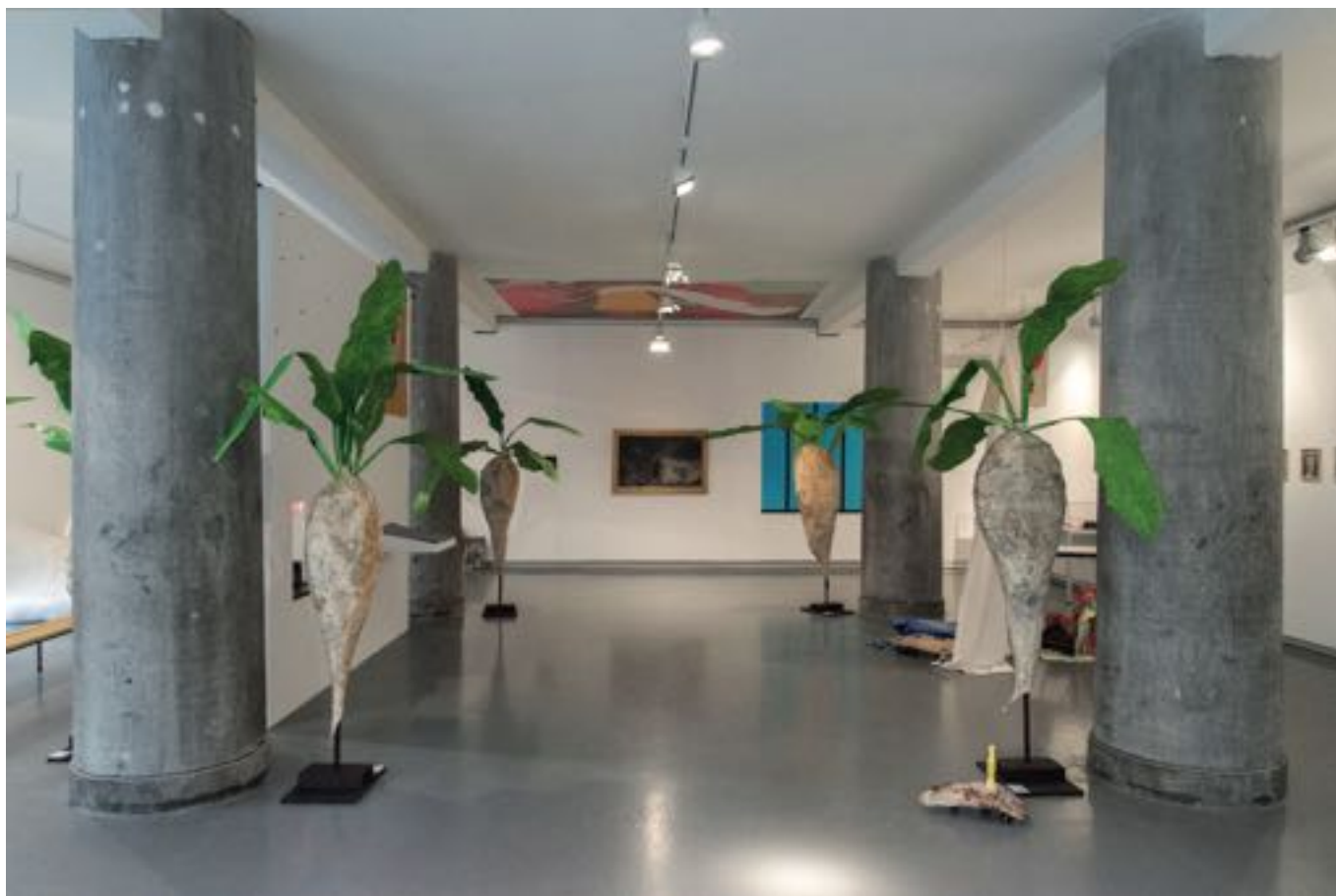
L'exposition *Blanche Endive*

Une carte blanche à Grégoire Motte

15 novembre 2019- 2 février 2020 - Espace Le Carré, Lille

avec les œuvres de Julien Baete, Enrico Baj, Véronique Boudier, Aline Bouvy, stanley brouwn, Georges Clairin, Dialogist-Kantor, General Idea, Grégoire Motte, Marc Quer, Julie Vayssière et Otto Zitko

(vues partielles, photographies de Paolo Codeluppi)



vue générale depuis l'entrée :
au fond *Portrait de Sarah Bernhardt* de
Georges Clairin, 1876
Reproduction de tubercules de chicorée, Gré-
goire Motte

à gauche : *Glove* d'Enrico Baj, 1968

à droite : *This way brouwn* de stanley brouwn,

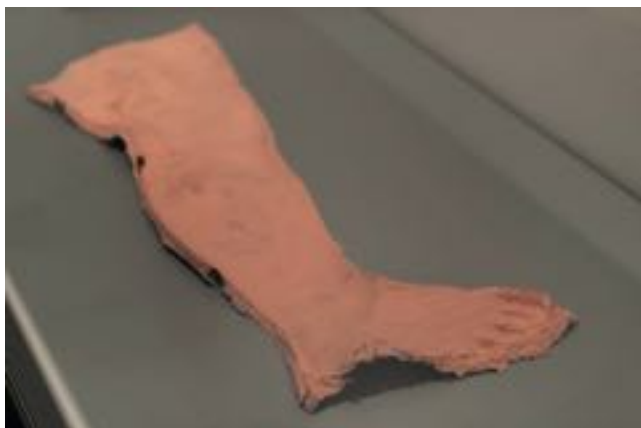




en haut à gauche :
Destra et Sinistra de Grégoire Motte
 à droite : *En souvenir d'une journée mouvementée*
 (borne de diffusion de la pièce musicale)
 en bas à droite : détail de la sculpture (carte dédicacée)

en bas à gauche : vue partielle d'une vitrine
La princesse lointaine d'Edmond Rostand, édition de 1910
Test Pattern, TV Diner Plate, General Idea, 1988





en haut à gauche :
Moulage râté de Grégoire Motte

à droite : installation des Dialogist Kantor et série de photos dédiées des acteurs de *Santa Barbara*

en bas : *Bastinado* d'Aline Bouvy, 2018



Catalogue

Le clou



a

le clou



En trois coups, enfoncez le clou, Foire du Trône (1957-1964), Cours de Vincennes, entre 21h et 23h, © MuCEM

ENTRETIEN

—

DAMIEN AIRAULT
COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION

—

CAMILLE VIDECOQ
DIRECTRICE ARTISTIQUE DE ROND-POINT PROJECTS

CAMILLE VIDECOQ

Pourquoi faire une exposition sur les clous ?

DAMIEN AIRAULT

L'humanité, dès qu'elle a maîtrisé le fer il y a environ quatre mille ans, a donné au clou, un objet resté très banal, des formes et des propriétés symboliques qui vont plus loin que les fonctions habituelles que nous connaissons tous. En fait, *Le clou* est un projet qui tente de faire le tour de ces multiples usages et interprétations. Il regroupe des visions d'artistes, d'archéologues, d'ethnologues et d'anthropologues, mais aussi de psychanalystes ou d'historiens des techniques dans un propos qui fait se rejoindre science, art contemporain et artisanat. J'essaie aussi de m'amuser avec les grands principes de l'exposition pluridisciplinaire et historique, telle qu'on peut en voir dans les musées d'anthropologie ou d'ethnologie.

Alors pour répondre à ta question, il y a un défi de commissaire d'exposition c'est sûr.

Je cherchais un objet qui se retrouve dans de nombreuses œuvres d'art et qui soit aussi un témoignage d'une activité humaine très courante et très ancienne.

Un clou c'est pas cher, on en trouve partout et c'est un objet indispensable à la construction, au bricolage, mais aussi autant à l'architecture navale qu'à différents rituels religieux. C'est pourquoi on en trouve partout et tout le temps.

À partir de là on peut traverser les siècles et les continents. Car le clou prend de nombreuses fonctions symboliques. La plus célèbre est évidemment le symbole de la Crucifixion, mais il faut rappeler une tradition bien plus ancienne qui est celle du clou de fondation où, en Mésopotamie puis en Europe, on sacralsait un lieu, on lui conférait la protection des dieux en plantant un clou dans les fondations d'un bâtiment. Ce n'était pas toujours un clou en métal, mais par sa forme il devenait une sorte de symbole du lien qui relie un bâtiment aux divinités.



Cadeau, Man Ray, 1921-1970, édition Schwarz 1/11, collection Galerie Eva Meyer et bracelet *Balaboosté*, 2013, collection Julie Vayssière, photo Jean-Christophe Lett ©jclLett

L'ampleur du sujet s'accroît quand par exemple on se rend compte que le clou est aussi un élément décoratif sur le mobilier ou les vestes en cuir des rockers, qu'on en utilise en chirurgie, ou qu'il va constituer les planches de fakirs. Il devient alors un signe d'une culture pop récente, d'une technologie de pointe (si j'ose dire), ou de formes d'orientalisme. Si on tire un fil à partir de chacun de ces objets, ils deviennent les témoins de civilisations et de cultures très diverses.

On peut mentionner encore certains usages assez étonnants, par exemple, pendant la Première Guerre mondiale, le clou était utilisé en Allemagne pour inciter la population à contribuer à l'effort de guerre. On demandait en effet aux gens d'acheter des clous à l'État et de les planter dans d'immenses statues de chevaliers... Il existe encore en Belgique, notamment en Wallonie, des « arbres à clous » ; y planter un clou est censé guérir différents maux, en particulier les problèmes dentaires. L'œuvre de Fred Pradeau intitulée *Potentiel hydrogène* qui est présentée dans l'exposition, s'inspire d'une de ces utilisations du clou qui peuvent paraître assez surprenantes. Au XVIII^e siècle, on fabriquait de l'hydrogène en grande quantité à partir de clous rouillés, dans le but de faire voler des ballons, mongolfières ou zeppelins.

CV

Considères-tu l'exposition *Le clou* comme une exposition d'anthropologie ou comme une exposition d'art contemporain ? Peux-tu expliciter, eut égard à ces deux domaines, l'ambition et le positionnement que tu revendiques au travers de ce projet ?



L'homme et sa douleur, Antonin Artaud, avril 1946, crayon et craies de couleur sur papier, collection Musée Cantini, photo Émilie Segnarbieux © Rond-Point Projects

DA

Je dois préciser que je ne m'y connais pas vraiment en anthropologie... Quand on commence à concevoir une exposition comme ça, l'ambition est assez difficile à définir parce qu'on est émerveillé par des découvertes constantes. C'est un sujet assez incroyable et il ne faut pas perdre cet émerveillement et l'origine du propos, qui est un peu fantaisiste, voire humoristique. Il ne faut pas non plus oublier que toutes ces formes, ces fonctions, ces rituels, sont le résultat de l'extraordinaire inventivité et débrouillardise d'anonymes, mais je reviendrai peut-être sur ce point.

Je m'inspire bien sûr de l'histoire des expositions d'art et d'anthropologie, mais mon propos est d'essayer de trouver une troisième voie entre l'exposition d'art et l'exposition scientifique. Je suis par exemple très influencé par les expositions transdisciplinaires des surréalistes dans les années trente, où les

œuvres (dont parfois des ready-mades) se mêlaient à des masques africains ou des objets mathématiques, le tout dans des galeries qui ressemblaient encore à des appartements bourgeois, c'est-à-dire que les objets étaient mis en situation.

La revue d'avant-garde *Documents*, à laquelle collaboraient Georges Bataille, Michel Leiris, Georges-Henri Rivière (le fondateur du Musée national des Arts et Traditions populaires), et beaucoup d'autres, a aussi eu beaucoup d'importance pour moi. On comprend qu'avec quelques thématiques clés, ou quelques obsessions, ils peuvent créer un ensemble à la fois hétérogène et cohérent. Les thèmes du sacré, de la violence, du rituel, de la sexualité, de la valeur leur permettent de juxtaposer à la fois l'ethnomusicologie africaine à un article sur le gros orteil, un poème à une étude sur Eugène Delacroix. Des auteurs qui ont tous des pratiques et des professions différentes se retrouvent et arrivent malgré tout à s'accorder, autour aussi d'un respect profond pour le texte et le style.

