



UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

UFR Arts & Médias

Département de Médiation culturelle

Master Musées Nouveaux-médias

VERS UNE RÉINVENTION DE LA FORME EXPOSITION

Pierre Huyghe et Dominique Gonzalez-Foerster au Centre Pompidou,

Philippe Parreno et Tino Sehgal au Palais de Tokyo

par Suzon HAURAY

Mémoire de master dirigé par Cécile CAMART

Session de juin 2021

Déclaration sur l'honneur

Je, soussignée Suzon Hauray, déclare avoir rédigé ce mémoire sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris ne version électronique, sont signalés comme telles. Ce travail n'a été soumis a aucun jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Fait à Paris, le 30 juin 2021

Signature de l'étudiant

Suzon HAURAY

Remerciements

Je voudrais dans un premier temps remercier ma directrice de mémoire, Cécile CAMART, pour ses judicieux conseils, qui ont grandement alimenté ma réflexion, et pour m'avoir transmis les outils méthodologiques indispensables à la conduite de cette recherche.

Je remercie mes directeurs de master, messieurs François MAIRESSE et Fabien VAN GEERT, pour leur soutien, leur disponibilité et la qualité de leurs enseignements durant ces deux années de master.

Un grand merci également à Flore, Aloïs et Zoé pour leur temps, leur bonne humeur et leur investissement durant nos entretiens.

Enfin, je tiens à remercier ma famille, mes ami.es, pour leur bienveillance et leurs encouragements, et tout particulièrement Pauline, pour son soutien au quotidien.

*« Chaque exposition est, ou devrait être,
un essai d'humanisme et un spectacle »
Jean Gabus, 1965*

*« J'aime l'idée de l'exposition comme une boîte :
tu tournes autour mais il n'y a rien dedans ; une
exposition est un format, un cadre posé, à vocation
expérimentale ; tu peux tout faire entrer dedans »
Philippe Parreno, 2013*

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p.7
---------------------------	-----

PREMIÈRE PISTE DE RÉFLEXION : Repousser les limites spatio-temporelles de l'exposition.....p.15

1. Investir l'espace de l'exposition et investir l'espace du musée.....	p.16
A. Négocier les conditions d'exposition et de spatialisation de l'œuvre d'art au XXème siècle.....	p.16
B. Situation des artistes par rapport à l'institution.....	p.24
2. « Des espaces autres ¹ » ; environnements, microcosmes, récits, scénarios.....	p.29
A. Problématique de l'espace exposé : l'exploration des potentiels de l'espace.....	p.29
- La dialectique intérieur/extérieur.....	p.30
- L'exposition comme exercice de révélation de l'espace.....	p.38
B. Au-delà de l'espace ; la création d'espaces-temps.....	p.41
- « 1887-2058 » : les espèces d'espaces de Dominique Gonzalez-Foerster.....	p.43
- “Anywhere, anywhere out of the world” : la conception d'une exposition-partition.....	p.49
- L'environnement autonome chez Pierre Huyghe ; entre défiance de l'espace-temps institutionnel et ancrage dans les vestiges et la mémoire du lieu.....	p.51

DEUXIÈME PISTE DE RÉFLEXION : L'exposition comme exploration des potentiels inter-humains.....p.55

1. À l'origine, un art dit « relationnel ».....	p.56
A. Retour sur l' <i>Esthétique relationnelle</i> de Nicolas Bourriaud.....	p.56
B. L'art relationnel chez D.Gonzalez-Foerster, P.Parreno et P.Huyghe.....	p.62
2. Carte Blanche à Tino Sehgal.....	p.65
A. Distancier la matérialité, redéfinir l'objet d'art, pour créer un cadre propice à l'échange.....	p.65
B. <i>This Progress</i> , 2006. Expérience d'une esthétique dialogique ou comment les rapports intersubjectifs génèrent l'œuvre et son contenu : récit de visite, côté spectateurs.....	p.70
C. Retour critique sur <i>This Progress</i> , l'évaluation de l'exposition côté discutants.....	p.75
D. <i>These Associations</i> , 2012. Mécanismes d'une rencontre stratifiée de l'individu face au collectif.....	p.81
E. <i>This Variation</i> , 2012. Exploration haptique de l'œuvre et de ses relations invisibles.....	p.83
3. Mise perspective : une œuvre profondément conceptuelle et démocratique ?.....	p.85
A. « J'ai intégré puis approfondi cette notion de séparation des pouvoirs ² ».....	p.85
B. Le rapport renouvelé au spectateur.....	p.90

¹ Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et écrits 1954-1988*, vol. IV : 1980-1988, Paris, Defert et Ewald, 1994, p. 752-762

² Tino Sehgal, in Heinz Peter Schwerfel, « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres - Tino Sehgal au Palais de Tokyo », film produit par ARTE France et Camera Lucida productions, 30 janvier 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sagdrU6lotY>

TROISIÈME PISTE DE RÉFLEXION : L'exposition comme œuvre protéiforme et polyphonique ; translation entre les arts référentialité.....	p.93
1. Faire le vivant.....	p.94
A. La construction d'une pratique multifacettes.....	p.94
B. Quand l'exposition devient scène.....	p.99
C. Vers un opéra vivant.....	p.104
2. À l'ère de la postproduction : systèmes référentiels et œuvres polyphoniques.....	p.107
A. Réemployer l'existant à la quête de nouveaux usages.....	p.107
B. Rejouer les formes, multiplier leurs potentiels.....	p.110
 CONCLUSION.....	 p.115
 BIBLIOGRAPHIE.....	 p.118
 ANNEXES.....	 p.128
 Entretien avec Zoé Labasse et Aloïs Guérin, participants de la carte blanche à Tino Sehgal pour l'œuvre <i>This Progress</i> , 13 avril 2020.....	 p.128

INTRODUCTION

Exposition. Elle figurait en 1910 comme « Sujet de délire du XIX^e siècle » dans *Le Dictionnaire des Idées Reçues* de Gustave Flaubert. Désormais, elle prend dans la vie culturelle une place prépondérante. S'il est clair que l'exposition s'est toujours inscrite dans une logique évolutive, parfois même adaptative, elle est aujourd'hui très largement protéiforme et bien qu'encore trop attachée au système bien établi des représentations sociales, elle touche un public de plus en plus large. En 2017, le Rapport de la Mission Musées XXI^e siècle revenait sur l'apparition d'une « nouvelle architecture des musées³ », liée en partie à l'accroissement du nombre d'expositions temporaires. Au cours des années 1980-1990, celles-ci diversifient leurs artefacts, abordent de nouvelles thématiques, mais surtout, font des propositions jugées « novatrices en matière de scénographie et d'expographie⁴ » par l'institution. Ces transformations muséographique et institutionnelle, qui vont de paire avec l'essor de nouvelles activités commerciales au sein du musée ainsi qu'un vrai travail autour des programmes et médiations, dessinent les contours d'une institution qui dès lors, élargit ses possibles. En effet, l'exposition va « s'ouvrir à de nouvelles expériences et renouveler ses modalités d'offre⁵ ». Et pour cause, dans une société marquée par l'accumulation d'informations en tout genre, le poids des médias et des réseaux sociaux, mais aussi par la croissance de l'industrie du loisir culturel, et par là-même une forme de concurrence entre les différents secteurs culturels, cette évolution - ou hybridation - était nécessaire. Grâce au renouveau de l'offre, musée et exposition temporaire voient doubler leur fréquentation sur les vingt dernières années ; il résulte donc de l'hybridation des expositions une adhésion croissante des publics, y compris en art contemporain. En effet, face à l'essor croissant du numérique, ces derniers font également évoluer leurs pratiques et leurs attentes ; le rapport à l'image change.

