

ARTPRESS 2

2012

Par Élie During

20

COMMENT FAIRE MUTER UNE ŒUVRE D'ART ?

NOTES POUR UN PROGRAMME

ÉLIE DURING

L'idée du « Musée imaginaire » hante encore l'inconscient muséographique. Si l'on admet qu'il n'y a pas de « monde de l'art », pas même de monde commun, alors la collection, le musée, l'exposition redeviennent des enjeux d'expérimentation à la fois théorique et pratique.

Grand Bazar, Atlas, Promenade ou Conversation continuée : les modèles éclatés ou réticulés de l'exposition thématique sont en faveur aujourd'hui. Mais ce goût affiché pour les parcours ouverts n'efface pas complètement la nostalgie du « Musée imaginaire », dont le spectre continue de hanter l'inconscient muséographique. Il n'est pas si facile, en effet, de se défaire de l'idée selon laquelle les œuvres plus ou moins arbitrairement réunies en un lieu par la volonté du commissaire ou du curateur finissent par résonner ensemble en vertu de leurs affinités secrètes ou d'une commune vocation, parce qu'elles sont autant de prélèvements effectués sur le « monde de l'art ». Pour être mental ou imaginaire, cet espace de totalisation où coexistent idéalement les époques et les styles n'en est pas moins présumé – dans la plupart des cas – par le fait même qu'on expose dans un lieu dit « d'art » ou qu'on exhibe une collection. Même ceux qui cherchent activement à maintenir cet espace dans un état de relative dispersion finissent par rejoindre la rêverie de Malraux. L'exposition, aussi informe soit-elle, peut encore se donner comme une confirmation poétique des inépuisables ressources de l'homologie entre invention artistique et processus curatorial. Œuvre superlative, sa fonction principale est de confirmer rhétoriquement que tout cela (une toile de Robert Rauschenberg, un montage d'actualités sur la guerre du Viet Nam, un texte d'Adorno) relève bien d'un *monde commun*.

Or les fondements de l'homologie sont douteux, autant qu'est ambiguë la figure du commissaire-artiste qui en accomplit le programme. À rebours de l'unanimité suspect qui fait le pari de la communication universelle, posons qu'il y a des mondes, et que ces mondes sont entre eux dans un rapport de déconnexion relative qui les définit justement comme contemporains (plutôt qu'ordonnés dans un rapport de détermination causale ou de procession). Appelons si l'on veut « plurivers » ce plan d'expérience bigarré, fait de connexions « lâches ». On ne dira pas que, parmi les mondes qui le composent, il y en a un qui est le monde de l'art, mais plutôt que dans tous ces mondes il y a de l'art – ou quelque chose qui peut en tenir lieu. Il suffit de s'intéresser avec Étienne Souriau ou Jakob von Uexküll au sens esthétique des animaux, d'étudier avec Claude Lévi-Strauss les peintures corporelles des Indiens Caduveo, ou de spéculer sérieusement sur les formes possibles d'un art extraterrestre¹, pour prendre conscience du provincialisme de nos usages et pour éprouver le besoin urgent d'envisager la collection, le musée, l'exposition, comme des terrains d'expérimentation à la fois théorique et pratique.

MUSÉE IMAGINAIRE ET ARCHITECTURE « CANARD »

La vulgate qui se réclame des « théories institutionnelles de l'art » part du postulat un peu simpliste selon lequel les conditions matérielles et symboliques d'activation d'un objet suffiraient à lui conférer, dans un contexte approprié, un statut artistique. À la limite, tout ce qui entre dans le musée ferait *ipso facto* partie du monde de l'art, de la même manière que tout ce qui entre dans le laboratoire relève de la « nature » étudiée par le scientifique. C'est un peu court. La prégnance du « Musée imaginaire » réclame un type d'explication *sui generis* et l'identification de procédures particulières.

Il est clair que le musée fonctionne la plupart du temps à rebours des stratégies artificialistes du laboratoire : il se donne comme l'espace naturel de l'œuvre achevée, distinguée de ses ébauches et pro-

¹ Voir Christophe Kihm et Peter Szendy, « Musée de l'art extraterrestre », in *art press* 2, n°25, 2012.