La dernière influence importante est l'exposition d'Harald Szeemann *Science fiction* en 1967 sur laquelle je poursuis une recherche. Cette exposition est une manière très contemporaine de faire se mêler objets de tous types, âges et origines, montrer ce qu'est le présent en parlant du futur et du passé. C'est le moment où Szeemann commence à concevoir ses expositions de façon très libertaire, comme si elles étaient des « utopies réalisées ». Il met l'accent sur la confrontation d'objets banals et d'œuvres, créant ainsi des frottements entre art, culture underground et culture de masse. La fonction des objets l'intéresse très peu et il peut mettre dans le même espace un distributeur de bonbons, un livre de philosophie du XVII^e siècle, un timbre, un tirage de Roy Lichtenstein et une maquette de navette de

la NASA... Par son caractère absolument abracadabrant, l'exposition *Science fiction* reste un modèle où le commissaire pousse le multi-disciplinaire jusqu'à l'extrême, comme il le fera aussi dans certaines sections de la documenta en 1972.

CV

Qu'en est-il de la présence du clou dans le champ de l'art ?

DA

Le clou est un des premiers éléments indispensables pour accrocher une exposition, il est indissociable de ce médium. On trouvera alors beaucoup d'œuvres d'art dans l'exposition, avec des références qui vont de la nature morte, notamment dans le trompe-l'œil où le clou a un rôle important, à l'Actionnisme viennois en passant par Fluxus ou l'art conceptuel. Et il est même surprenant de voir le nombre d'œuvres qui s'accaparent le clou aujourd'hui, surtout en en changeant la taille et le matériau.

Plus précisément on retrouve ce motif dans de nombreux contextes. Il peut évidemment symboliser une souffrance et une torture comme dans les dessins d'Antonin Artaud ou de Frida Kahlo, ce qui fait écho à l'iconographie religieuse.

Par le biais de jeux de langage, le schéma de Lawrence Weiner présenté dans l'exposition montre l'expression courante « un clou chasse l'autre », et Weiner révèle là un potentiel imaginaire propre au texte, le clou sert d'alibi à plusieurs niveaux.

Le côté pauvre, simple, rustique du clou s'affirme clairement dans les œuvres de Marc Quer qui aime utiliser la charge à la fois dramatique et très quotidienne des objets, quand, à l'inverse, ses effets de brillance permettent à Tatiana Wolska de créer des sculptures qui ressemblent à des bijoux.

D'un autre côté, le clou qui est sur les bords



Vue de l'exposition au Centre de Conservation et de Ressources du MuCEM, photo Agnès Mellon ©MuCEM

du châssis d'une peinture a une importance capitale ces vingt dernières années. Car la peinture est aussi une question de formats et de supports et le fait de montrer ou non, de camoufler les clous qui tiennent ou ne tiennent pas la toile sur le châssis, est un détail certes, mais un détail important pour comprendre la démarche d'un peintre.

Néanmoins, à choisir un objet aussi banal, je prends le contrepied de l'exposition artistique, et souvent d'ethnologie, où on choisit les objets pour leur rareté, leurs spécificités uniques. Ici le but du jeu est l'inverse : il faut trouver ce qui est le plus commun. C'est donc en quelque sorte une exposition d'art contemporain faite par un anthropologue amateur, ou une exposition d'anthropologie, faite avec l'œil et les techniques d'un commissaire d'art contemporain.

Cette exposition va aussi à l'encontre d'un artisanat d'art ou de luxe que l'on voit de plus en plus dans les lieux d'art. Le clou renvoie plus à une tradition ouvrière et industrielle, c'est un objet qui n'a apparemment aucune valeur.

CV

Quelles sont les différences entre tes accrochages au Centre de Conservation et de Ressources (CCR) du MuCEM et au FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur ?

DA

Ce sont deux volets très différents et complémentaires. Les expositions en elles-mêmes contiennent très peu d'informations sur les objets présentés, si ce n'est celles qui sont indiquées sur les feuilles de salle. Elles ne sont pas vraiment pédagogiques. Néanmoins, l'exposition inclut au FRAC un espace documentaire avec une sélection d'ouvrages et de documents. Elle est également associée à un site internet, qui documente les deux volets en proposant différents contenus complémentaires permettant à ceux qui le souhaitent d'en savoir plus sur l'origine, la fonction et les modes de fabrication des objets exposés, mais aussi de découvrir les nombreux éléments que nous n'avons pas eu la possibilité de montrer.

Quand j'ai conçu le premier volet de l'exposition, au CCR, je comptais l'intituler « Premiers éléments de langage » et centrer l'exposition sur trois points : l'inventaire de formes, l'origine du clou, ses détournements rituels. C'est pourquoi nous avons tenu à reconstituer une unité écologique de l'ancien Musée des Arts et Traditions populaires, dont la collection a été transférée au MuCEM. Il s'agit d'une forge de maréchal-ferrant des années quarante, prélevée et reconstruite à l'identique dans le musée. Nous l'avons reconstituée une nouvelle fois pour l'occasion. On y voit les outils qui servent à la fabrication d'un clou, mais cette forge est aussi pour moi une référence aux dioramas et aux premières vues d'ateliers d'artisans que l'on trouve dans l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert. Les encyclopédistes de l'époque des Lumières ont été les premiers à s'intéresser à l'artisanat, aux « petits métiers », et ils sont une référence importante pour cette exposition.

A côté, la partie « rituels » est par exemple incarnée par un lot de fausses reliques du XIX^e siècle qui sont censées être les clous originaux de la Crucifixion. J'ai choisi de présenter dans la même vitrine des clous de cercueils véridiques, achetés dans un magasin d'occultisme, que j'ai disposés en un pentagramme...

Il y a aussi une petite partie humoristique un peu plus loin, qui cristallise l'idée d'un second degré omniprésent.

Car le langage est un des thèmes de cette section de l'exposition, d'abord parce que la dénomination des différents éléments les fait varier du tout au tout. Si on considère par exemple deux clous très semblables présentés côte à côte dans la même vitrine, on découvre que l'un des deux clous est désigné comme étant un « clou à jambon » parce qu'il provient d'une ferme du siècle dernier et doit son nom au fait qu'il servait à suspendre de la charcuterie, alors que l'autre est identifié comme un clou



Potentiel hydrogène, Fred Pradeau, 2015, technique mixte, production Rond-Point Projects et MuCEM, photo Agnès Mellon © MuCEM

provenant de Mésopotamie et qui date du VII^e siècle avant Jésus-Christ. Ici des objets similaires prennent des sens et évoquent des univers presque opposés par leur seule dénomination, ou plutôt c'est leur nom qui les fait fonctionner. Ainsi, ces objets banals fonctionnent comme certaines œuvres d'art quand le fait d'en connaître l'auteur ou le contexte de production change radicalement la perception que nous en avons.

Le volet au CCR s'ouvre avec un exemplaire de la revue *Pilote* de 1965 consacré au clou et entièrement enluminé dans ses marges par Gotlib. On trouve dans cette revue quelques pages de cet auteur intitulées *Le clou à travers l'histoire* où il fait intervenir cet objet dans la biographie de Diogène ou dans une pièce de Shakespeare. Gotlib est intéressant en introduction car, dans sa production pour enfants, il garde un point de vue à la fois humoristique et pseudo-pédagogique, tout en préservant un goût très personnel pour l'absurde. Il fait un peu la « couverture » de cette partie de l'exposition au CCR.

Ce volet se conclut par le discours d'un psychanalyste sur la théorie lacanienne du « Point de capiton », théorie dans laquelle Lacan utilise la métaphore du clou pour élaborer une de ses premières théories de la psychose. Le Point de capiton est le code qui relie signifiant et signifié, et par là même nous permet de percevoir, de comprendre et donc de « tenir » dans la réalité. Les inclusions du thème de la folie et d'un possible malentendu dans la lecture d'un code collectif m'intéressent énormément dans une exposition où le savoir n'est pas communiqué de façon conventionnelle.

Au FRAC les enjeux de l'exposition sont très différents. Parallèlement à la dimension documentaire que j'ai déjà mentionnée, j'ai tenté de rejouer le caractère hétéroclite de l'exposition surréaliste avec entre autres des



Cela finit par tenir, Marc Quer, 2016, technique mixte, collection de l'artiste, photo Émilie Segnarbieux © Rond-Point Projects

références appuyées : le fameux « fer à repasser » de Man Ray (*Cadeau*) et un fétiche congolais, accompagnés de nombreuses pièces de mobilier, œuvres et gadgets. Le clou est montré en situation, intégré à des objets de diverses manières, c'est pourquoi il y a beaucoup d'éléments décoratifs qui vont du mobilier marocain, aux sabots de fiançailles ariégeois, en passant par de très jolies ballerines dorées et cloutées... On s'écarte des codes d'accrochage habituels dans ce genre d'institution au profit d'un mode de présentation qui emprunte à la fois à la décoration des intérieurs domestiques (tableau de fils tendus) et au rassemblement disparate d'une boutique de gadgets (boule de pétanque, planche de fakir, cardeuses, etc.). Les œuvres, si elles peuvent avoir un aspect décoratif, sont néanmoins très importantes historiquement d'où une sorte de clash assumé entre une série de dessins d'Antonin Artaud et des chocolats en forme de clou. Cette exposition joue sur un effet

de surprise et d'émerveillement où chaque élément a été en quelque sorte déclassifié. Pourtant les motifs représentés, les univers invoqués, n'en ont pas moins, encore une fois, un rôle important en tant que symtômes de notre société et de notre histoire. Ils servent d'argument à une mise en question des modes de fonctionnement habituels du musée et des lieux d'exposition.

CV

Est-ce que tu considères que, à l'instar des expositions surréalistes, les partis pris de cette exposition ont une dimension politique ?

DA

Porter de l'intérêt à un objet très banal, tenter de le circonscrire, en tirer les versions à la fois les plus simples et les plus étranges, et les exposer est à mes yeux déjà une démarche politique en soi. Cela permet de dé-hiérarchiser des objets sans oblitérer

leur contenus et leurs origines. Les œuvres d'art sont peut-être avant tout des objets, et les objets usuels peuvent avoir un sens qui, si on s'y intéresse suffisamment ou qu'on cherche à connaître leur origine, nous dépasse très vite.

CV

Cette exposition part de la découverte, presque inopinée, que tu as faite du nombre incroyable d'occurrences de clous, plus de quatre mille, répertoriés dans le fonds des collections du MuCEM, un signe manifeste de l'héritage du Musée des Arts et Traditions populaires, lieu emblématique d'une certaine muséographie qui, me semble-t-il, parlait de la mise en scène du fonctionnement des outils et des gestes qu'ils impliquent, pour faire valoir leur dimension culturelle. Il semble que ton approche relève également d'une réflexion sur la dimension culturelle des objets. Cependant elle ne part plus du geste attaché à l'objet comme outil, mais du



Trucs-en-vrac, l'intégrale, Marcel Gotlib, éditions Dargaud, 2009, collection privée, photo Émilie Segnarbieux © Rond-Point Projects

geste de sa mise en exposition lequel, d'une certaine manière, abolit nécessairement l'objet comme outil, le défonctionnalise au profit d'un fonctionnement plus symbolique. Est-ce finalement avant tout une exposition sur l'exposition ?

DA

D'abord je dirais que le geste est plus la question du marteau que du clou, ou pour le dire autrement, le geste est quelque chose de très difficile à exposer d'une part, et qui renvoie d'autre part souvent à un régime d'image de type « héroïsant », en tout cas dans son iconographie. On aurait pu montrer plus précisément le geste du forgeron ou de l'ouvrier, mais c'était avoir recours à ce type d'images souvent fascinées par leur sujet. C'est pourquoi nous montrons la Forge de Saint-Véran, c'est-à-dire un environnement où chaque outil reste représentatif d'un geste, mais sans le montrer directement et en faisant plutôt appel à l'imaginaire ou à la mémoire. Par ailleurs nous présentons aussi au FRAC un documentaire de Phillip Borsos sur le clou qui montre avec beaucoup de poésie, le forgeron, l'ouvrier et ses machines et rend compte visuellement des différents processus de production de clous, aussi bien artisanaux qu'industriels.

Sortir des iconographies courantes permet non pas de défonctionnaliser l'objet, mais plutôt, en lui donnant le premier rôle, de le « sur-fonctionnaliser ». C'est pour moi une opération qui permet de montrer l'humain, la Multitude, en mettant en effet davantage l'accent sur ses élaborations intellectuelles, techniques ou spirituelles que sur son corps et ses gestes.