Ce constat général nous permet de voir que le Musée, depuis les années 1970-1980 en France, corrobore plutôt une volonté de cohésion entre ce que le public attend et ce que l'institution propose. Par extension, il est sous-entendu que la production artistique concorde elle aussi avec la demande institutionnelle. Finalement, il semble que l'exposition peut être le reflet de la société à un instant T, car elle intervient toujours dans un contexte précis, et que l'institution s'adapte à l'évolution des pratiques. Mais alors, vers quoi tendent ces expositions temporaires qui « font

³ Jacqueline Eidelman (dir.), *Inventer des musées pour demain*, Rapport officiel de la Mission des Musées XXI^e siècle, Paris, La documentation française, 2017, p.10

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., p.91

événement et [dont] la muséographie modifie le rapport aux œuvres⁶ » ? Qu'est-ce que le public en attend aujourd'hui ? Cette première approche empirique m'amène à penser que l'adhésion du public, l'observation récente de ses pratiques et de ses attentes, permettent globalement de définir une tendance. J'entends ici le mot « tendance » dans le sens d'une orientation commune à une certaine catégorie de personnes, d'une évolution dans un sens particulier. Il y a une évolution de l'exposition, c'est indéniable. Il est également clair que « L'attractivité est devenue un enjeu structurant⁷ » : par attractivité, j'entends la question du coût de l'exposition, celle aussi du renouvellement de la programmation, mais je situe surtout cela au niveau du contenu, c'est-à-dire du point de vue des supports et des médias utilisés.

Les formules immersives dans des environnements numériques par exemple, semblent particulièrement séduisantes ; je pense notamment à celles proposées actuellement par l'Atelier des Lumières, créées à partir d'œuvres très célèbres rendues « vivantes » et monumentales car projetées sur 3 300 m² de surface. Ce premier Centre d'Art numérique parisien avait ouvert ses portes le 13 avril 2018 et accueillait déjà 1,2 millions de visiteurs au cours de cette même année. Je pense aussi à des expositions où l'attractivité se voit renforcée, au-delà du côté immersif, par l'interactivité au sein du dispositif, comme celle de la compagnie Adrien M et Claire B, *Faire Corps*⁸, présentée dans l'espace d'exposition de la Gaîté Lyrique en 2020. Désignée comme une « exposition-expérience », elle offrait au public la possibilité d'interagir directement avec une dizaine d'œuvres numériques qui, sous l'effet des gestes et des corps en mouvement, réagissaient. Ces expositions présentent de nouveaux modes d'interactions et de découverte des œuvres, peut-être même viennent réactualiser la forme exposition. C'est en ce sens que je les place au cœur d'une tendance actuelle, mais ce ne sont pas celles qui retiennent mon intérêt. Il me semble en effet plus intéressant de traiter l'exposition en tant que construction d'un parcours scénarisé à travers un espace, dans un lieu donné, en tant que confrontation entre différentes œuvres, différents médiums, et non pas comme un système de projection qui tend à devenir avant tout un « producteur d'émotion esthétique⁹ » en mettant l'accent sur l'émerveillement.

Néanmoins, ce qu'il faut retenir de ces environnements numériques, c'est qu'ils véhiculent quelque chose de l'ordre du vivant, qui permet de réfléchir l'exposition différemment. Peut-être est-ce là l'un des paradigmes actuels du musée ? J'emploie ici le terme « vivant » en opposition à l'inerte, c'est-à-dire qui n'a ni activité ni mouvement propre, qui reste sans réaction. L'inerte

⁶ Jacqueline Eidelman (dir.), *Inventer des musées pour demain*, op.cit., p.11

⁷ Ibid.

⁸ L'exposition a été programmée du 2 septembre 2020 au 3 janvier 2021. Commissariat : Jos Auzende

⁹ Jacqueline Eidelman (dir.), *Inventer des musées pour demain*, op.cit., p.11

pourrait par exemple désigner une scénographie d'exposition traditionnelle, dans une logique de monstration d'œuvres fixes, voire figées. Dès lors, qu'est-ce qu'une muséographie vivante ? Dans sa conférence *L'exposition conçue comme une œuvre d'art. De Marcel Duchamp à Philippe Parreno en passant par Harald Szeemann*¹⁰, Julie Bawin définit la notion d'« exposition-œuvre », qui se distingue des autres dispositifs de présentation de l'art en défendant l'idée d'une exposition conçue et construite comme une œuvre ; un format, un concept, voire même un signe artistique à part entière :

« Si l'exposition est conçue comme œuvre d'art, elle n'a plus seulement une fonction de présentation, de médiation, de légitimation, de communication d'un savoir sur l'histoire de l'art, elle n'est pas non plus une simple offre visuelle d'objets et d'œuvres présentées selon un certain ordre ; elle devient, sous l'action et la vision de son auteur, une forme esthétique ou conceptuelle à part entière. » (Ibid.)

Faire une muséographie vivante c'est, dans un sens premier, dépasser la logique de production d'objets, donc se positionner d'avantage sur une réflexion autour de la forme de l'œuvre et du médium exposition. Cette exploration trouve ses racines dès les années 1920 et les expositions Dada, qui déjà se jouent des codes muséaux et ne sont plus pensées comme de simples expositions rétrospectives. Dans la « Dada-Messe » de 1920, première foire internationale Dada à Berlin, il y avait déjà le désir de faire répondre l'accrochage, la scénographie aux œuvres elles-mêmes et d'abolir le principe de distance entre l'objet d'art et le spectateur. Il est donc clair que cette recherche autour du médium exposition, autour d'une muséographie plus vivante, n'est pas nouvelle. C'était également le cas au fil du XX^e siècle, notamment avec le développement des pratiques d'art *in situ* dans les années 1960-1970 : nombreux sont les artistes qui vont faire œuvre par le biais de l'exposition.

La sensation de « vivant » vient aussi, me semble-t-il, de l'insertion de nouvelles formes, plus modulables et plus mouvantes, au sein de l'exposition. Des formes qui sont en vie, au sens propre, comme le corps vivant, impliqué à travers la performance artistique ou le mouvement du spectateur. Des espèces animales, minérales et végétales. C'est aussi l'insertion d'autres formes, d'autres médiums - le cinéma, la danse, le théâtre, la musique, l'opéra, le spectacle vivant - qui vont cohabiter, voire même coexister, au sein de l'exposition. Qu'est-ce que cela interroge ? Être dans le vivant c'est créer une conjonction entre une multiplicité de formes, conjonction qui nous pousse à réfléchir sur la forme exposition en elle-même. C'est l'exploration autour des potentialités de la forme exposition, chose que les artistes des années 1990 ont largement amorcée. Les années 1990

¹⁰ Julie Bawin, « L'exposition conçue comme une œuvre d'art. De Marcel Duchamp à Philippe Parreno en passant par Harald Szeemann », Conférence au Collège Belgique, 7 octobre 2015, consulté le 02.02.20. URL : <https://lacademie.tv/conferences/exposition-oeuvre-art-bawin>

correspondent en effet, dans l'histoire de l'exposition, au « théâtre d'une intense réflexion sur ses formats, ses modes d'apparition et ses limites, l'envisageant tour à tour sous les traits du livre, du film, de la fête, la réinvestissant à travers la fiction, qualifiant ses installations protéiformes et englobantes de paysage, cherchant à produire au sein de l'institution du lien social¹¹ ». De janvier à mars 1996 avait lieu au CAPC, musée d'art contemporain de Bordeaux, l'exposition « Traffic ». Sous le commissariat de Nicolas Bourriaud¹², l'exposition présentait le travail de certains artistes clés de cette période - entre autres, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Carsten Holler, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan - et transformait la nef du musée en véritable laboratoire, en terrain d'exploration autour des potentiels relationnels inter-humains. L'exposition devient vivante, donc, au sens où les artistes abordent une dimension relationnelle, c'est-à-dire une collaboration grandissante du public aux œuvres.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Dans un article publié par la revue *Art Press* en 2004¹³, Nicolas Bourriaud affirme que :

« Les artistes de ce début de XXI^e siècle n'ont plus à « repousser les limites de l'art » [...]. L'enjeu majeur de ces pratiques consistant à positionner l'activité artistique comme un banc de montage alternatif des scénarios sociaux : une esthétique de l'usage du monde, ennemie de la passivité organisée. » (Ibid.)