ARTPRESS 2

2012

Par Élie During

21

totypes, arrachée aux pénombres de l'atelier, quitte à ce que ce dernier soit remis en scène à l'occasion d'une rétrospective, ou que l'exposition elle-même en mime le désordre créatif dans son mode d'accrochage. Ici comme ailleurs, l'analogie est le ressort privilégié de la naturalisation. Documents et archives renforcent le sentiment que tout conspirait à produire une belle pièce de musée.

À l'évidence, certaines expositions sont plus réussies que d'autres. Mais que voulons-nous dire par là ? La forme-exposition y est-elle pour quelque chose ? Et quelle visibilité peut-elle avoir au-delà des effets de montage locaux (couplages, appariements) autorisés par le rapprochement d'œuvres en elles-mêmes plus ou moins intéressantes, plus ou moins fortes ? La difficulté tient pour une part à ce que les catégories qui permettraient d'identifier l'exposition en tant que forme restent largement tributaires de grammaires élaborées ailleurs, à mi-chemin entre le discours critique et la poétique des œuvres. Au premier, on emprunte les tours réflexifs d'une interrogation sur la capacité de l'art à se saisir des grandes questions du moment ; à la seconde, on reprend les codes qui feront reconnaître l'exposition comme une variété didactique ou ludique de la *Gesamtkunstwerk*. Ici, l'exposition interrogera nos représentations du Spectacle ou de l'Événement en montant un grand théâtre d'images, développant à une échelle monumentale ce que mettent déjà en œuvre pour leur compte les petits théâtres de l'art vidéo ou de l'installation. Là, une structure labyrinthique jouera à l'échelle du parcours muséal le thème de la désorientation évoqué par chacune des pièces retenues. Dans cet imaginaire analogique, tout se passe comme si l'espace d'exposition trouvait son modèle ou son accomplissement grotesque dans les chefs-d'œuvre de l'architecture « canard », reproduisant dans la forme extérieure du bâtiment celle des produits vendus ou exhibés à l'intérieur. Un canard géant pour une usine de canards de bain ; une disposition en réseau pour une exposition sur les arts numériques...

NOUS N'IRONS PLUS AU MUSÉE ?

Peut-on concevoir une exposition qui s'interdirait tout recours à l'analogie, qui ne conférerait pas trop vite aux œuvres exposées un air de famille en les présentant comme une série de mises en abîme de son procédé général ? Plus radicalement, peut-on concevoir une exposition qui ferait autre chose que rassembler en un même lieu des œuvres d'art, ou les juxtaposer, dans un rapport plus ou moins dialectique, à des objets relevant du non-art ? La proposition n'est pas si exorbitante qu'il pourrait sembler. Au fond, nous ne faisons que prendre au mot le commissaire-artiste. L'assomption de l'exposition comme forme artistique de plein droit n'implique-t-elle pas, d'une manière ou d'une autre, la mise en suspens de cette évidence que nous allons au musée *pour voir des œuvres* ?

Nous allons au cinéma ou au théâtre pour voir des films et des pièces, et non des cinémas ou des théâtres, alors que nous pouvons, du moins en droit, aller au musée (ou dans une galerie) pour voir une exposition (un accrochage), et pas seulement des œuvres. Il faut rendre compte de cette propriété à vrai dire assez singulière des expositions, de pouvoir faire l'objet d'une appréciation esthétique indépendamment de la valeur d'exposition de ce qu'elles renferment. L'inséparabilité *de fait* de la forme et du contenu, liée au sentiment de la commune appartenance des objets exposés à un monde de l'art ou à une religion dont les institutions muséales seraient les lieux de culte, ne doit pas le faire oublier.

On peut visiter une église sans « aller à la messe », mais avons-nous suffisamment de distance avec la chose artistique pour envisager une pratique réellement « laïque » du musée ? Au musée, nous savons que nous trouverons « de l'art », et cela constitue généralement une motivation suffisante. Ce n'est pourtant pas une fatalité. D'autres modèles sont disponibles : de l'Exposition universelle au Salon des prototypes, en passant par le Luna Park, le laboratoire, le bureau d'études ou le terrain de jeu. Il est bon de rappeler, à cet égard, que s'il est arrivé aux artistes de manifester leur haine du musée, ce n'est pas toujours pour gagner la rue, pour contester par principe les effets d'autorité de l'institution (sélection, hiérarchisation, exclusion), ou pour préserver la pureté – ou l'impureté – constitutive de l'expérience d'œuvres singulières en les arrachant au double péril du devenir-marchandise et du devenir-objet (« muséification »). Refuser

Felice Varini

Trois cercles désaxés

2005. Acrylique, dimensions

variables. "Three Off-Axial Circles."