Par ailleurs, mon objectif n'était pas de faire une exposition autoréférentielle, une ex-



Sans titre, Günther Uecker, 1967-1968, clous sur toile fixée sur bois, photo Émilie Segnarbieux © Rond-Point Projects

position sur l'exposition. Je réfléchis à des formes nouvelles d'exposition en m'inspirant de techniques muséographiques ou scénographiques connues et en les poussant jusqu'à leurs limites, parfois jusqu'à l'extrême. Une exposition est un médium complexe, qui doit être considéré en tant que tel et avec son contexte culturel propre. Alors, si on considère en plus que l'exposition n'est pas uniquement un outil de communication ou d'enseignement comme c'est le cas en art contemporain, son objectif n'est ni simple, ni univoque. Le sujet de l'exposition, le clou, est certes un outil emblématique de l'accrochage, d'où une forme assez métonymique qui a son importance, mais le résultat appartient je l'espère, plus qu'avec tout autre objet, au spectateur.



Vue de l'exposition au Centre de Conservation et de Ressources du MuCEM, photo Agnès Mellon © MuCEM





Forge de Saint-Véran, Queyras, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM, photo Émilie Segnarbieux © Rond-Point Projects





Vue de l'exposition au FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, photo Jean-Christophe Lett ©jcLett





Vue de l'exposition au FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, photo Jean-Christophe Lett ©jcLett



SAVOIRS

—

LUC GEORGET

CONSERVATEUR EN CHEF DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MARSEILLE

—

CLAUDE SINTES

CONSERVATEUR EN CHEF

DIRECTEUR DU MUSÉE DÉPARTEMENTAL ARLES ANTIQUE

—

MURIEL GARSSON

CONSERVATRICE DU MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE MÉDITERRANÉENNE

—

DENIS CHEVALLIER

ANTHROPOLOGUE

RESPONSABLE DU DÉPARTEMENT « RECHERCHE ET ENSEIGNEMENT » DU MUCEM

—

ROMAIN VERLOMME-FRIED

RESPONSABLE DU DÉPARTEMENT ART D'ASIE ET ART AFRICAIN
À LA MAISON DE VENTES LECLERE

DAMIEN AIRAULT

Comment envisager la présence du clou dans le champ des Beaux-Arts ?

LUC GEORGET

CONSERVATEUR EN CHEF DU MUSÉE DES
BEAUX-ARTS DE MARSEILLE

Dans un musée des Beaux-Arts, le clou est présent sous deux formes principalement : une forme visible et une forme invisible, le clou qu'on voit et le clou qu'on ne voit pas. Le clou qu'on ne voit pas est présent sur toutes les toiles, en fait il sert à tendre la toile sur le châssis. C'est un élément infime mais très important de l'histoire de la vie technique du tableau. Certains des tableaux qui sont présentés ici au Musée des Beaux-Arts de Marseille ont gardé leurs clous du XVII^e siècle, qui sont pour nous assez précieux. L'autre clou, celui qu'on voit, est une image, essentiellement liée à l'iconographie religieuse et évidemment à la Crucifixion.

DA

Comment le clou est-il traité dans cette iconographie religieuse ?

LG

Le clou apparaît comme symbole de la Passion soit dans des natures mortes soit dans les représentations de la Crucifixion. Dans les premiers temps de la chrétienté, il n'était pas acceptable de représenter la crucifixion du Christ. C'était un acte ignoble, la peine infligée aux esclaves, et il semblait étrange à des romains de voir le dieu crucifié comme un esclave. Ce thème est donc apparu progressivement dans l'iconographie et la façon de représenter le Christ sur la croix a évolué au fil des siècles. Les deux pieds avec un clou sur la croix, un pied l'un sur l'autre, etc., ces évolutions subtiles portent



Décor d'architecture, toile peinte, Louis Dailland, 2e moitié du XIX^e siècle, photo © MuCEM

des significations particulières toujours liées à l'évolution de la théologie.

Cependant le clou est rarement présenté crûment dans l'iconographie religieuse, on l'aperçoit assez peu dans les crucifixions. On préfère en quelque sorte le sublimer par un autre objet qui va symboliser pour tous le moment de la Crucifixion. Il peut être évoqué, c'est un jeu de mot en latin, par une fleur, l'œillet, dont la forme évoque un « petit clou », *clavelus* en latin, d'où vient le mot « clavel » pour désigner la fleur en espagnol. On voit ainsi l'Enfant Jésus tenir à la main un œillet, évoquant le futur instrument de son supplice.

Dans la peinture, le clou est également associé à un autre thème de l'histoire religieuse : le mythe biblique de Jaël et Sisara. Initialement, il ne s'agit pas exactement d'un clou, mais d'un piquet de tente. L'histoire de Jaël et Sisara est un passage du *Livre des*

Juges, qui met en scène une grande héroïne biblique qu'on pourrait comparer à Judith, mais beaucoup moins connue du grand public. Jaël accomplit une prophétie en tuant le général cananéen Sisara, adversaire d'Israël. Alors qu'il est en fuite, elle le recueille dans sa tente en prétendant obéir par là aux lois de l'hospitalité. Mais alors qu'il est endormi, elle lui enfonce un des piquets de la tente dans le crâne. C'est un crime d'autant plus terrible que pour le commettre, elle trahit les

lois de l'hospitalité, mais elle sera absoute par la prophétesse Débora qui considérera son geste comme un acte libérateur du peuple d'Israël. C'est une scène qui a été souvent représentée par les artistes. La collection du Musée des Beaux-Arts de Marseille compte deux très beaux dessins sur le thème de Jaël et Sisara, œuvres d'Étienne Parrocel, peintre du XVIII^e originaire d'Avignon mais qui a vécu la plus grande partie de sa vie à Rome.



Clous dits de la Vraie Croix, relique, métal et papier, 2e moitié du XIX^e siècle, collection MuCEM, photo © MuCEM

DAMIEN AIRAULT

Quelle est l'importance du clou et plus généralement des objets métalliques en archéologie ?

CLAUDE SINTES

—
 CONSERVATEUR EN CHEF
 DIRECTEUR DU MUSÉE DÉPARTEMENTAL
 ARLES ANTIQUE
 —

Les objets métalliques et donc les clous sont extrêmement précieux pour nous parce que ce sont des objets du quotidien qui nous donnent d'autres informations que celles que nous pouvons obtenir à travers l'épigraphie¹ ou la statuaire par exemple. Ce sont des objets qui peuvent être classifiés, et c'est la « maladie » des archéologues que de faire des typologies. Il y a donc une typologie des clous. Je crois me rappeler que le premier type, le type A, regroupe les clous décoratifs, par exemple les clous émaillés que l'on retrouve sur les casques ou certains clous qui sont peints. Le type B est réservé aux clous de chaussure parce qu'il y a des clous de chaussure tout à fait particuliers avec des têtes qui peuvent être en pointe ou qui sont facettées afin de permettre une accroche tout à fait efficace lorsque le soldat ou l'ouvrier se déplace sur des routes plus ou moins accessibles. Il y a aussi des sous-types, B1, B2, B3, B4, en fonction de la forme de la tête et en fonction de la longueur de la tige. Le type C doit être, si je me souviens bien, le type des assemblages en fer, et le suivant est le type des assemblages en bronze. Il y a aussi les types des clous de portail et enfin les clous de charpenterie navale qui sont, je crois, de type F. Ces classifications permettent de s'approprier beaucoup mieux ces éléments, de pouvoir les comprendre.

La typologie aide à déterminer les différentes périodes auxquelles ces objets appartiennent. Par exemple, on n'a pas le même type de clou de bateau à l'époque de la République romaine et à l'époque du Bas-Empire. Ainsi selon les éléments qui sont trouvés, on peut avoir une indication sur la datation, qu'il faudra ensuite bien sûr confirmer par des éléments plus objectifs puisque les clous peuvent resservir ou ne pas répondre obligatoirement à une typologie, tout en appartenant à une période déterminée.

DA

J'ai cru comprendre que la disposition des clous au sol a aussi une certaine importance pour les archéologues.

CS

En effet, les clous en archéologie peuvent être lus en fonction de leur emplacement. Lorsque vous trouvez des nécropoles, généralement les éléments organiques (comme le bois des cercueils) ont disparus, en revanche les clous d'assemblage qui peuvent être encore présents au sol sont très précieux pour nous. Lorsqu'on fait une fouille, on relève soigneusement l'emplacement de tous les éléments anthropiques², et puisqu'il est question des clous, les placer sur un plan, en faire le relevé, nous permet de comprendre comment était constitué le cercueil.

Il en va de même lorsqu'on a des éléments carbonisés. J'ai par exemple conduit une fouille à Arles où nous avions une maison, un ensemble de pièces qui avaient été détruites par le feu. Et c'est grâce à l'emplacement des clous, qui avaient brûlé mais qui n'avaient pas disparu, que nous avons pu comprendre qu'il y avait une porte à deux vantaux avec un panneau qui lui-même

¹ Étude des inscriptions réalisées sur des matières non putrescibles comme la pierre, l'argile ou le métal.

² Éléments produits ou transformés par l'homme.

était clouté pour éviter que les voleurs ne viennent à coup de hache détruire les bois. Donc ces ferrailles de protection ont pu être définies, comprises, et les portes et fenêtres ont pu être reconstituées grâce à la manière dont les clous étaient placés au sol.

On pourrait donner des centaines d'exemples de la manière dont ces éléments métalliques nous fournissent des informations sur des objets qui ont disparu. Si on pense par exemple à des meubles, comme des coffrets à bijoux, relever très précisément la disposition des clous autour des bijoux présents nous permet de déduire la forme exacte du coffret.

DA

Au cours de nos recherches, nous avons croisé des textes qui évoquaient un personnage romain appelé le *Clavis Consul*, pouvez-vous nous en parler ?

CS

Dans l'Antiquité romaine, et plus précisément au début de la République, il y avait des magistrats appelés dictateurs. Le dictateur à l'époque antique, c'est quelqu'un à qui est confié la responsabilité de la défense de la ville pendant un temps déterminé. Ce haut personnage avait une fonction symbolique, celle de planter un clou dans un des murs du capitol³, d'où son nom de « Magistrat au Clou », pour le dire en français. L'action de planter le clou devait être accomplie au moment où il y avait des troubles, des épidémies, des guerres, quand il fallait protéger la ville d'une manière ou d'une autre, et bien sûr à cette époque, d'une manière symbolique.

Cependant on n'arrive pas vraiment à comprendre le sens de ce plantage de clou et ni à dater l'origine de cette pratique. Georges

Dumézil par exemple, et d'autres, ont essayé d'élucider cela et sont arrivés à la conclusion que c'était une pratique très ancienne, archaïque, qui reste pour nous difficile à saisir. Certains chercheurs ont même pensé qu'il pourrait y avoir une filiation entre cette pratique et celle des clous de fondation mésopotamiens, ces clous plantés dans la terre, et non dans les murs, qui répondaient également à un besoin de protection, en l'occurrence des temples. Mais il m'est difficile de vous dire si c'est une hypothèse assurée ou plutôt une hypothèse de travail.

DA

Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur ces clous de fondation ?

CS

Les clous de fondation sont des objets qui appartiennent à la civilisation mésopotamienne et que l'on retrouve dans des temples de cités comme Ur, Sumer ou Ninive. Ce sont des objets qui sont la plupart du temps en terre cuite et qui ont une forme de clou, c'est-à-dire qu'ils sont composés d'un cône au bout duquel se trouve une tête. Ces clous portent des inscriptions gravées dans l'argile fraîche, en écriture cunéiforme, cette écriture composée de marques qui rappellent la forme de petits clous. Ces inscriptions mentionnaient le nom du prince qui avait présidé à l'établissement du temple et les clous étaient très précisément installés au cours d'une grande cérémonie. Les hypothèses concernant la fonction de ces clous sont assez nombreuses, mais on pense généralement qu'ils étaient destinés à protéger en quelque sorte la demeure du dieu, donc le temple, et surtout, puisque ce clou était enfoncé dans la terre, à se prémunir des forces chtoniennes c'est-à-dire les forces qui sortent du sol, forces néfastes qui peuvent

3 Centre religieux des grandes cités romaines, où était construit un temple dédié à Jupiter, Junon et Minerve.

amener la mort et qu'on associe à certains animaux terrifiants comme les serpents. Les hypothèses ont été poussées encore plus loin quand des fouilles ont révélé l'existence de clous de fondation dans d'autres matériaux, beaucoup plus précieux, qu'il s'agisse de pierre comme le lapis lazuli ou l'améthyste, ou des métaux comme le bronze. Certains sont très gros et représentent des quantités de métal importantes, à une époque, le III^e et le II^e millénaire avant Jésus-Christ, où se procurer du métal et le travailler était extrêmement difficile. Une hypothèse a donc été émise selon laquelle ces clous étaient là, certes pour protéger le temple, mais aussi pour montrer la valeur du prince, sa richesse et celle de la ville. Ainsi ces clous auraient eu aussi pour fonction de prouver à tous la puissance de la ville. Si elle avait la capacité de se procurer ces matériaux précieux et de les mettre en œuvre, cela signifiait qu'elle avait aussi les moyens de se défendre, c'était une sorte d'avertissement. Ce n'est bien sûr qu'une hypothèse, mais qui est très séduisante et que certains chercheurs essaient d'affiner.