Si les artistes ne cherchent plus strictement à « repousser les limites de l'art¹⁴ », loin des positions radicales qui ont pu dominer au siècle précédent, la forme exposition, elle, continue de se renouveler, se réinventer, et il me semble que l'évolution des pratiques du public et de l'institution, couplées à l'extrême hétérogénéité des pratiques artistiques contemporaines, viennent aujourd'hui re-questionner l'existence de ce concept d'exposition vivante, modulable, qui abrite en son sein une multiplicité de formes. Celle, aussi, de la réflexion autour du format exposition en lui-même, qui me semble plutôt évoluer vers des projets totalisants. Comment ? C'est la question qui m'anime. Plutôt que de revenir en détail sur la période des années 1990, j'explorerai cette question à travers quatre expositions qui me semblent pousser les réflexions entamées depuis cette époque à un stade particulièrement abouti.

Dans cette recherche, il s'agira donc de questionner l'exposition, à travers ses potentiels. Mon travail s'articulera autour de quatre expositions temporaires, dont les artistes sont reconnus

¹¹ Raphael Brunel, « Des vivants », in *ZeroDeux*, n°80, consulté le 10.06.20. URL : <http://www.zerodeux.fr/essais/des-vivants/>

¹² Je reviendrai en détail sur son rôle en tant que critique et commissaire, ainsi que sur ses écrits.

¹³ Nicolas Bourriaud, « Melik Ohanian, le temps de la réplique », in *Art Press*, n°300, 2004, consulté le 23.04.20. URL : <https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/2432.pdf>

¹⁴ Ibid.

comme ayant participé à la redéfinition du format exposition et dont la recherche de nouvelles modalités expositionnelles est centrale. La première, est une rétrospective de l'artiste Pierre Huyghe¹⁵, intitulée « Pierre Huyghe ». Elle était présentée du 25 septembre 2013 au 6 janvier 2014 dans la Galerie Sud du Centre Pompidou, avec l'aide de Emma Lavigne, commissaire de l'exposition, Florencia Chernajovsky, chargée de recherches, Maud Desseignes, chargée de production, et Jasmine Oezcebi, architecte scénographe. Pierre Huyghe envisage ici l'exposition comme « un monde en soi, non orchestré, vivant selon ses propres rythmes¹⁶ ». Une sorte d'entité autonome, donc, un cadre, dans lequel l'artiste intègre des formes plus ou moins conventionnellement admises au sein du musée ; un chien à patte rose, un bernard-l'ermite, un humain dont le visage a été remplacé par un livre lumineux, qui déambule aléatoirement dans l'espace, un essaim d'abeille grouillant, une patinoire grandeur-nature, le film d'une expérience humaine dans l'ancien musée désaffecté des Arts et Traditions Populaires, etc. Dès lors, comment faire de l'exposition une forme performative, un faisceau de relations inter-vivantes ? Comment redéfinir le statut de l'œuvre ? Dans la mesure où elle n'accueille presque que des processus vivants, et non plus des objets, l'exposition devient une forme mutante, qui se transfigure de jour en jour et qui reste absolument indifférente aux visiteurs. Ces derniers pénètrent en effet dans un espace hybride ; un bestiaire, un jardin, ou peut-être tout simplement la ville. Dès lors, l'exposition constitue un espace-temps à part, régi par ses propres règles, qui permet l'existence d'œuvres organiques et climatiques, presque imperceptibles, qui elles-mêmes évoluent de manière autonome et déstabilisent les codes temporels de l'exposition. Il faut dire que la frontière entre l'art et la vie devient en son sein de plus en plus poreuse. Si l'espace est investi à la manière d'un site et construit comme un environnement qui évolue en échappant à l'action de l'humain, peut-on encore parler d'une exposition ?

L'exposition en tant que forme performative est à l'œuvre, de manière absolument centrale, dans l'exposition carte blanche à l'artiste Tino Sehgal¹⁷, présentée du 12 octobre au 18 décembre 2016 au Palais de Tokyo sous le commissariat de Rebecca Lamarche-Vadel et produite par Asad Raza et Julia Simpson. Elle est le deuxième projet phare de mon corpus d'étude. Dans un documentaire consacré à la conception de cette carte blanche, le commissaire Hans Ulrich Obrist explique qu'enfant, à Böblingen en Allemagne, Tino Sehgal est tombé sur un ouvrage de Marcel

¹⁵ Pierre Huyghe naît le 11 septembre 1962 à Paris et obtient son diplôme à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris en 1985.

¹⁶ « Communiqué de presse », in Françoise Pams et Thomas Lozinsky (dir.), *Dossier de presse : Pierre Huyghe*, direction de la communication et des partenariats du Centre Pompidou, 4 septembre 2013, p.3

¹⁷ Originaire du Pakistan et de nationalité Anglo-Allemande, Tino Sehgal naît en 1976 à Londres. Il étudie l'économie politique, l'art conceptuel et la danse à l'université de Humboldt de Berlin puis à l'université des arts Folkwang à Essen.

Duchamp. Un ouvrage qui, dit-il, « est devenu pour lui une sorte de reliquaire¹⁸ », et qui lui a permis de saisir l'importance de ce que l'art pouvait produire. Très vite, cette idée selon laquelle l'art pouvait changer le monde, agir sur ses principes, est devenu, nous dit Obrist, un aspect majeur de son travail. Sehgal a utilisé l'art et l'exposition pour explorer « les modalités par lesquelles nous pouvons influencer les uns sur les autres¹⁹ », de manière collective et constructive ; le regard, le langage, le rapport des corps entre eux, donc. Au Palais de Tokyo, l'artiste présente un lieu à l'état brut, vide de tout objet matériel, contestant par là même les codes classiques de la représentation. Les seules œuvres contenues dans ce vaste espace sont humaines ; des humains qui parlent, chantent, dansent, et qui prennent vie à travers les échanges avec le visiteur. Comment produire une expérience où le seul temps qui ait de la valeur est celui de l'expérience *in situ* ? Si l'espace devient une scène de spectacle vivant, il est avant tout conçu comme un lieu de rencontre, un théâtre social, où l'expérience des différentes potentialités relationnelles font œuvre. Dès lors, comment construire une exposition en échappant en apparence à toute catégorie de l'art ? Pourquoi produire une forme à la fois clairement relationnelle et en même temps complètement indécidable ?