Acrylic, dimensions variable

Accus avec la participation du Fram
Île-de-France | Coll. Mac/Val | Ph. DR



ARTPRESS 2

2012

Par Élie During

22

d'enfermer l'œuvre entre les murs de la galerie ou du musée, réclamer pour elle d'autres lieux, ce peut être une manière de revendiquer l'autonomie d'un projet artistique dont le processus déborde les limites fixées par l'esthétique des œuvres (c'est la leçon du land art). À la rigueur, cette protestation peut s'élever au nom d'une certaine idée du musée lui-même, plutôt que des œuvres qu'on lui soustrait ainsi. Manière de réclamer un musée qui soit à la hauteur du projet artistique, un musée qui soit comme une extension du terrain d'opération et d'expérimentation de l'artiste (c'est la leçon de Marcel Broodthaers et de tous ceux qui ont nourri l'idée du « musée d'artiste »).

PROTOTYPES ET FICTIONS D'ŒUVRE

Voilà, à grands traits, le problème que recouvrait la proposition formulée en réponse à l'invitation de Jérôme Game au Mac/Val. Pour contribuer de manière plus positive à ce train de réflexion en lui-même peu original², une intuition s'avérait utile : celle d'une solidarité secrète entre le mouvement de totalisation anticipée par l'opération même de l'exposition, et un certain postulat herméneutique concernant la lecture des œuvres.

D'une certaine façon, c'était déjà l'affaire de ces objets intrinsèquement ambigus que sont les ready-mades, objets dont la charge esthétique tient à leur coefficient d'imprésentation ou d'anexposition³. Accrocher une pelle à neige dans l'entrée d'une galerie de sorte qu'elle puisse être vue par hasard, « en tournant le regard » disait Duchamp, sans avoir jamais été proprement exposée; placer un objet à la frontière de l'art et du non-art, lui donner tout de même une visibilité minimale, à la fois furtive et efficace, de manière à fissurer le calme bloc de l'œuvre et à faire vaciller, du même coup, les fondements mêmes du partage entre un monde de l'art accueillant à l'extrême et un dehors bruisant de choses qui ne sont pas d'art : voilà ce que réalisent les ready-mades en action. Conformément à l'adage selon lequel ce sont les regardeurs qui font les tableaux, il n'y a qu'un pas à faire pour prolonger le geste du champien du côté de la réception et des discours qui l'accompagnent.

Pour se libérer des séductions du « Musée imaginaire », il faut commencer par se soustraire à l'« influence » ou à l'emprise de l'œuvre ; il faut se défaire de l'attitude de révérence pieuse qui oriente le discours critique lorsqu'il s' imagine participer, par son commentaire, de la révélation apportée par l'artiste.

Thierry Kuntzel, *la Peau*, 2007
 Film 70 mm, couleur, muet, appareil de projection (Photomobile), 45'36".
 "Skin." Film, 70mm, silent, projector
 Acquis avec la participation du Fonds de France | Coll. Mac/Val | Ph. DR

² J'ai traité de cette question dans un dialogue avec Hans Ulrich Obrist et Dominique Gonzalez-Foerster : *Du est-ce que le curating ?*, Manuella éditions, 2011 (sous la direction de Donatien Grau).

³ Voir sur ce sujet Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Puf, 2010.



ARTPRESS 2

2012

Par Élie During



23

« Herméneutique » désigne ici ce mouvement qui consiste à interpréter une œuvre par l'intensification mutuelle du sens et de la forme, en montrant ce qu'elle a à nous dire sur une question qu'elle nous pose, question qui s'accorde elle-même à celles que l'on se pose. Voilà ce qu'il faut comprendre lorsqu'un artiste, explique-t-on, pose (ou interroge !) « la question » de ceci ou de cela (collectif, virtuel, marchandise, identité sexuelle, etc.).