DA

Connait-on d'autres utilisations rituelles ou religieuses des clous dans l'Antiquité ou à des époques encore plus anciennes ?

CS

Pour la période préhistorique et pour la période protohistorique (c'est-à-dire dans notre région avant l'arrivée des Romains) on a trouvé lors de fouilles archéologiques des traces d'inhumations comprenant des crânes qui avaient été perforés par des clous. On voit très nettement que ce ne sont pas ces perforations qui ont causé la mort, elles ont été faites après. On trouve des crânes transpercés par un, deux, trois voire même quatre clous, et certains qui semblent avoir



Objet de grève / Tribulum, 4e quart du XX^e siècle, acier, collection Rémy Rivoire, photo Émilie Segnarbieux © Rond-Point Projects

été ainsi percés pour être fichés sur des monuments. C'est quelque chose que nos collègues ethnologues connaissent pour des civilisations plus récentes, mais cela existait aussi dans l'Antiquité. Cela devait être assez effrayant de voir ces grands monuments avec ces linteaux de pierre comportant des petites cavités garnies de têtes, souvent celles de chefs ou de dignitaires. En gardant l'image, la trace de l'ennemi défunt et en l'exhibant dans son propre monument, il s'agissait à la fois de montrer qu'on était supérieur à l'ennemi et de s'approprier sa force. C'est quelque chose que l'on retrouve parfois chez les Jivaro ou chez d'autres peuples notamment en Micronésie ou dans les Nouvelles-Hébrides où, jusque dans les années cinquante, des ethnologues signalent la présence de ce type de crânes cloués sur des portes ou dans des cimetières. En Europe, les archéologues trouvent ce type d'objets assez régulièrement et dans

différents endroits, ce qui montre que ces pratiques étaient très répandues et existaient aussi bien dans la Gaule celtique, donc dans notre région, que dans ce qui constitue aujourd'hui la Hongrie ou l'Allemagne.

DA

Ce qui est intéressant, c'est que l'on comprend au travers de ces exemples, qu'il s'agisse du consul au clou romain, des crânes transpercés de clous ou des clous de fondations, que contrairement à l'idée que l'on peut se faire du clou comme un simple outil rudimentaire, essentiellement technique, il a en fait rempli très tôt, peut-être dès son apparition, des fonctions religieuses, magiques et symboliques très puissantes. Cela me fait penser à la question du détournement. Connaît-on pour l'Antiquité des cas d'usages détournés du clou qui ne soient pas nécessairement d'ordre symbolique ?

CS

On peut penser à cet égard à un objet appelé « tribulum », qui est en fait une arme. Il est difficile de dire exactement quand ces objets sont apparus, mais on en trouve en abondance dans les couches du I^{er} siècle avant Jésus-Christ jusqu'au IV^e après. Ceux qui les ont inventés ont eu l'idée de prendre des clous et de les assembler par leur tête pour créer des sortes de petits tripodes ou quadripodes présentant des pointes dans tous les sens, de sorte qu'il y avait toujours une pointe vers le haut quand on les jetait au sol. Ces armes permettaient d'arrêter les charges de cavalerie, ils transperçaient la corne des sabots des chevaux qui posaient le pied dessus et les blessaient. Cela pouvait également blesser des fantassins ou d'autres animaux. Il existe également de très beaux exemplaires de tribulum en bronze, qui ne sont plus du tout de vulgaires clous de métal assemblés mais des objets qui ont été fondus.

Ils ont toujours cette forme à trois, quatre ou cinq pointes destinée à être jetée au sol pour blesser les assaillants. L'utilisation de cette arme était suffisamment commune pour qu'on en ait non seulement des traces fournies par l'archéologie mais aussi par les textes.

DA

Que sait-on de l'histoire du clou, quand et où cet objet a été inventé et comment ses formes et ses usages ont évolué au fil du temps ?

CS

Il n'y a pas d'études spécifiques au clou dans l'Antiquité qui montreraient une évolution harmonieuse un peu comme l'évolution de l'architecture. Si l'on remonte très haut dans le temps, y compris jusqu'à l'Antiquité grecque, on constate que, pour l'assemblage, on a plutôt tendance à utiliser des fiches en bois. On utilisait du bois dur, du buis par exemple, pour faire des assemblages avec des chevilles. Mais on trouve aussi des clous en cuivre ou en bronze, en particulier en charpenterie navale parce qu'ils résistaient mieux que le bois à la corrosion. En revanche, les clous en cuivre sont assez mous, ils se tordent très facilement et peuvent difficilement maintenir certains objets. On présuppose donc que, peu à peu, on est parvenu à fabriquer des clous beaucoup plus durs, en acier ou en fer.

Comment exactement cette évolution s'est opérée, c'est quelque chose qui nous échappe. Ce que les découvertes archéologiques permettent de bien mesurer, c'est la prégnance de ces besoins en fer, pour fabriquer des outils, et notamment des clous. Ainsi nous avons découvert un certain nombre de mines qui produisaient du fer uniquement, comme par exemple dans notre région, les mines de fer situées dans

la Montagne Noire à côté de Narbonne. Le site est appelé Montagne Noire en raison de la présence du fer et du charbon de terre. On avait donc sous la main tous les ingrédients pour pouvoir extraire le minerai et le transformer en lingots qui étaient ensuite chargés sur des bateaux dans le port de Narbonne. On en a retrouvé un nombre très important, datant de la période romaine, à l'embouchure du fleuve, car ces bateaux ont coulé avec leurs cargaisons. C'est ce qui nous a permis de comprendre, en observant la diversité des formes que pouvaient prendre ces lingots, qu'ils étaient standardisés en quelque sorte, coulés dans des formes particulières en fonction de leurs transformations futures et des usages auxquels ils étaient destinés. On a par exemple des lingots de fer extrêmement longs qui vont plus tard pouvoir être facilement transformés en tiges de fer pour produire des lances et d'autres armes. On a aussi des lingots de fer beaucoup plus petits mais très épais qui vont être transformés en marteau ou en masse par exemple, ou encore des lingots qui sont traités de telle manière qu'ils pourront être transformés en feuilles ou en clous.

Ces lingots remontaient la vallée du Rhône, étaient redistribués depuis la place commerciale d'Arles ou pouvaient remonter encore plus loin. La capacité que nous avons aujourd'hui de déterminer chimiquement la signature isotopique de ces lingots nous apporte beaucoup. On arrive ainsi à établir l'origine des éléments qui composent ces lingots et confirmer qu'ils proviennent de ces carrières de la région narbonnaise, mais on peut aussi préciser leurs circuits de diffusion, puisqu'on les retrouve à Arles. Grâce à des collaborations avec certains de nos collègues en Angleterre ou en Allemagne on s'aperçoit que ces mêmes lingots issus des mines narbonnaises passaient par le canal d'Arles et remontaient par voie fluviale à

travers le Rhône, la Saône, le Rhin. On les retrouve transformés et utilisés par les légions romaines dans les limes, c'est-à-dire à la frontière entre le monde romain et le monde des barbares, qui correspond actuellement à la région centrale de l'Allemagne. On retrouve dans les clous ou dans les outils de ces sites archéologiques allemands la signature de ce fer venu de Narbonne. On a donc de cette façon une information très précieuse sur ce circuit commercial d'un métal qui est d'abord transporté de la manière la plus intelligente et efficace, en lingots, pour être ensuite transformé ailleurs par les artisans ou par les légionnaires.

DA

J'aimerais que nous revenions à l'archéologie pour évoquer la manière dont le clou nous offre encore un nouveau point d'entrée, cette fois pour aborder des aspects très contemporains, et très techniques, de pointe si j'ose dire, de l'archéologie et de la conservation. Le Chaland Arles Rhône 3 qui est conservé au Musée de l'Arles antique en fournit justement un très bel exemple.

CS

Le chaland qui a été découvert dans le fleuve à Arles est un chaland qui date de l'époque néronienne, dans les années cinquante et soixante après Jésus-Christ. Il a été daté très précisément grâce à la dendrochronologie c'est-à-dire l'étude des cernes du bois. Ce chaland a été construit d'une manière extrêmement intelligente, car on peut voir que les éléments qui constituent la charpente, les œuvres vives, donc le fond, les flancs, les membrures, ont été assemblés avec des clous de charpenterie, des clous de type F, donc de très longs clous avec des têtes très grosses qui permettaient de maintenir les planches entre elles. Ces clous traversaient des pièces de chêne, de pin ou de sapin ex-

trêmement épaisses, de fortes sections, et la pointe qui sortait était ensuite rabattue à coups de masse pour assurer une cohésion complète du bateau. Pour ce chaland romain nous avons donc toute cette structure qui est cloutée, mais ce qui est très intéressant, c'est que la partie qui est à l'intérieur du bateau, la partie qu'on appelle le caisson, n'était pas cloutée. Pourquoi? Parce qu'on avait besoin d'un bateau qui allait pouvoir accueillir une cargaison de pondéreux, des stères de bois par exemple, ou, dans le cas du chaland Arles Rhône 3, de la pierre. Donc il est très utile d'avoir à l'intérieur du bateau un caisson qui va pouvoir supporter cette charge, que les esclaves qui transportaient les blocs de pierre jetaient à l'intérieur du bateau sans ménagement. Cette paroi intérieure, le caisson, va forcément s'abîmer très rapidement et au bout d'un moment il va falloir le changer. Si on avait clouté la totalité du bateau, si on avait formé une paroi interne solidaire de la paroi externe, c'est l'ensemble de la structure qui aurait été affectée rendant ainsi la vie de ce bateau beaucoup plus courte. Avec ce caisson non clouté, lorsqu'il fallait réparer ou changer cette partie-là, il suffisait de démonter les éléments, sans avoir à toucher les pièces vives, celles qui permettent au bateau de flotter. En effet, ces parois internes étaient tenues par des bandes de métal qui étaient elles-mêmes cloutées sur le bateau mais qui pouvaient se replier sur les planches formant le caisson, des ferrures non cloutées, qui grâce à la souplesse du métal pouvaient être ouvertes et fermées, un peu comme des « agraffes parisiennes ».

Voilà un exemple de ce qu'un bateau comme ça peut nous apprendre, et c'est un nouveau terrain de recherches parce que des bateaux complets, d'un seul tenant, on en a très rarement. Avec ce chaland, nous avons eu en plus la chance inouïe de pouvoir ré-

cupérer le mât, ce qui est encore plus rare. C'était un mât de halage donc un mât relativement court qui était fait en frêne, un bois qui prend bien la force mais qui est suffisamment souple pour ne pas casser. Il était équipé d'un cordage qui permettait aux haleurs, puisque c'était des hommes et non pas des animaux, de tirer le bateau lorsqu'il fallait remonter le Rhône pour aller chercher une autre charge en amont. En étudiant ce mât, on a pu observer que sa section supérieure avait été protégée par un semis de clous. Entre cent et deux cents petits clous avaient été plantés sur la surface supérieure, la paume du mât, pour constituer une protection qui évitait que les eaux ne s'infiltrèrent à l'intérieur. Ainsi, qu'il s'agisse de très grands clous de charpenterie ou de toutes petites semences permettant de protéger la surface de certaines zones fragiles du bateau, ces éléments qui résistent au temps nous sont très précieux, nous les étudions de manière très précise et ils nous fournissent des informations importantes.