La troisième exposition qui j'ai choisi d'intégrer au corpus d'étude s'intitule « 1887-2058 ». L'artiste Dominique Gonzalez-Foerster²⁰ la présentait du 23 septembre 2015 au 1er février 2016 dans Galerie Sud du Centre Pompidou ainsi que sur les terrasses du cinquième étage et dans le jardin de l'atelier Brancusi. Ce projet a été réalisé avec l'aide de Emma Lavigne, commissaire, Dorothée Lacan, chargé de production, Laurence Lebris, architecte d'opération, ainsi que Martiel Galfione, Benoît Laloz et Marie Proyart, qui ont collaboré avec l'artiste pour la conception scénographique. À travers ses environnements - chambres, passages, espaces d'expérience immersive - l'artiste questionne les différentes potentialités d'investir l(es)espace(s) et le(s) temp(s) ; espaces du dedans, espaces du dehors, temps réel, temps fictionnel, temps vécu, etc. En effet, « l'exposition conjugue plusieurs siècles et climats : elle trouve son origine à la fin du 19e siècle, traverse les expériences du 20e siècle et projette le spectateur dans des paysages et des intérieurs tour à tour tropicaux et désertiques, biographiques et dystopiques²¹ ». Pour ce faire, l'artiste utilise et met en lien différents médiums ; bandes son, apparitions, expositions, récits,

¹⁸ Hans Ulrich Obrist, in « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres - Tino Sehgal au Palais de Tokyo », film réalisé par Heinz Peter Schwerfel, produit par ARTE France et Camera Lucida productions, publié le 30 janvier 2020 sur : <https://www.youtube.com/watch?v=sagdrU6lotY>

¹⁹ Tino Sehgal, Ibid.

²⁰ Née en 1965 à Strasbourg, Dominique Gonzalez-Foerster est d'abord diplômée de l'École des Beaux-Arts de Grenoble en 1987, puis de l'École du Magasin de Grenoble en 1988, et enfin, de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques de Paris en 1989.

²¹ « Communiqué de Presse », in Benoît Parayre et Dorothée Mireux (dir.), *Dossier de Presse : Dominique Gonzalez-Foerster*, direction de la communication et des partenariats du Centre Pompidou, 23 juillet 2015, p.3

photographies, installations, vidéos. L'expérience d'exposition n'a dès lors rien à voir avec un parcours conventionnel. Il s'agit d'avantage d'une promenade au travers d'environnements, plus ou moins intimes, qui chacun à leur façon explorent, par le médium exposition, les potentiels spatiaux-temporels. Comment transformer l'espace d'exposition en une demeure fictionnelle ? Comment créer une exposition protéiforme et hétérogène, capable d'explorer le temps ? Si cela nécessite la coexistence entre plusieurs genres, entre plusieurs médiums artistiques, où est la limite avec l'opéra, le théâtre ou le cinéma ?

Si Dominique Gonzalez-Foerster laisse entrevoir la possible transformation de l'exposition en une forme englobante et totalisante, Philippe Parreno²², lui, semble associer sans problème l'exposition à la notion d'Art total. Du 22 octobre 2013 au 11 janvier 2014, l'artiste était invité au Palais de Tokyo pour une exposition carte blanche : « Anywhere, Anywhere Out of the World », réalisée grâce à Mouna Mekouar et Jean de Loisy, les deux commissaires, mais aussi Randall Peacock, scénographe, et Nicolas Becker, concepteur sonore. L'exposition de Parreno au Palais de Tokyo se présente comme une œuvre à part entière, une sorte de chef d'œuvre esthétique. Conçue selon un scénario élaboré et minutieux, elle est une exploration spatiale, temporelle, mais aussi sonore et musicale. Dans quelle mesure l'exposition devient-elle automate ? Le parcours d'exposition est en effet découpé selon une mécanique précise, celle de la partition du célèbre ballet de Stravinsky, *Petrouchka* (1910-1911), qui décide des modalités d'apparition et de disparition des œuvres ; vidéos, films, robots, dispositifs lumineux, bibliothèque secrète, etc. C'est en fait une géante chorégraphie, regroupant des éléments divers qui se répondent. Le spectateur, au sein de cet immense espace transformé du Palais de Tokyo, fait lui aussi partie de l'œuvre ; ses mouvements, ses ombres, constituent la part aléatoire de l'exposition. Comment projeter le spectateur dans un univers parallèle, sans aucune commune mesure avec le réel, où tout élément serait régi par les lois de la programmation et du temps ?

P. Huyghe, P. Parreno, D. Gonzalez-Foerster et T. Sehgal font partie de ces artistes qui, bien au-delà d'un simple détachement vis-à-vis des codes traditionnels de l'exposition, explorent de nouvelles modalités de faire œuvre. Il s'agit définitivement de « donner corps à l'exposition, l'animer, voire d'en faire un organisme autonome doué de mouvements et sujet à un ensemble de variations²³ ». Et si l'exposition était envisagée comme terrain de négociation d'une forme vivante, complexe et variable, à l'intérieur de l'espace du musée ? Ces projets s'inscrivent dans le champ de l'art contemporain, cela ne fait aucun doute, mais il me semble que leur forme, en tant que modèle

²² Philippe Parreno naît en 1964 à Oran (Algérie), il est diplômé des Beaux-Arts de Grenoble en 1990.

²³ Raphael Brunel, « Des vivants », op.cit.

identifiable, en tant que concept définissant les caractéristiques d'un ensemble de même nature, demeure indécidable. Si ces derniers ont l'apparence d'une exposition, leur rapport à l'espace, au temps, au visiteur, mais aussi aux Arts et à l'utilisation des médiums, témoigne d'une volonté, me semble-t-il, de redéfinir les modalités et les limites de ce que pourrait être une exposition. Ainsi, un questionnement dominant apparaît : dans quelle mesure ces quatre projets artistiques réinvestissent-ils la forme exposition et en redéfinissent-ils les potentiels ? Comment négocier le vivant ? Il s'agit peut-être finalement de faire de l'exposition une forme ouverte et volontairement indéfinissable. D'autre part, s'il y a négociation d'une forme dans un espace donné, peut-on dire qu'il y a réinvention du format exposition ? Ces projets s'ancrent incontestablement dans des modèles artistiques et des courants de pensée pré-existants, car le XX^e siècle fournit déjà d'importantes réflexions sur les potentiels de l'exposition. Néanmoins, ils semblent porteurs d'une nouvelle dimension, d'une nouvelle approche.

Je me proposerai avant tout de montrer comment les projets de Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster et Tino Sehgal, élargissent le concept d'exposition et lui confèrent une nouvelle dimension, une nouvelle forme, en perpétuelle négociation. Cela pose aussi en creux la question de la modernité ; cherche-t-on à établir de nouvelles normes esthétiques ? Dans quel sens fait-on évoluer l'exposition ? S'agissant d'un champ de recherche très large, j'étudierai les *process* à l'œuvre dans chacune d'entre elles sous trois angles précis. Ces expositions abordent des problématiques et des réflexions communes, notamment sur la question du rapport à l'espace, dont elles repoussent - chacune à leur façon - les limites, pour créer de nouveaux espace-temps, de nouveaux univers de subjectivation, pouvant revêtir tout type de forme au sein même du musée. S'il y a redéfinition de ses limites, l'exposition se détourne également du face à face habituel entre l'œuvre et le visiteur ; elle interroge symboliquement et pratiquement notre rapport aux œuvres et au parcours d'exposition, qui dès lors devient une rencontre, une expérience constructive, où les frontières entre l'art et la vie deviennent de plus en plus poreuses. D'autre part, ces quatre artistes incarnent vraiment l'idée d'une fusion des compétences ; à la fois vidéastes, artistes-plasticiens, metteurs en scène, scénographes, ils déploient au sein de l'exposition une multiplicité de médiums, incluant de manière systématique les arts de la scène. Cette dernière devient alors une entité vivante, à la croisée entre différentes formes artistiques et comprise dans un système référentiel extrêmement étendu ; peut-on encore parler d'une exposition ?