Pour enrayer ce mouvement, il suffit d'inverser les termes de la situation, et de formuler le principe d'une espèce de jeu ou d'exercice sous contrainte : il ne s'agit plus alors de se mettre à l'écoute des œuvres dans l'horizon d'une entente préalable (sur les questions du moment, les questions qui se posent et que l'art contemporain, forcément, nous pose), mais de partir au contraire d'un problème aussi éloigné que possible du champ thématique de l'art contemporain pour forcer les œuvres à répondre à une question qu'elles ne nous ont pas posée, pour voir de quelle façon elles nous forcent en retour à mettre ce problème en variation⁴. Mais ce qui rend un tel exercice possible, ce qui en fait tout autre chose que la confirmation ou l'illustration d'un propos théorique, c'est la conviction qu'au fond l'œuvre exposée est toujours débordée par un projet dont elle n'est pas nécessairement l'aboutissement, mais un état instable, une projection, une vue en coupe – un prototype⁵. Une expérimentation sur le musée consistera alors à remonter, par un effort d'imagination, à un état flottant du projet artistique dans lequel coexistent, à côté de l'œuvre réalisée, toutes les œuvres possibles, toutes les variantes qui ne sont pas montrées et ne le seront probablement jamais. Les lignes de futurition qui trament la temporalité du projet sont conservées à l'état latent au sein de la pièce installée ; elles peuvent être réactivées à tout moment par le truchement des connexions qu'elle entretient sourdement avec le reste de la collection, selon un principe de sérénipité ou de hasard objectif qui fonctionne ici comme un opérateur de détotalisation au niveau de l'œuvre comme de l'exposition. Il faut donc finalement travailler à partir de configurations d'œuvres, et construire des chimères. C'est ainsi que trois pièces du Mac/Val que rien ne disposait a priori à se trouver réunies dans le fil d'une démonstration, sinon la possibilité de les tenir pour trois moments prototypiques d'une même fiction de projet, furent mobilisées au sein d'une construction théorique touchant la quatrième dimension et les formes du mouvement projeté : les *Trois cercles désaxés* de Felice Varini, *Electra* des Alternateurs volants (Françoise Henry et Laurent Bolognini), *la Peau* de Thierry Kuntzel. Comment penser le devenir de manière locale, sans l'indexer tacitement à un temps qui serait le milieu homogène et universel du changement, la dimension du « devenir en général », comme dit Bergson ? Ce problème n'était pas tombé du ciel : il m'occupait *par ailleurs*. Mais il suffisait de feuilleter le catalogue du musée, puis d'en parcourir les salles, pour sentir que cette configuration-là « faisait signe » et appelait un exercice du genre qu'on vient de décrire.

Borges disait des métaphysiciens de Tlön qu'ils considéraient leur discipline comme une branche de la littérature fantastique. Si l'art occupe dans un tel monde une région mitoyenne de la science et du bricolage, la critique d'art doit se concevoir elle-même comme une espèce de science-fiction. Sous ce point de vue, il ne s'agit plus de faire parler les œuvres, ou de les rejouer en fonction des problèmes de l'époque (par un jeu d'échos, de contrastes et de contrepoints savamment orchestrés), mais de les faire muter au contact de pratiques et d'objets qui peuvent d'ailleurs n'avoir rien de spécifiquement artistique. Les monstres du docteur Moreau sont plus intéressants que les énigmatiques statues de l'île de Pâques.

Les Alternateurs volants
Electra (série Galléographes)
 1998-2006. Galléographe (appareil
 métallique à tracés lumineux avec brevet
 déposé à l'INPI), programmeur
 séquentiel, trois moteurs électriques,
 300 x 300 x 15 cm. "Electra"
 (Galléographes series); patented metal
 light apparatus, sequencer, three
 electric motors
 Coll. Mac/Val | Ph. DR

Élie During est maître de conférences en philosophie à l'université de Paris Ouest-Nanterre et enseigne à l'École des beaux-arts de Paris. Il est notamment l'auteur de *Faux raccords : la coexistence des images* (Actes Sud, 2010).

⁴ Voir sur ce sujet Patrice Maniglier, « Dessine-moi un éléphant. Pédagogie et recherche en art », *Critique*, n°759-760, 2010.

⁵ Voir « Prototypes (pour en finir avec le romantisme) », in *Esthétique et société*, C. Tron (dir.), L'Harmattan, 2009.