DA

Il y a aussi ces beaux clous qui ont été retirés du chaland et qu'on peut voir aujourd'hui dans une vitrine du musée...

CS

En effet, on en arrive par là à des questions de restauration et de conservation. On s'est aperçu que lorsqu'on restaure du bois gorgé d'eau comme c'est le cas de ce bateau, on est obligé de stabiliser le bois. Pour cela on l'imprègne avec un produit hydrophobe que l'on appelle du polyéthylène glycol qui pénètre à l'intérieur et chasse les molécules d'eau. Je n'entre pas dans le détail du processus qui est en réalité beaucoup plus long et complexe et fait appel à des techniques de lyophilisation, car, comme on lyophilise des aliments, on peut lyophiliser du bois,

et même à des techniques de radiation atomique. On a donc constaté que les éléments en fer, les clous par exemple, produisaient au contact du polyéthylène glycol une réaction chimique générant des dérivés de sulfure qui une fois combinés produisaient de l'acide sulfurique. Si on laisse ces clous en place, le bateau va être peu à peu détruit de l'intérieur parce que l'acide se forme autour des clous et ronge le bois.

C'est ce qui se passe actuellement avec un bateau très célèbre, le *Vasa*, un navire de guerre du XVI^e siècle découvert en Suède dans les années soixante, donc bien avant notre propre barque romaine. On s'est aperçu au fil du temps que ces phénomènes d'acide sulfurique détruisaient le bateau, et des scientifiques sont à présent en train de procéder à des travaux pour endiguer ce phénomène et éviter que le bateau ne disparaisse complètement. Cette expérience nous a permis de prendre des précautions. Ainsi à l'endroit où les clous risquaient de présenter des traces de sulfure et donc de créer cet acide, nous avons simplement

extrait le clou ainsi que la partie rouillée imbibée d'oxyde qui est tout autour. Pour la tenue du bateau et sa présentation, ce trou a été comblé avec une cheville en bois qui a permis de redonner de la force à l'assemblage, mais pour que le public puisse avoir l'idée exacte de l'aspect du bateau tel qu'il était au moment où il a été construit, on a reconstitué la tête de clou en fac-similé. Ce qui veut dire que sur les clous présents dans le bateau, vous avez un certain nombre de pièces authentiques, mais aussi un certain nombre de têtes de clous qui sont tout simplement en plastique coloré.

On a donc un objet archéologique, disons de deux mille ans pour simplifier, dont la forme préservée et la matérialité telle qu'elle se présente aujourd'hui intègre l'utilisation des meilleures technologies de notre époque, des techniques de restauration par la lyophilisation ou par l'atomisation, mais aussi des pratiques presque médicales, comme on extrait d'un corps une partie malade pour la remplacer par une prothèse.

DAMIEN AIRAULT

Que sait-on de l'apparition des métaux ?

MURIEL GARSSON

CONSERVATRICE DU MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE
MÉDITERRANÉENNE

S'agissant de périodisations, il faut d'abord préciser que la fin de la Préhistoire n'intervient pas au même moment dans les différentes régions du monde. Dans cette région du Proche-Orient située entre le Tigre et l'Euphrate qu'on appelle la Mésopotamie, l'écriture cunéiforme apparaît vers la fin du IV^e millénaire, et les Mésopotamiens rentrent donc dans l'Histoire beaucoup plus tôt que d'autres civilisations. Il faut attendre la fin du IV^e millénaire, ou le début du III^e millénaire, pour vraiment parler d'alliage cuivreux chez les Mésopotamiens.

Les fouilles archéologiques ont permis de trouver quelques premiers essais, des petits objets comme des perles et des épingles datant d'une époque antérieure, qui correspond à la Préhistoire en Mésopotamie. Il s'agit alors de petits objets faits simplement avec des minéraux natifs comme l'or ou l'argent qui étaient fondus. On sait donc qu'au IX^e millénaire on faisait déjà fondre ces minerais. Pour que le métal fonde il faut atteindre environ mille quatre-vingts voire mille cent degrés. La problématique majeure dans cette histoire, c'est le point de fusion c'est-à-dire la maîtrise de cette température, à laquelle les Mésopotamiens vont parvenir aux environs du IV^e millénaire. Bien que les traces soient très ténues aussi dans les fouilles archéologiques, on a trouvé des objets datant de cette époque faits en alliages et contenant aussi beaucoup d'impuretés. Les hommes produisaient donc ces alliages en faisant fondre plusieurs minerais, d'abord de façon très empirique. Progressivement,

les techniques vont se perfectionner, la production va s'organiser pour obtenir des alliages plus ou moins ductiles selon ce que l'on voulait en faire.

DA

À quoi servaient ces premiers objets en métal ?

MG

Ces premiers objets mésopotamiens étaient des outils, ainsi que des armes. Les techniques les plus anciennes utilisées avec ces alliages ont été d'une part le rivetage qui, au moyen de clous de rivetage, permet de fixer des plaques les unes contre les autres, et d'autre part le martelage qui permet de donner forme aux objets.

DA

À quel moment ces techniques ont-elles commencé à se diffuser à travers le monde ?

MG

L'âge du bronze varie beaucoup d'une région à l'autre, surtout en fonction de l'accès aux ressources nécessaires à la fabrication des alliages. *Chalcos* veut dire cuivre en grec et on appelle le chalcolithique cette période tampon entre l'âge où on ne connaissait pas les alliages et l'âge du bronze. Cette période chalcolithique est un peu élastique selon la région dans laquelle on se trouve. Par exemple, les Chypriotes, qui avaient beaucoup de cuivre, ou encore les insulaires, les Cycladiques, ont connu une période chalcolithique assez longue, alors qu'elle a sans doute été plus courte dans les régions du Proche-Orient. C'est vers la fin du III^e millénaire que les hommes du Proche-Orient arrivent à maîtriser le point de fusion. Pour cela il faut deux choses, un four avec une ventilation forcée que l'on va pouvoir maîtriser, donc un four à oxydation, et un

combustible qui fait monter la température très haut, jusqu'à mille cent degrés. Grâce aux fouilles, essentiellement faites à Mari en Syrie, on a découvert quelques foyers qui pourraient laisser supposer que des fours à ventilation forcée et le matériau, le charbon de bois, étaient présents et ont permis d'atteindre ce point de fusion.

DA

Que sait-on des échanges et de la circulation de ces alliages ou des matériaux nécessaires à leur production à cette époque ?

MG

C'est une question compliquée, pour cette région du Proche-Orient notamment. On sait de manière sûre que les gens n'avaient pas d'étain, et qu'ils devaient donc s'en procurer, mais on ignore par quels circuits. En revanche, on a de meilleures connaissances pour des civilisations un peu plus tardives, par exemple de l'époque du clou conservé au Musée d'archéologie de Marseille qui a été prêté pour l'exposition *Le clou*. Cet objet est daté du VII^e ou VI^e siècle avant Jésus-Christ, de l'époque dite archaïque chez les Grecs. Son histoire est liée à la fondation de Massalia et au commerce de l'étain. Massalia est une colonie fondée par les Phocéens, les habitants de Phocée en Anatolie, région qui fait partie aujourd'hui de la Turquie. Se procurer de l'étain était une des raisons qui ont conduit les Phocéens à fonder des comptoirs commerciaux autour de la Méditerranée. Ils avaient déjà du cuivre, il y en avait beaucoup en Étrurie, c'était un passage obligé en Italie, mais ils manquaient d'étain, car il n'y en a pas dans l'est du bassin méditerranéen. On va en trouver en Ibérie en grande quantité, en Bretagne et dans les îles britanniques qu'Hérodote appelle îles Cassitérides justement parce qu'elles sont très riches en étain. En s'implantant à Massalia, les Grecs vont

mettre en place un emporion, un comptoir d'import-export, et vont se procurer par voie fluviale cet étain disponible en Extrême-Occident. À cette époque, l'époque archaïque, et encore pendant très longtemps après, l'alliage cuivreux qu'on appelle bronze fait partie du quotidien, il est essentiel à la vie d'une cité et à son hégémonie, parce qu'il permet de fabriquer des outils, des armes et d'armer les bateaux.

DA

Pouvez-vous nous parler de la figure d'Héphaïstos ?

MG

Héphaïstos est le dieu des forgerons et de la forge. Il est représenté comme un personnage assez monstrueux, il est boiteux et on le voit très souvent en train de forger des armes et des outils. Il est l'un des dieux les plus anciens de la mythologie grecque et fait partie des divinités « primaires ».

C'est une divinité chtnonienne, c'est-à-dire une divinité terrestre, et il représente la forge, autrement dit ce point de fusion qu'elle permet d'atteindre. Il y a plusieurs histoires mythologiques liées à cela, parce que la fusion est quelque chose qui semble presque magique. La maîtrise de cette température, où quelque chose d'extrêmement dur devient fluide, est ce qui va permettre des progrès techniques considérables. Dès la fin du III^e millénaire, les hommes du Proche-Orient inventent des techniques qui vont plus loin que le martelage et le rivetage, ils inventent des moules bivalves avec un canal de coulée de chaque côté et vont faire passer le métal en fusion dans ces canaux pour remplir les moules afin d'obtenir des objets dits en fonte pleine. On en a découvert à Mari, des petits objets comme des statuettes, mais aussi des flèches. Ces objets étaient moulés, on pouvait donc répéter une

même forme, ce qui est un progrès considérable, on pouvait aussi ensuite les ciseler à froid, les ébarber, les affûter avec des outils comme du papier de verre ou des pierres ponce qui étaient connus depuis des temps extrêmement reculés.

Ce qui est plus étonnant encore, c'est que les hommes du Proche-Orient sont aussi les premiers, si on en croit les découvertes archéologiques actuelles, à avoir inventé la fonte à la cire perdue, technique qui va représenter l'acmé de la production artistique chez les Grecs et que ces derniers vont maîtriser d'une manière remarquable.

La fonte à la cire perdue est une trouvaille exceptionnelle, dont on se sert encore de nos jours. La technique consiste à faire une matrice en cire avec l'objet que l'on veut représenter, laquelle est ensuite recouverte d'argile crue ou, en Mésopotamie, de sable durci. On y ajoute des canaux d'évent dans lesquels on fera passer le métal en fusion. La cire va fondre et le bronze va prendre la place de la cire en s'adaptant et en se collant à ce moule en argile. On obtient ainsi un bronze creux, ce qui va permettre de faire de très grands objets parce qu'ils se-

ront moins lourds et exigeront moins de matériau que les objets en fonte pleine. On a peu de bronzes monumentaux découverts dans des fouilles archéologiques terrestres, la plupart des grands bronzes et même des petits éléments en fonte pleine que l'on connaît ont été découverts sous l'eau, c'est très intéressant et significatif. C'est lié au fait que le bronze, matériau riche et noble, valait cher, et que par conséquent on ne cessait de refondre les objets faits dans cet alliage. Parce qu'elles étaient sous l'eau, ces statues grecques ou romaines ont ainsi pu échapper à la refonte.

C'est par exemple le cas des bronzes de Riace, deux grandes sculptures grecques en bronze parmi les plus belles que l'on connaisse, qui sont aujourd'hui au Musée national Reggio de Calabre, et qui ont été découvertes dans le détroit de Messine. Il a certainement existé des dizaines voire des milliers de statues aussi belles que celles-ci qui ont disparues parce qu'elles ont été refondues. Les Mésopotamiens aussi ont pratiqué la fonte et la refonte.

DAMIEN AIRAULT

Pourriez vous nous parler de la forge, cette unité écologique de l'ancien Musée national des Arts et Traditions populaires que nous montrons dans l'exposition *Le clou* au CCR du MuCEM ?

DENIS CHEVALLIER

—
 ANTHROPOLOGUE
 RESPONSABLE DU DÉPARTEMENT
 « RECHERCHE ET ENSEIGNEMENT »
 DU MUCEM
 —

Cette forge a appartenu à un forgeron de Saint-Véran, un village qui a longtemps été considéré comme le plus haut village d'Europe, situé dans le Parc naturel régional du Queyras Cette forge a été collectée dans les années soixante par mes prédécesseurs au Musée national des Arts et Traditions populaires, qui est en quelque sorte l'ancêtre du MuCEM. Après cette première phase de collecte, la forge a été transférée dans les années soixante de Saint-Véran à Paris, et enfin présentée au public à partir des années soixante-dix au sein du Musée national des Arts et Traditions populaires, qui était alors situé dans le Bois de Boulogne. Ce musée comprenait un espace qu'on appelait la galerie culturelle où étaient réunies plusieurs unités écologiques.