PREMIÈRE PISTE DE RÉFLEXION

Repousser les limites spatio-temporelles de l'exposition

1. Investir l'espace de l'exposition et investir l'espace du musée

A. Négocier les conditions d'exposition et de spatialisation de l'œuvre d'art au XX^e siècle

Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, et plus tard Tino Sehgal, arrivent sur la scène artistique à la fin d'une période extrêmement riche du point de vue de la production artistique. Un siècle d'évolutions, d'explorations et de réflexions majeures vis-à-vis de l'art et de son exposition, qui vont donner lieu à un élargissement progressif : des modalités de présentation et d'existence des œuvres, mais aussi des potentiels liés à l'exposition et aux espaces de monstration. Cet élargissement va s'inscrire dans une logique particulière ; de contestation des modes d'exposition et des pratiques déjà ancrées, mais aussi de négociation des modèles spatiaux qui, dans le même temps, sont en train de s'établir.

À partir des années 1920 et de façon hégémonique à partir de la fin des années 1940, un modèle spatial va s'imposer dans les galeries et les musées, en Europe comme aux États-Unis. Ce dernier correspond à un espace idéalement vide, pensé comme étant coupé du monde et sans relation avec lui, à la manière d'un espace religieux, « où ce qui est recherché est la contemplation et l'absorption dans une sorte de méditation - mais en aucun cas la communication entre les personnes qui y sont²⁴ ». Aujourd'hui encore, lorsqu'un visiteur pénètre dans l'espace d'exposition d'une galerie ou d'un musée d'art contemporain, il s'attend inconsciemment à ce que les murs soient blanc mat et que l'éclairage soit homogène. L'espace d'exposition, et plus spécifiquement celui de l'art contemporain, est en effet directement associé à ce que le théoricien Brian O'Doherty nomme à la fin des années 1970 le « *White Cube* ». Ce modèle du Cube Blanc, rappelons le, correspond à un espace spécifique d'exposition des œuvres d'art, blanc comme son nom l'indique, fermé, éclairé de façon artificielle mais homogène et surtout présumé neutre, contrairement aux accrochages encombrés du XIX^{ème} siècle²⁵.

Depuis le début du XX^{ème} siècle et plus particulièrement depuis 1918, l'émergence d'œuvres comme le *Carré sur fond blanc* (1918) de Kasimir Malevitch ainsi que la publication de l'article "Die Harmonie der Farben" (« L'Harmonie des Couleurs », 1918) de Wilhelm Ostwald, mettent déjà en avant le double pouvoir, à la fois de neutralité et de révélation des formes, du fond blanc. Ce dernier est censé permettre le libre mouvement des figures, qu'elles soient sur la toile ou accrochées aux murs. À l'intérieur de l'espace fermé du *White Cube*, l'utilisation du blanc, en tant

²⁴ Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, 2009, p.59

²⁵ Julie Bawin, *L'artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Edition des archives contemporaines, 2014, p.19

que couleur neutre d'arrière-plan, apparaît comme étant la plus efficace quant à la mise en valeur de l'œuvre, à condition que celle-ci soit « isolée de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation²⁶ ». Une fois l'œuvre isolée et présentée sur fond blanc, un mouvement de focalisation automatique du regard s'opère, et plus encore, il y a l'idée sous-jacente que « les choses deviennent art dans cet espace où de puissantes idées de l'art se concentrent sur elles²⁷ ». L'art est ainsi mis en valeur de manière à ce qu'aucun parasite visuel ne vienne s'interposer entre le spectateur et l'œuvre, ouvrant par là-même la possibilité d'un espace où finalement l'objet, devenu œuvre, ne fonctionnerait plus qu'en référence à lui-même. Ce même environnement neutralisé, aseptisé - dont Brian O'Doherty repère les trois éléments fondamentaux que sont « l'isolement, la luminosité et la concentration²⁸ » - et directement associé aux scénographies modernistes de type *White Cube*, persiste aujourd'hui encore dans certains lieux et chez certains artistes, comme un idéal²⁹ d'expérience esthétique.

Si la plupart des espaces d'exposition conservent encore aujourd'hui un intérieur « calme, frais et élégant dans l'ensemble³⁰ », probablement hérité d'une certaine idée de neutralité, cette association systématique entre art contemporain et *White Cube* n'est pas toujours appropriée. Elle peut même être problématique, à plusieurs égards. Notons tout d'abord que si le modèle du Cube Blanc s'est à tel point universalisé, outre son historicité, c'est semble-t-il avant tout pour faciliter la présentation des œuvres, d'un point de vue esthétique et technique, dans des contextes indifférenciés. Frank Gehry explique à ce sujet que ces espaces blancs et stériles d'exposition n'ont aucunement émergé d'une nécessité ou d'une volonté des artistes eux-mêmes mais bien des directeurs de musées, qui souhaitaient homogénéiser leurs dispositifs de monstration des œuvres ; « Ils viennent, ils accrochent puis ils décrochent, et cela coûte moins cher que de changer le dispositif pour chaque exposition³¹ ». Pour Gehry, au cœur d'une logique où la société cherchait à homogénéiser de façon constante tous ses modes de production, il s'est agi avant toute chose d'uniformiser les espaces de présentation des œuvres d'art, de les standardiser, afin de faciliter le travail des institutions. En effet, ce dispositif aseptique et soi-disant « neutre », blanc du plancher au plafond, nous dit Daniel Buren, est « plus ou moins ce que l'on trouve dans tous les musées et galeries du monde occidental, [*car c'est*] un lieu architecturalement adapté aux besoins du

²⁶ Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, JRP Ringier, 2012.

²⁷ Ibid.

²⁸ Reesa Greenberg, "The exhibited redistributed", op.cit., Traduit de l'anglais : "the isolation, brightness and concentration" p.248

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., Traduit de l'anglais : "calm, cool and elegant in overall feel" p.255

³¹ Frank Gehry, in Aram Moshayedi, "Decorative Arts : Billy Al Bengston and Frank Gehry discuss their 1968 collaboration at LACMA". Traduit de l'anglais : "They just go and put it up and get out, and it's cheap to change from show to show", in *East of Borneo*, 2014, consulté le 17.04.20. URL : <http://www.eastofborneo.org/articles/decorative-arts-billy-al-bengston-and-frank-gehry-discuss-their-1968-collaboration-at-lacma>

marché³² ». Dès lors le *White Cube* - ou plutôt de ce qu'il en reste, c'est-à-dire la présence de murs blancs et d'un éclairage homogène - devient un espace conventionnellement admis comme étant le plus adéquat pour recevoir de l'art moderne et contemporain³³. Nombreux sont les artistes qui d'ailleurs se sont insurgés contre cette transposition de l'exposition à un contexte « commercial » ; en 1984, Donald Judd, artiste phare du Minimalisme, affirme - en référence à l'art qui s'expose dans des galeries aux murs blancs et nus - que : « L'art est vu dans un contexte commercial, et non comme il devrait être vu. L'éclairage est toujours mauvais, des projecteurs transforment les objets exposés en choses précieuses, en bijoux vendables³⁴ », soulignant dès lors le mécanisme très problématique de marchandisation, corollaire à l'hégémonie du *White Cube*.

Notons également que le *White Cube*, tel qu'il a été théorisé par Brian O'Doherty, correspond à un espace destiné à présenter des œuvres qui, une fois isolées de toute contingence et de toutes interférences possibles, prendraient tout leur sens et deviendraient art, dans une forme de sacralisation ; un espace, donc, destiné en premier lieu au primat et à la spatialisation de l'objet. Alan Wallach fait en ce sens l'analogie entre l'espace du *White Cube* et celui des laboratoires, le premier n'étant plus qu'un ensemble d'« espaces antiseptiques [...] fermés, isolés, éclairés artificiellement et apparemment neutres, dans lesquels les spectateurs pouvaient étudier des œuvres d'art exposées comme autant de spécimens isolés³⁵ ». Face à cette conception très particulière et quelque peu extrême que sous-tend l'idéologie du *White Cube*, de nombreux artistes vont travailler dans une logique de rupture, contre « l'insularité des univers artistiques traditionnels et le caractère sacré de l'espace d'exposition³⁶ ». En effet, le XX^{ème} siècle correspond surtout à un moment où l'on découvre et où l'on joue des ambiguïtés du *White Cube*. C'est précisément cette dynamique de confrontation entre deux forces contraires - d'un côté un modèle prédominant qui tend à s'universaliser et de l'autre, sa constante négociation - qui va, *in fine*, permettre l'ouverture progressive de l'espace d'exposition, mais aussi l'intégration de nouvelles formes.

Dans les années 1920 déjà, certains artistes comme El Lissitzky, Herbert Bayer, Philip Johnson, ou directeurs de musée comme Alexander Dorner, réfléchissent activement à la conception

³² Daniel Buren, "Function of architecture", op.cit., Traduit de l'anglais : "This architecture is the well-known kind, since it is more or less what is found in all the museums and galleries of the Western World, a place architecturally adapted to the needs of the market", p.224

³³ Bo-Kyoung Lee, « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain », *Marges*, n°05, 2007, mis en ligne le 15 juin 2008, consulté le 22.04.20. URL : <http://journals.openedition.org/marges/705>

³⁴ Donald Judd, « Longue discussion, non sur les chef-d'œuvre, mais sur les causes de leur rareté (1984) », in *L'Epoque, la Mode, la Morale, la Passion*, Paris, CNACGP, 1987, p.528

³⁵ Alan Wallach cité par Reesa Greenberg, "The exhibited redistributed", op.cit., Traduit de l'anglais : "The Museum interior was turned into antiseptic, laboratory-like spaces—enclosed, isolated, artificially illuminated, and apparently neutral environments in which viewers could study works of art displayed as so many isolated specimens", p.248

³⁶ Clémentine Deliss, "Free-Fall-Freeze Frame", *Ibid.*, Traduit de l'anglais : "the insularity of the mainstream artworlds and the sanctity of the exhibition space", p.202

d'espaces d'exposition non plus exclusivement en fonction de la qualité des objets exposés, mais en tant que tels, et en fonction des mouvements du spectateur³⁷. Lissitzky tout particulièrement pense l'espace comme celui de la présentation de l'œuvre, toujours, mais pas comme espace inaccessible de représentation, que l'on devrait contempler de loin. Au contraire, l'espace d'exposition doit être un espace de circulation et d'interaction avec le public ; « L'espace n'est pas ce que l'on regarde par le trou de la serrure, pas ce que l'on voit par la porte ouverte. L'espace n'est pas seulement là pour les yeux, ce n'est pas un tableau : on veut vivre dedans³⁸ ». En 1923, dans le cadre de la Grosse Berliner Kunstausstellung, l'artiste présente non pas une œuvre mais bien une installation, une salle - la *Pro-oune (prounenraum)* -, incluant dès lors l'espace d'exposition comme partie intégrante de l'œuvre. Au-delà d'une œuvre, l'artiste propose d'exposer une spatialisation de « formes et matériaux élémentaires (...) avec des surfaces qui sont répandues à plat sur le mur (couleur) et des surfaces qui sont perpendiculaires au mur (bois)³⁹ ».

Plus significatif encore, quelques années plus tard, en 1927-1928, lorsque El Lissitzky crée *Le Cabinet des abstraits* sous l'invitation Alexander Dorner au musée régional de Hanovre, l'espace d'exposition est presque présenté en lui-même comme proposition plastique⁴⁰ à part entière ; les murs sont recouverts de rayures noires et blanches, espacées de sept centimètres. Lissitzky va transformer l'espace - habituellement statique - de présentation des œuvres en un espace mouvant, et jouer sur la position, le mouvement du visiteur, à qui l'on offre d'ailleurs la possibilité de manipuler lui-même des éléments ; un système de parois coulissantes permettant notamment de voir différentes œuvres successivement. En proposant un parcours d'exposition et de découverte des œuvres non-linéaire, Lissitzky pose déjà la problématique de la porosité entre l'œuvre et son exposition et, pour reprendre les mots de Jérôme Glicenstein, « ouvre la voie à une compréhension nouvelle des transformations possibles de l'espace d'exposition⁴¹ » ; des espaces non-linéaires, plus dynamiques, non pas des espaces contemplatifs et hors du temps.

Cette façon de penser l'exposition davantage comme un environnement spatial et comme une mise en scène que comme simple accrochage d'œuvres est aussi à l'œuvre, et de manière très significative, dans l'« Exposition internationale du Surréalisme », organisée par André Breton et Paul Éluard en 1938 (17 janvier - 24 février) dans la galerie des Beaux-Arts Georges Wildenstein à Paris. Breton fait appel à Marcel Duchamp en tant que « générateur-arbitre » ; un titre amusant,

³⁷ Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, op.cit., p.47

³⁸ El Lissitzky cité par Yve-Alain Bois, « Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration », in Cahiers du MNAM, n°29, « En revenant de l'expo », Paris, Centre Pompidou, automne 1989, p.72

³⁹ Ibid., p.74

⁴⁰ Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, op.cit., p.48

⁴¹ Ibid., p.49

nous dit Julie Bawin, « pour désigner celui qui produit l'exposition (*le générateur*) et qui en assure la médiation (*l'arbitre*)⁴² ». Duchamp, donc, est chargé de la scénographie et du décor, l'idée étant que l'exposition devait apparaître comme un lieu de liberté totale tant du point de vue des œuvres exposées que de leur mise en espace⁴³ ; l'exposition est pensée, donc, comme une création, susceptible avant tout de rompre avec les dispositifs scénographiques déjà de plus en plus « cubiques, neutralisés à l'extrême, à la lumière plate et uniforme⁴⁴ » que l'on retrouve dans les galeries et les musées. Duchamp, avec l'aide de Salvador Dalí, Max Ernst, Man Ray et Wolfgang Paalen, répond à cette problématique en proposant une mise en espace qui, prenant délibérément la forme d'une mise en scène, abolit toutes limites entre les œuvres montrées et l'expographie en elle-même⁴⁵.

En effet, le visiteur était placé à l'intérieur d'un dispositif privé lumière naturelle, une sorte de boîte noire, imprégnée de l'odeur du café et rythmée par le bruit des pas de l'armée allemande diffusés par les haut-parleurs ; le plafond était recouvert de sacs de charbon - remplis de poussière et pouvant donc tomber sur les visiteurs -, le sol, lui, de feuilles mortes. À l'intérieur de cet environnement immersif conçu pour mobiliser les sens, les œuvres, placées au mur ou sur des portes tournantes, étaient découvertes au fur et à mesure par le visiteur qui avait préalablement été muni d'une lampe torche électrique. Charge à lui de faire son propre éclairage. En créant délibérément une « esthétique de la saleté⁴⁶ », un parcours induisant le tâtonnement le plus total, Duchamp rompt complètement avec l'esthétique de l'espace neutre, soi disant nécessaire pour contempler les œuvres correctement. Plus encore, il bouleverse complètement l'expérience de l'exposition, qui devient davantage une expérience de l'espace, une sorte d'expédition sensorielle et olfactive, où objets et espace de représentation font œuvre de manière indifférenciée.