Le principe des unités écologiques était une idée du fondateur du musée, Georges-Henri Rivière, qui lui avait été inspirée par les méthodes des archéologues. Il était lui-même très ami avec un grand archéologue et anthropologue, André Leroi-Gourhan. Ces dispositifs muséographiques s'appuyaient sur un travail scientifique de longue haleine, mené par des ethnographes sur le terrain. Il s'agissait de faire un relevé systématique d'un lieu donné, en répertoriant tous les objets et éléments qui s'y trouvaient ainsi

que leurs emplacements exacts, pour ensuite, quand c'était possible, les prélever et les transférer au musée en les présentant au sein d'une reconstitution du lieu la plus « authentique » possible. Il s'agissait donc de remettre un certain nombre d'objets, en particulier d'outillage ou de mobiliers, en situation pour permettre au public de comprendre comment ils fonctionnaient. Dans ce concept d'unité écologique, il y a l'idée que pour véritablement comprendre un objet il faut envisager son fonctionnement et son usage en relation avec d'autres objets, comprendre que ce fonctionnement s'inscrit dans un contexte global, un écosystème, humain, économique et social. Il y avait dans la Galerie Culturelle plusieurs unités écologiques qui permettaient au public de découvrir, au travers de ces objets présentés dans leur contexte d'usage, différentes activités généralement liées au monde agricole et témoignant des spécificités propres à chaque région comme par exemple, outre cette forge, un buron d'Aubrac ou un chalet d'alpage de Savoie.

Ces unités écologiques ont participé au succès du musée à son ouverture dans les années soixante-dix, parce que c'était quelque chose de relativement original et qui était adapté au fond à une scénographie très moderne, qui était la scénographie de Georges-Henri Rivière dite du « fil de nylon ». C'est-à-dire une scénographie qui évite les fac-similés, qui évite les mannequins notamment, et permet de faire entrer l'objet dans toute sa complexité et aussi dans ses usages.

Dans cette forge, en particulier, il y avait un jeu d'éclairages sur certaines parties en fonction d'un récit que faisait non pas le propriétaire de la forge (qui s'appelait Abraham Isnel, décédé à ce moment-là), mais quelqu'un qui l'avait bien connu et qui racontait ce qui s'y passait.

La forge de village était aussi quelque chose d'important culturellement, raison pour laquelle elle a été mise en exergue dans le musée. Au fond la forge est le lieu où les hommes se retrouvent autour d'un personnage important, le forgeron, qui est un homme « solide », qui connaît la matière, mais qui connaît aussi l'animal. Il avait d'ailleurs souvent la fonction de vétérinaire. On se réunissait donc dans la forge pour discuter des nouvelles du village, de la politique etc., au point que le grand historien français Lucien Febvre a dit : « La forge c'est le lavoir des hommes ». C'est-à-dire que ce lieu correspond pour les hommes à ce que le lavoir est pour les femmes, un lieu de réunion particulier.

D'ailleurs la forge était souvent un lieu un peu à part parce que le forgeron manipulait le feu : un élément susceptible de créer des incendies. Cela donnait au forgeron une place elle aussi à part, une sorte de démiurge, de sorcier...

Je pense que ce qu'on appelle les « hommes du feu » sont des personnages un peu isolés que l'on respecte, et on retrouve cela dans de nombreuses sociétés. Cela peut toucher d'autres types de métiers comme les céramistes ou les potiers, ou les personnes qui travaillaient dans les cimenteries par exemple.

Pour revenir aux unités écologiques même si le Musée national des Arts et Traditions populaires présentait des éléments de la vie urbaine ou, disons, du bourg, il était à quatre vingt pourcent un musée sur la ruralité. À l'époque où Georges-Henri Rivière a pris en charge le musée, c'est-à-dire dans les années trente, il s'est donné pour mission de conserver la mémoire d'un monde qui était en voie de transformation profonde avec l'exode rural, les progrès agricoles, etc. La forge correspond aussi à un élément de cette évolution technique, parce qu'on passe



Forge de Saint-Véran, Queyras, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM, photo Agnès Mellon © MuCEM

grosso modo au tournant de la Deuxième Guerre mondiale, d'une traction animale à une traction mécanique, à des tracteurs. Et effectivement le maréchal-ferrant va avoir des nouveaux rôles et va progressivement abandonner le travail du ferrage des animaux puisque ces derniers n'ont presque plus d'utilité.

DA

Et d'un autre côté, tous les outils qu'il réparait ou confectionnait se sont retrouvés produits en série.

DC

Il y a ça aussi. Du coup il va se retrouver mécanicien. Il n'est pas rare en effet que des maréchaux-ferrants, enfin les forgerons de village, soient devenus mécaniciens. D'ailleurs ils réparaient déjà les herses, les charrues, etc., tout ce qui servait dans la ferme. Donc ils ont continué non plus en

tant que maréchaux-ferrants, mais en tant que forgerons de village à avoir un rôle parfois important, leur rôle de forgeron « pour les chevaux » s'est simplement estompé quand il n'y avait plus de chevaux. Avec l'apparition de l'équitation de loisirs, le maréchal-ferrant est devenu plutôt itinérant, allant de cheval à cheval ou de club hippique en club hippique avec sa camionnette et des outils transportables.

DA

Comment est-ce qu'on ferre aujourd'hui les chevaux ?

DC

Il y a toujours des clous, rassurez-vous ! Mais effectivement le ferrage se fait de moins à moins à chaud. Le ferrage à chaud, forger un fer spécialement pour la taille d'un pied

de cheval, disparaît parce qu'on vend dans le commerce des fers de tailles différentes. Ensuite il suffit de les adapter très rapidement, pas forcément à chaud, au pied du cheval. On peut même ferrer à froid avec des fers qui ne sont parfois plus en métal, mais en aluminium ou même en plastique, avec des matériaux de synthèse qui permettent de ferrer avec des méthodes, disons, plus modernes.

Il existe aussi des maréchaux-ferrants qui se sont spécialisés dans les chevaux de course, et à l'intérieur de cette corporation certains sont spécialistes du galop et d'autres du trot, parce qu'il faut effectivement changer les fers chaque fois que le cheval entre en course et adapter le fer en fonction des terrains plutôt secs, plutôt lourds, etc.

DAMIEN AIRAULT

La métallurgie la plus connue en Afrique est représentée par les « fétiches à clous », mais c'est peut-être une erreur...

ROMAIN VERLOMME-FRIED

—
RESPONSABLE DU DÉPARTEMENT
ART D'ASIE ET ART AFRICAIN
À LA MAISON DE VENTES LECLERE
—

Non, ce n'en est pas une, mais il ne faut pas oublier les bronzes du Bénin. Le bronze et les autres ressources minières disponibles sur place comme le cuivre et le laiton, et non l'acier qui est arrivé très tard, sont utilisés depuis des millénaires en Afrique.

Mais avant tout je voudrais mentionner un rapport lointain entre l'art africain et l'art contemporain. On s'est intéressé très tôt, avec l'ethnologie au XIX^e siècle et par exemple la création de musées comme le British Museum, à ce qu'on appelait autrefois « l'Art Nègre ». Comme il était diffusé et exposé, il y a cent ou cent cinquante ans, les artistes se sont intéressés à cette

nouvelle forme d'art découverte par le travail des ethnologues occidentaux. À cette période, l'étude de l'art africain a inondé les croyances les plus folles et inspiré des artistes comme Matisse, Gauguin, ou des poètes comme Guillaume Apollinaire, qui lui-même possédait une statue comme celle que nous montrons au FRAC, aujourd'hui conservée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Donc voilà déjà un lien, assez ancien, entre l'art africain et l'art contemporain.

Une sculpture comme ce fétiche songye est l'œuvre de trois personnes. Il y a le sculpteur sur bois qui va donner la forme à la sculpture, il y a le forgeron qui prend une place importante car le métal est une ressource rare et chère, et puis il y a le sorcier, prêtre, ou devin qui va animer la sculpture. Il va planter les clous ou les agrafes de laiton ou de cuivre dans les « canaux » de la sculpture (autour de la bouche, sur les épaules, dans les yeux, sur le haut du front, au niveau de la barbe, etc.) pour l'animer d'une force spirituelle, cosmique ou tellurique. Il va intercéder entre la sculpture et



Fétiche à clous « Nkisi » songye, République Démocratique du Congo, milieu du XX^e siècle, bois, métal, fibres, perles, coquillages, corne animale
collection Maison Leclere, photo Vincent Ducarne © Rond-Point Projects

l’Au-delà. L’élément métallique fait partie des « objets force » qui servent à attirer les forces cosmiques sur la statue et de la relier avec par exemple les ancêtres ou l’Invisible. La culture animiste donne de l’âme à un objet qui pris indépendamment n’est qu’un bout de bois ou un bout de métal.

DA

Quelles sont les particularités de ce fétiche ?

RV-F

Nous sommes ici avec un fétiche à charge « ombilicale ». Cette sculpture a un aspect redoutable, effrayant, ou, pour d’autres personnes, attirant.

S’il existe des fétiches « à clous » ou « à lames », voire traversés de vis comme les fétiches du Congo, cette charge n’est pas forcément négative, ou n’est pas non plus l’outil d’un sort maléfique. Les lames et les clous servaient aussi à sceller des accords, prévenir des maladies, guérir, protéger ou encore étaient utilisés lors de rituels de passage. Le fétiche a alors un rôle de maintien de l’ordre social.

Cet aspect n’a pas été très bien compris par les européens quand ils sont arrivés en Afrique. Quand ils voyaient ce type de statuettes ils les « déchargeaient », c’est-à-dire qu’il en enlevait les clous, les colliers, les paniers, pour en supprimer le côté terrifiant. Les fétiches étaient même parfois brûlés. C’est l’histoire des Pères Blancs qui jetaient au feu des centaines de statuettes quand ils arrivaient dans les villages pour imposer leur vision monothéiste.

Pour revenir à notre sujet, d’après son style, nous sommes face à une sculpture songye. Les songye sont une société installée entre le cours d’eau Lomani et le fleuve Congo. Ses caractéristiques sont une tête piriforme, un cou tronconique, les mains et les épaules en avant, les mains autour de l’ombilic qui est proéminent, les pieds en forme de raquette ou de peigne, et un personnage debout sur une base bombée.

Cette sculpture, de par sa patine et certaines de ses charges comme la peau de fauve sur la tête est typiquement une sculpture des années quarante et cinquante, c’est-à-dire d’une « bonne » période. Elle a été prélevée directement sur place et n’a pas été nettoyée ou déchargée. Elle a aussi toujours ses deux paniers dans le dos, qui servaient à mettre d’autres charges, par exemple médicinales. Et certains détails montrent qu’elle a été utilisée. Donc c’est typiquement une statue qu’on pourrait dire « authentique », même si le terme est très débattu aujourd’hui.

DA

Est-ce qu’on en sait plus sur la mythologie propre à cette sculpture ?

RV-F

Pas vraiment, en fait on ne peut que constater que c’est une statuette androgyne, parce qu’elle a des seins et un sexe masculin, mais il n’y a pas vraiment de renvoi vers une divinité ou quelque chose de précis. Ses matériaux, le bois, le fer, en font simplement un canal vers des puissances spirituelles et telluriques.

LE CLOU

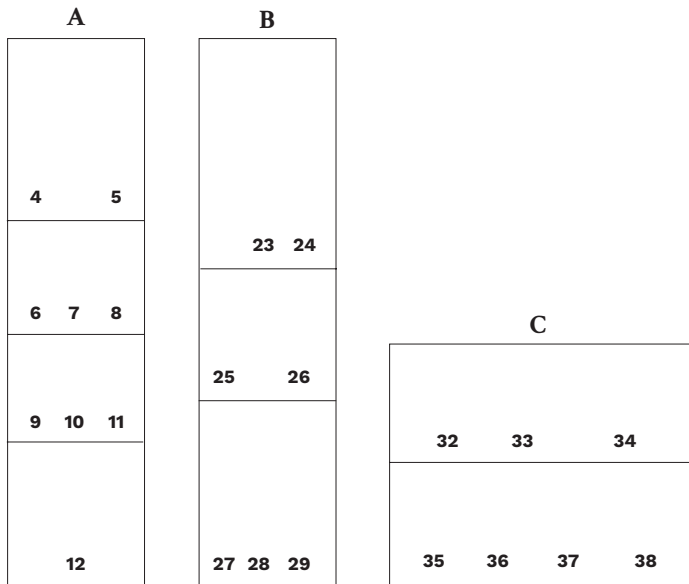
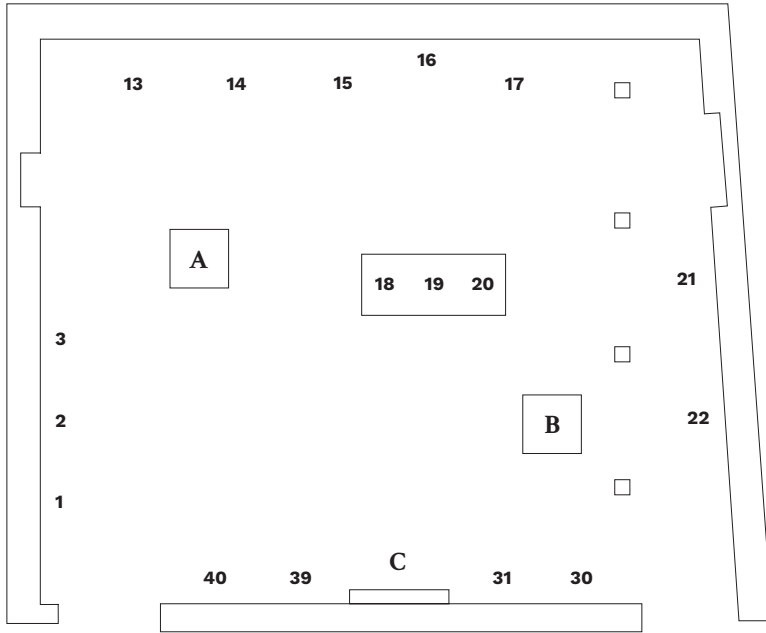
—

ŒUVRES, OBJETS ET IMPRIMÉS

PIÈCES PRÉSENTÉES AU CCR DU MUCEM

- 1 Magazine Pilote n°286, 1965, planches de Jean Chakir, collection privée
- 2 *Trucs-en-vrac*, l'intégrale, Marcel Gotlib, éditions Dargaud, 2009, collection privée
- 3 Tirage photographique issu des fonds collectés par Claudie Marcel-Dubois lors de la Recherche Coopérative du programme consacré au Châtillonnais, 4e mission d'ethnomusicologie, 1967, collection MuCEM, inv. Ph.1967.100.128
- 4 *Potentiel hydrogène*, Fred Pradeau, 2015, technique mixte, production Rond-Point Projects et MuCEM
- 5 Forge de Saint-Véran, Queyras, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM
- 6 *Sans titre*, Tatiana Wolska, 2013, technique mixte, collection de l'artiste
- 7 *Successfull Living*, Rémi Bragard, 2002, vidéo, collection de l'artiste
- 8 *Le milieu d'un clou*, Claude Closky, 1993, stylo bic sur papier, collection FRAC Franche-Comté
- 9 Entretien avec Hervé Castanet, psychanalyste, sur la théorie du Point de Capiton de Jacques Lacan, 2015, vidéo, production Rond-Point Projects et MuCEM
- 10 *Tattoo for Installation of Work at Daniel Templon. Enough to push out the rest (Un clou chasse l'autre)*, Lawrence Weiner, 1989, collection Gensollen-La Fabrique
- 11 *Sans titre*, Théodore Fivel, 2014, technique mixte, collection privée
- 12 Clous dits de la Vraie Croix, relique, métal et papier, 2e moitié du XIX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1979.45.21.1-2
- 13 Moulage de clou, plâtre, France, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1947.3.14
- 14 Clou de cercueil, fer, XXI^e siècle, collection privée
- 15 Faux clou de chaussée, métal, XXI^e siècle, collection privée
- 16 Clous du Diable, papier, France, vers 1940, collection MuCEM, inv. 1972.110.297
- 17 *Karaghiozis cordonnier*, livret de pièce de théâtre d'ombres, Grèce, 1960 - 1970, Éditions Astir, Muséum national d'Histoire naturelle
- 18 *Nail through finger*, matériaux divers, XXI^e siècle, collection privée
- 19 Bande clous factices, métal, XXI^e siècle, collection privée
- 20 Carnet de cordonnier, fer et carton, France, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1999.9.2.1-2
- 21 Clous décoratifs (étoiles), laiton, France, XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 2000.68.1229.2.1-57
- 22 Clou de ceinture, cuivre moulé, XIV^e siècle, collection MuCEM, inv. 1979.80.83
- 23 Lot de 3 clous, laiton forgé, France, début du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 2000.68.1233.2.71-73
- 24 Clou peint, matériaux mixtes, XXI^e siècle, collection privée
- 25 Clou, acier moulé, fin du XIX^e siècle - début du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1977.75.325.5.1-24
- 26 Bobine de clous vrillés, matériaux mixtes, XXI^e siècle, collection privée
- 27 Clous, fer forgé, France, XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1969.1.9.6.1-24
- 28 Clou Hitachi pour pistolet, matériaux mixtes, XXI^e siècle, collection privée
- 29 Lot de clous de charpenterie navale, fin du XIX^e siècle, collection privée
- 30 Clou à tête ronde, alliage cuivreux, Suse (actuel Iran), période achéménide (VII^e - VI^e siècles av. J.-C.), collection du Musée d'Archéologie méditerranéenne de Marseille
- 31 Clou de traverse, acier, 1964, collection privée
- 32 Clou à ferrer, fer forgé, France, XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1970.140.1342.1-159
- 33 Clou de charpente, fer forgé, France, 1er quart du XIX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1993.26.4
- 34 Clou percé, fer forgé, France, collection MuCEM, inv. 2010.0.138
- 35 Clou à jambon, fer forgé, France, 1er tiers du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1938.32.1
- 36 Clou de porte, bois, France, 1er tiers du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1943.91.4
- 37 Clou de ratelier, fer, XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1964.83.882.1
- 38 Clou de porte (Golmikh - « fleurclou »), métal, Région d'Esfahan, Iran, fin du XX^e siècle, collection privée
- 39 Clou, fer forgé, France, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1943.137.32
- 40 Clou d'illusionniste, fer, France, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1969.1.8.7-28

le clou



PIÈCES PRÉSENTÉES AU FRAC PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

- 1 Tableau de fils tendus, années 1970, technique mixte, collection Rond-Point Projects
 - 2 Günther Uecker, *Sans titre*, 1967-1968, clous sur toile fixée sur bois, collection du CNAP, inv. FNAC 02-1369
 - 3 Antonin Artaud, *Jamais réel et toujours vrai*, janvier 1945, crayon et craies de couleur sur papier, collection Musée Cantini, inv. C.02.07
 - 4 Bracelet, marque *Balaboosté*, 2012, collection Julie Vayssière
 - 5 Man Ray, *Cadeau*, 1921-1970, édition Schwarz 1/11, collection Galerie Eva Meyer
 - 6 Tête de marionette, Magicien, Paris, vers 1868, collection MuCEM, inv. 1948.19.11
 - 7 Objet de grève / Tribulum, 4e quart du XX^e siècle, acier, collection Rémy Rivoire
 - 8 Objet de pin-art, 1er quart du XXI^e siècle, technique mixte, collection Rond-Point Projects
 - 9 Clous de Noiraigue, entreprise JACOT, Suisse, 1er quart du XXI^e siècle, chocolat, collection Rond-Point Projects
 - 10 Simon Nicaise, *Méditation convulsive*, 2013, technique mixte, collection de l'artiste
 - 11 Boule de pétanque, 1re moitié du XX^e siècle, Bouches-du-Rhône, bois, fer, collection MuCEM, inv. D1939.1.25.2
 - 12 Sabots de mariage, Bethmale (Ariège), bois, fer, cuir, cuivre, collection MuCEM, inv. 1956.2.19.1-2
 - 13 Coffre de mariage, Maroc, 2006, technique mixte, collection MuCEM, inv. 2006.261.4
 - 14 Porte, Sologne, Bourgogne, 1634, technique mixte, collection MuCEM, inv. 1967.152.1
 - 15 Coffre de mariage, Maroc, 2e moitié du XIX^e siècle, cèdre, métal, collection MuCEM, inv. 2002.72.16
 - 16 Julien Baete, *Huile sur Clou II*, 2015, technique mixte, collection de l'artiste
 - 17 Coffre-banc, Morbihan, 2e tiers du XIX^e siècle, technique mixte, collection MuCEM, inv. 1951.23.1
 - 18 Peigne à chanvre, Marollette (Sarthe), 1re moitié du XX^e siècle, bois, acier, fer, collection MuCEM, inv. 1967.67.12
 - 19 Yazid Oulab, *Fragments d'éternité*, 2013, éléments en graphite, collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, inv. 2013.789 (A)
 - 20 Planche de Fakir, technique mixte, collection MuCEM inv. 1969.1.16.2
 - 21 Jérémie Setton, *Vaches à l'ombre d'un clou*, 2008, huile sur bois, collection de l'artiste
 - 22 Julien Baete, *Huile sur Clou*, 2014, technique mixte, collection de l'artiste
 - 23 Fétiche à clous « Nkisi » songye, République Démocratique du Congo, milieu du XX^e siècle, bois, métal, fibres, perles, coquillages, corne animale, collection Maison Leclere, Marseille
 - 24 Toupie à lancer, Sury-en-Vaux (Cher), vers 1960, bois, fer, collection MuCEM, inv. 1962.143.17
 - 25 Chaussure, Auvergne, métal, cuir, bois, collection MuCEM, inv. 1898.3.17.2
 - 26 Chaussures, marque *Odéon*, 1er quart du XXI^e siècle, collection Rond-Point Projects
 - 27 Collier de chien, Benest (Charentes), cuir, métal, collection MuCEM, inv. 1938.194.84
 - 28 Porte-clous, fonte, collection MuCEM, inv. 1977.75.196
 - 29 Collier de molosse, métal, collection MuCEM, inv. 1954.31.21
 - 30 Antonin Artaud, *L'homme et sa douleur*, avril 1946, crayon et craies de couleur sur papier, collection Musée Cantini, inv. C.93.1
 - 31 Laurent Violeau, *October Symphony*, 2014, technique mixte, collection de l'artiste
 - 32 Arracheur à lin, Estonie, bois, fer, collection MuCEM, inv. DMH1938.170.274
 - 33 Carde, Pyrénées-Atlantiques, bois, cuir, acier, collection MuCEM, inv. 1952.52.12
 - 34 Râteau, Villars-en-Azois (Haute-Marne), bois, fer, collection MuCEM, inv. 1986.13.9
 - 35 Cadre à tisser, XX^e siècle, Aisne, bois, acier, collection MuCEM, inv. 1980.45.4
 - 36 Râteau, bois, fer, collection MuCEM, inv. 1967.186.62
 - 37 Cadre à tisser, 1re moitié du XX^e siècle, Paris, bois, acier, collection MuCEM, inv. 1979.29.532
 - 38 Carde, Ouessant (Finistère), bois, fer, collection MuCEM, inv. 1966.70.15
 - 39 Étienne Parrocel, *Jaël et Sisara*, XVIII^e siècle, plume, encre brune, lavis brun, gouache sur papier brun, collection Musée des Beaux-Arts de Marseille, inv. 119.1.26
 - 40 Antonin Artaud, *La révolte des anges sortis des limbes*, janvier-février 1946, fusain et crayons de couleur sur papier, collection Musée Cantini, inv. C.92.4
- * Marc Quer, *Cela finit par tenir*, 2016, technique mixte, collection de l'artiste
- * Marc Quer, *Ancien pauvre et nouveau pas riche*, 2016, carton, métal, collection de l'artiste

OUVRAGES ET IMPRIMÉS PRÉSENTÉS AU FRAC PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