Ces projets d'exposition, qu'il s'agisse d'artistes comme Lissitzky, ou des expositions surréalistes comme celle scénographiée par Duchamp, ouvrent la réflexion sur les possibilités de négociation des conditions d'exposition et de spatialisation de l'œuvre d'art, en proposant des espaces dynamiques, qui échappent à toute volonté de sacralisation et de contemplation. Contre le *White Cube* institutionnalisé, donc. Les prochaines décennies vont continuer d'approfondir ces réflexions, et vont très largement favoriser l'exploration des limites spatiales de l'exposition, notamment à travers le développement des pratiques d'art *in situ*. En effet, certains artistes vont

⁴² Julie Bawin, *L'artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, op.cit, p.20

⁴³ Julie Bawin, « L'Exposition conçue comme une œuvre d'art », op.cit.

⁴⁴ Daniel Buren cité par Jérôme Glicenstein, in *L'Art : une histoire d'expositions*, op.cit., p.60

⁴⁵ Ce type de propositions introduit inmanquablement ce que sera plus tard l'art de l'installation.

⁴⁶ Julie Bawin, « L'Exposition conçue comme une œuvre d'art », op.cit.

créer des œuvres fondées uniquement sur le principe de la présentation, et donc faire œuvre par le biais de l'exposition. Parmi eux, Daniel Buren : dès les années 1960, l'artiste réfléchit au lien qu'entretient l'œuvre avec ses conditions d'exposition, l'idée étant que « l'espace et le contexte discursif contribuent de façon décisive au sens de l'œuvre⁴⁷ », et que trop souvent, les œuvres sont pensées et exposées indépendamment de l'espace où elles s'inscrivent. En 1977, avec *Up and Down, In and Out, Step by Step, A Sculpture*, Buren investit l'Art Institute de Chicago en peignant directement sur les marches de l'escalier d'honneur du musée des bandes verticales larges de 8,7 centimètres, alternant entre les couleurs blanche et verte. Il fait une proposition, comme à chacune de ses interventions, « conçue pour et en fonction du musée : [...] où le musée, en tant qu'espace physique, devient le principal sinon l'unique matériau de l'œuvre⁴⁸ ». Une œuvre, donc, qui épouse une architecture, existe dans un espace donné de façon éphémère, le temps de son exposition. Buren abolit dès lors, par le biais d'une pratique *in situ*, la distinction entre l'œuvre et son contexte. Il s'agit d'un tout, que le visiteur est amené à considérer dans son ensemble : l'exposition. C'est aussi une manière d'opérer un déplacement de l'espace traditionnel d'exposition, d'en repousser les limites, en faisant d'un espace de circulation le principal sujet exposé, là aussi débarrassé du dogme de la neutralité.

L'ouverture de l'espace et ses potentiels passe aussi, au-delà de la porosité entre l'œuvre et son exposition ou sa présentation, par une logique d'inclusion de formes nouvelles à l'intérieur-même de l'exposition. Chez Duchamp, les formes organiques telles que la poussière, la terre, participent déjà de cette logique, mais c'est véritablement à partir de la fin des années cinquante, avec l'émergence de pratiques performatives mettant en scène corps et voix, puis avec l'inclusion de nouveaux médias dans l'exposition, que l'on voit à l'œuvre le jeu des formes. Un jeu - sorte de « surgissement d'une forme animée, vivante, dans le monde des arts plastiques⁴⁹ », en tout état de cause opposé à une conception de l'espace d'exposition destiné à la présentation et la mise en scène d'objets isolés et voués à la contemplation - dont nos quatre artistes sont les dignes héritiers. Dans « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident », un rapport publié en 1972, suite à une réflexion sur le musée des années 1960, menée par quelques acteurs clés de la sphère muséale

⁴⁷ Dorothea Von Hantelmann, "Context and Agency in the works of Daniel Buren", in *How to Do Things with Art*, Zurich, JRP|Ringier, 2010, p.72

⁴⁸ Julie Bawin, « L'Exposition conçue comme une œuvre d'art », op.cit.

⁴⁹ François Mairesse, « Expérience muséale, expérience spectaculaire », in Pauline Chevalier (dir.), *Le musée par la scène*, Deuxième époque, Montpellier, 2018, p.250

française et européenne⁵⁰, Harald Szeemann affirmait que : « Si l'on considère l'évolution de l'art contemporain, on constate que l'objet a perdu de son importance au bénéfice de réalisations gestuelles, d'attitudes, d'événements⁵¹ », décrivant par là-même un phénomène bien précis ; l'œuvre existe de moins en moins en tant qu'objet, en tant que valeur et résultat donc. Désormais détachée de l'idée d'un artefact figé, elle tend à se rapprocher de plus en plus d'une entité vivante, puisque les « réalisations gestuelles » et « attitudes » font désormais œuvre.

Les années 1990 - berceau de cette génération d'artistes à laquelle appartiennent Huyghe, Parreno et Gonzalez-Foerster - sont fortement concernées par les questions raciales et les effets de la maladie du VIH. S'entremêlent aussi l'arrivée de la droite au pouvoir en France, le début libéralisme et d'un nouvel ordre économique mondial, l'engouement pour les nouvelles technologies, « la croissance de l'industrie du loisir culturel⁵² », l'arrivée sur la scène médiatique de figures désenchantées comme Michel Houellebecq, etc. Sur le plan artistique, elles correspondent à un moment de dissociation ; entre l'apparition de pratiques extrêmement diverses, tant au niveau des médiums que des sujets abordés, et l'incompréhension de ces nouvelles pratiques d'exposition par la critique, qui s'absente momentanément et partiellement de la scène de la création contemporaine. En effet, « ce nouveau moment, loin de constituer un mouvement homogène, était formé d'une constellation hétérogène de pratiques, elle-même en transversalité avec d'autres pratiques et territoires de sens⁵³ ». Dans ce contexte de « crise », le célèbre critique, historien de l'art et commissaire d'exposition Nicolas Bourriaud - figure clé aussi bien adulée que controversée de l'art contemporain de la fin du XXème et du début du XXIème siècle - a fait partie d'un groupe composé de critiques d'art, galeristes et curateurs⁵⁴, pour qui la critique était et devait rester concomitante, voire même consubstantielle à la production artistique. Bourriaud a joué un rôle plus que fondamental dans la restitution de cette scène artistique française des années 1990 ; à travers sa fonction de commissaire d'exposition mais aussi en tant que critique et théoricien, à travers une

⁵⁰ Se réunissent le conservateur du Musée d'art moderne de Paris Pierre Gaudibert, son directeur Jean Leymarie, le futur premier directeur du Centre Pompidou et commissaire d'exposition Pontus Hulten, le conservateur du musée des Arts Décoratifs de Paris François Mathey, le directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam Eduad de Wilde, le muséologue et directeur du musée des Arts et Traditions Populaires Henri Rivière, et enfin, Harald Szeemann, commissaire d'exposition.

⁵¹ « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident », in *Museum*, tome XXIV, 1972, p.5-32

⁵² Yveline Montiglio, « Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle* (2001) et *Postproduction* (2003) », in *Communication*, 2005, consulté le 03.06.21. URL : <https://journals-openedition-org.ezproxy.univ-paris3.fr/communication/418#quotation>

⁵³ Olivier Zahm, *Une avant-garde sans avant-garde – Essai sur l'art*, édité par Donatien Grau, JRP Ringier, 2017

⁵⁴ Éric Troncy, Hans Ulrich Obrist, Olivier Zahm, Stéphanie Moisdon-Trembley, Edouard Merino, Helen Molesworth, Jutta Koether, Isabelle Graw

série d'ouvrages⁵⁵ que nous évoquerons plus en amont par la suite. On lui doit en grande partie son inscription dans l'histoire de l'art contemporain.