- *Bob Flanagan : Supermasochist*, dir. Andrea Juno et V. Vale ed., éd. Re/Search Publications, San Francisco, 1993, collection Marc Quer
- Carnet d'échantillons, Société des Établissements Th. Rivière, première moitié du XX^e siècle, collection privée
- Carte réclame, *Fleurs*, collection MuCEM, inv. 1996.40.874.2
- Carte réclame, *Myosotis*, collection MuCEM, inv. 1996.40.874.4
- Carte réclame, *Rose*, collection MuCEM, inv. 1996.40.874.3
- Carte réclame, *Marguerites jaunes*, collection MuCEM, inv. 1996.40.874.1
- Carte réclame, *La première cruauté*, collection MuCEM, inv. 1974.50.257
- Carte réclame, *Un ennemi des cyclistes*, collection MuCEM, inv. 1995.1.3160.1
- Carte réclame, *Entreprenant mais peu habile*, collection MuCEM, inv. 1996.40.315.1
- Carte réclame, *Le Marteau et les clous*, collection MuCEM, inv. 1995.1.887.41
- Carte réclame, *La Sainte Famille*, collection MuCEM, inv. 1996.40.438.2
- Carte réclame, *Jésus est chargé de sa croix*, collection MuCEM, inv. 1996.40.422.2
- *Cloutier grossier*, estampe extraite de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la direction de Denis Diderot et de Jean le Rond d'Alembert. Gravure de Robert Ménéard (1734 - ?), tirage non daté sur papier vergé, collection MuCEM, inv. 1962.25.590
- *Cloutier grossier*, estampe extraite de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la direction de Denis Diderot et de Jean le Rond d'Alembert. Gravure de Robert Ménéard (1734 - ?), tirage non daté sur papier vergé, collection MuCEM, inv. 1962.25.591
- *Excursion aux étangs girondins*, François Daleau, éd. Y. Cadoret, Bordeaux, 1906, collection Mucem, inv.02D-3-33
- *Le Grelot*, journal politique et satirique illustré par Alfred le Petit, n°64, 1872, collection privée
- *L'illustration n°3379, 30 novembre 1907*, Paris, 1907, collection Rond-Point Projects
- *Takis - Magnetic Fields*, éd. Howard Wise Gallery, New York, 1970, collection Musée d'Art Contemporain de la Ville de Marseille
- *Vocabulaire de la fabrication des clous à la main au pays de Fléron-Romsée*, Jacques Trillet, Bulletin de la Société liégeoise de littérature wallonne, t. 50, Liège, 1909, collection MuCEM, inv. EO1A 493.1 264
- *Wiener Aktionismus 1960-1971*, t. 2, dir. Hubert Klocker et alii, éd. Ritter Verlag, Vienne, 1989, collection Musée d'Art Contemporain de la Ville de Marseille

le clou



Vue du Centre de documentation du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, photo Jean-Christophe Lett ©jclLett



Vue du Centre de documentation du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, photo Jean-Christophe Lett ©jcLett

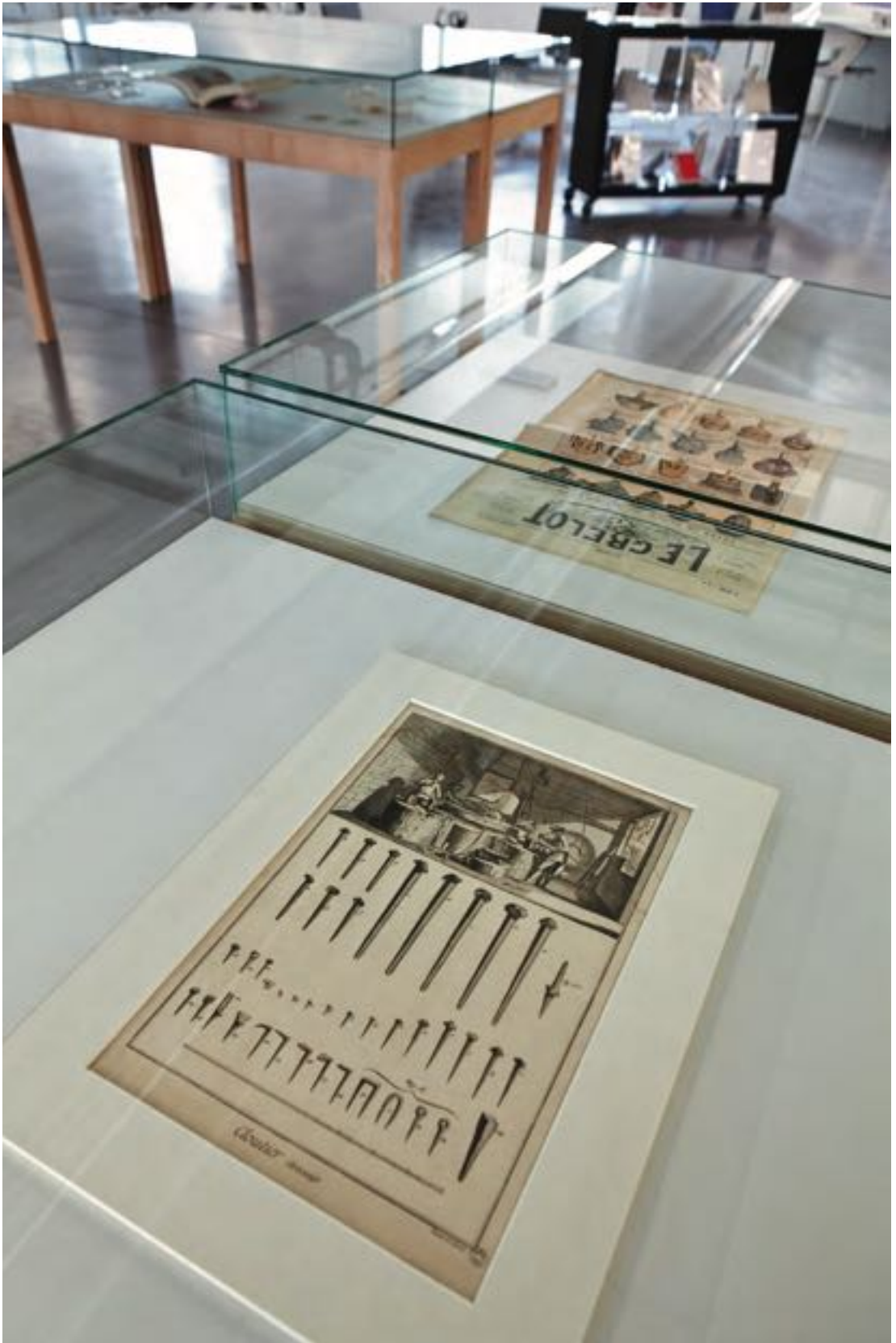
OUVRAGES EN CONSULTATION AU FRAC PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

- *Bob Flanagan : Supermasochist*, dir. Andrea Juno et V. Vale éd., éd. Re/Search Publications, San Francisco, 1993, collection privée
- *Braque*, Serge Fauchereau, Albin Michel, 1987
- *Braque 1882-1963*, dir. Eryck de Rubercy, Cercle d'art, 1995
- *Carl Andre : Sculpture as Place, 1958-2010*, Yasmlil Raymond et Philippe Vergne, éd. Dia Art Foundation, New York, 2014
- *Erik Dietman : le nez dans le verre, un verre dans le nez*, Jean-François de Canchy, Éditions du Regard, 1997
- *Frida Kahlo*, dir. Elizabeth Carpenter, éd. Walter Art Center, Minneapolis, 2007
- *Günther Brus : Faustkeile im Glashaas*, éd. Galerie Michel Haas, 1992
- *Günther Brus : limite du visible*, Catherine Grenier, Arnulf Meifert et Franziska Meifert, éd. du Centre Georges Pompidou, 1993
- *Günther Uecker : 15 Traktate*, éd. Wolfgang Gurlitt Museum, Linz, 1986
- *Günther Uecker : Czlowiek i popiół*, Museum Sztuki, Łódź, 1990
- *Günther Uecker*, éd. Kestner Gesellschaft Hannover, 1972
- *Günther Uecker : Wustenfunde*, éd. Galerie Reckermann, Köln, 1989
- *In the spirit of Fluxus*, dir. Joan Rothfuss, Elizabeth Armstrong et Janet Jenkins, Walker Art Center, Minneapolis, 1993
- *Joel Shapiro*, Nicolas Chaudun, éd. Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, 2014
- *Jessica Stockholder*, éd. Silvana Editoriale, Milan, 2012
- *Laszlo Moholy-Nagy, Du matériau à l'architecture*, dir. Stéphane Füzesséry et Philippe Simay, Éditions de la Villette, Paris, 2015
- *Le Clou 2 - Justice League of America*, Alan Davis, Mark Farmer et Patricia Mulvihill, éd. Panini Comics, 2006
- *Le Musée National d'Art Moderne : Peintures et sculptures*, éd. du Centre Georges Pompidou, 1989
- *Robert Morris*, dir. Julia Bryan-Wilson, MIT Press, Cambridge, 2012
- *Le clou sans tête*, Guillaume Pinard, éd. Semiose, Paris, 2008
- *Max Ernst : les collages, inventaires et contradictions*, dir. Werner Spies, éd. Gallimard, 1989
- *Max Ernst : Dada and the dawn of surrealism*, dir. W.A. Camfield, Prestel Verlag, Munich, 1993
- *Takis*, éd. Artcurial Diffusion, Paris, 1991
- *Takis : Champs magnétiques 1960-1990*, éd. JGM Galerie, 1990
- *Takis à la Défense*, dir. Catherine Millet, éd. Flammarion, 1990
- *What is in the dwat? : the universe of Guston's final decade*, Christopher Bucklow, éd. The Wordsworth Trust, 2007

le clou



Vue du Centre de documentation du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, photo Jean-Christophe Lett ©jclLett



Vue du Centre de documentation du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, photo Jean-Christophe Lett ©jcLett



UN FAKIR DE BEN

Copyright reserved by the artist. P. 11. 1.

Le clou

Une exposition en deux volets

Au Centre de Conservation et de Ressources (CCR) du MuCEM

Du 30 novembre 2015 au 24 juin 2016

Au Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur

Du 5 mars au 24 avril 2016

Une coproduction Rond-Point Projects, MuCEM et FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Cette publication gratuite a été réalisée à l'occasion de l'exposition *Le clou* et dans le cadre du programme Entrée Principale, résidence internationale de recherche et de production curatoriale.

www.leclouexposition.com

Le commissaire et l'éditeur remercient les équipes du MuCEM, en particulier celles du département des collections et des ressources documentaires, les équipes du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, les personnalités interviewées, les artistes exposés et les prêteurs qui par leur soutien ont permis d'accomplir ce projet ; et pour leur aide précieuse, le Musée Cantini, le Musée d'Archéologie Méditerranéenne de Marseille, le Musée d'Art Contemporain (MAC) de Marseille, le Musée des Beaux-Arts de Marseille, la Maison Leclere, le FRAC Franche-Comté, l'Espace de l'Art Concret de Mouans-Sartoux et le Centre National des Arts Plastiques.

Doivent être chaleureusement remerciés également pour leurs contributions diverses, Morteza Basravi, Aldo Bastié, Jean-Roch Bouillier, Raphaël Brunel, Marie-Charlotte Calafat, Hervé Castanet, Denis Chevallier, François Chougnat, Fabienne Clérin, Vincent Ducarne, Yamina El Djoudi, Bastien Gallet, Muriel Garsson, Marc et Josée Gensollen, Luc Georget, Émilie Girard, Édouard de Laubrie, Eva Meyer, Jean-Pascal Nehr, Pascal Neveux, Gyan Panchal, Douglas Park, Rémy Rivoire, Clément Rodzielski, Émilie Segnarbieux, Claude Sintès, Éric Stephany et Romain Verlomme-Fried.

L'association Rond-Point Projects bénéficie du soutien de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Département des Bouches-du-Rhône et de la Ville de Marseille.

—

Maquette

Émilie Segnarbieux

—

Impression

Imprimerie CCI, Marseille

—

ISBN

979-10-90298-02-6

—

Dépôt légal

Avril 2016

—

© 2016 Rond-Point Projects, Damien Airault et les auteurs

Immixtion Books est une division éditoriale de Rond-Point Projects basée à Marseille

contact@rondpointprojects.org

www.rondpointprojects.org

**ROND-POINT
PROJECTS**

MUCEM

FRAC Provence
Alpes
Côte d'Azur
Fonds
Régional
d'Art
Contemporain

	I	M	
	M	I	X
T	I	O	N

BOOKS