La critique étant avant tout un rapport au temps, un exercice de révélation du présent, elle devait dans ce contexte « Extraire des visibilitées. Éclairer des immanences. Créer des résonances⁵⁶ ». D'autant plus que ce qui était en train d'émerger sur la scène de l'art contemporain, cette création très contemporaine et multi-supports, semblait relever d'une « nouvelle situation artistique⁵⁷ ». Il fallait donc réussir à comprendre en quoi cette nouvelle génération d'artistes était en train de redéfinir l'art et ses pratiques, et analyser cette volonté de repenser la conception des expositions. Sinon, comment comprendre la façon dont œuvrent leurs propositions ? Face à un panel extrêmement hétéroclite, à l'intérieur duquel « Chacun des artistes [...] possède un univers de formes, une problématique et une trajectoire qui lui appartiennent en propre : aucun style, aucune thématique ou iconographie ne les relie entre eux⁵⁸ », l'objectif des différents recueils d'articles de Bourriaud a donc été, à travers une typologie d'artistes et d'œuvres, d'éclairer des pratiques artistiques jugées depuis le début des années 1990 comme informes ou inclassables, et plus précisément, de « rendre compte de la spécificité de l'art actuel⁵⁹ ».

Olivier Wahn explique que « l'art contemporain des années 90 tente un sursaut subjectif à l'ère du vide et de la subjectivité pulsionnelle, dépressive et narcotique, quadrillée, contrôlée⁶⁰ ». Un « sursaut subjectif », c'est-à-dire que finalement l'art, et en l'occurrence l'exposition, apparaît face à ce marasme socio-politique-économique et culturel comme micro-utopie, du moins comme une échappée possible. Huyghe, Gonzalez-Foerster, Parreno et Sehgal vont complètement se dé-polariser de l'objet d'art, pour recomposer, recréer, voire réinventer des univers de subjectivation ; dans un entretien avec Nicolas Bourriaud, Philippe Parreno explique avoir préféré « se pencher sur le problème de l'exposition plutôt que continuer encore une fois la dialectique de l'objet qui, nous dit-il, ne semblait pas du tout intéressante⁶¹ ». Ils se situent en effet parmi ceux qui ont trouvé comment être artistes sans être des créateurs d'objets ; ils sont des « producteurs d'expositions⁶² »,

⁵⁵ *Esthétique relationnelle*, publié en 2001 aux Presses du réel - *Formes de vie : L'art Moderne et l'invention de soi*, publié en 1999 aux éditions Denoël, *Postproduction - La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, publié en 2003 aux Presses du Réel, et *Radical*, publié en 2009 aux éditions Denoël.

⁵⁶ Nicolas Bourriaud, interviewé par *L'Art-vues*, « Interview vidéo : Nicolas Bourriaud nous parle art, expositions, et écriture... », 10 février 2020, consulté le 23.03.20. URL : <https://lartvues.com/interview-video-nicolas-bourriaud-parle-art-expositions-et-ecriture/>

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, Paris, Presses du Réel, 2001, p.45

⁵⁹ Ibid., p.14

⁶⁰ Olivier Zahm, *Une avant-garde sans avant-garde – Essai sur l'art*, op.cit.

⁶¹ Philippe Parreno, in « Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud - Plateforme 2013 », 29 novembre 2013, consulté le 17.04.20. URL : <https://vimeo.com/80622070>

⁶² Philippe Parreno, in « Interview Philippe Parreno - Anywhere, Anywhere Out of the World », Fondation Louis Roederer, 19 décembre 2013, consulté le 03.05.20. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=SL-OpZZ9UmU>

des créateurs de formes, adoptant une démarche qui se situe, pour reprendre l'expression de Bourriaud, « à rebours d'une conception de l'œuvre d'art comme point terminal de l'expérience⁶³ ». En effet, plonger le visiteur dans une atmosphère enveloppante, dans un espace particulier et reconfiguré, vaut au moins sinon davantage que la contemplation des différentes images et œuvres exposées. Il ne s'agit pas non plus d'exposer à partir d'un espace étalon, fermé et homogénéisé. En témoigne cette assertion de Pierre Huyghe : « Je crains ce qui est fermé, compacté, catégorisé⁶⁴ ». Au contraire, chez nos quatre artistes, l'espace d'exposition fonctionne comme un cadre spatial ouvert et envisagé comme terrain d'exploration. Leur travail réside précisément dans la recherche et l'exploration des possibilités d'habiter ce cadre, d'y produire de nouvelles formes et surtout, d'en élargir les limites spatiales. Dès lors, comment s'en emparent-ils ? Où se situe leur propre conception de l'Espace ? Comment leur travail s'agrège-t-il à l'espace du musée - et qu'y créent-ils ?

B. Situation des artistes par rapport à l'institution

Analyser le rapport qu'entretient l'artiste avec l'espace, évoquer la problématique du contenant⁶⁵ de l'exposition, c'est parler de l'espace qui lui est dédié au sein de l'institution, pour une durée donnée ; espace dans lequel il expose son œuvre et qu'il peut contester, étirer, recréer, voire même menacer. En effet, comme le souligne Laurence Iselin, « Les rapports de l'œuvre aux différentes formes d'espace sont, tour à tour, des rapports de confrontation, de coopération, voire de mimétisme⁶⁶ ». Mais c'est aussi parler de l'institution elle-même, de son architecture et de sa symbolique, car comme le rappelle Buren, et cela vaut pour nos quatre expositions, « l'œuvre d'art n'existe et ne peut être vue que dans le contexte de la galerie qui l'abrite⁶⁷ ». Nous intéresser aux expositions de P. Huyghe, D. Gonzalez-Foerster, P. Parreno, T. Sehgal et plus précisément à leur(s) rapport(s) à l'Espace, donc, nécessite de faire un détour par deux institutions parisiennes clés de l'art contemporain ; le Centre Pompidou et le Palais de Tokyo, deux géants parisiens conçus pour être entièrement dédiés à l'accueil et à l'accompagnement de la création contemporaine.

⁶³ Nicolas Bourriaud, « Melik Ohanian, le temps de la réplique », op.cit.

⁶⁴ Pierre Huyghe, in Maria Stavrinaki, « Entretien avec Pierre Huyghe », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°147, Printemps 2019

⁶⁵ Le terme de contenant est utilisé par Daniel Buren. Voir : « Functions of architecture », Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson, Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Part V : *Spatial Play*, p. 222

⁶⁶ Laurence Iselin, « Les espaces d'exposition scénographiés : les enjeux des nouveaux modes de spatialisation des publics dans les espaces de l'art », *SociologieS*, 16 juin 2016, consulté le 10.04.20. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/5642>

⁶⁷ Daniel Buren, « Functions of architecture », op.cit. Traduit de l'anglais : « the work of art only exists, can be seen, in the context of the museum/gallery surrounding it »

Le Centre Pompidou - Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou (CNAC) - naît, rappelons le, de la volonté du président Georges Pompidou qui, le 17 octobre 1972, exprime la nécessité de créer un lieu polyculturel et interdisciplinaire, dédié à l'expression de nouvelles formes artistiques ; « Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel [...] qui soit à la fois un musée et un centre de création où les arts plastiques voisinaient avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audiovisuelle.. ⁶⁸ ». Un lieu, ajoute-il, où « la création serait évidemment moderne et évoluerait sans cesse⁶⁹ ». Depuis son inauguration le 2 février 1977 par Georges Pompidou, le Centre répond très largement à cette ambition. Devenu « Musée National d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle » en 1993, l'institution dispose d'un espace d'exposition permanente présentant toutes les grandes figures de l'art moderne contenues dans ses collections, mais nous notons qu'une grande part de son activité et de son énergie va à la production d'expositions temporaires, qui sont partie intégrante de sa notoriété ; des rétrospectives de Jean Tinguely (1977) et Salvador Dalí (1978) dans le Forum, à l'exposition *Les Immatériaux*⁷⁰ en 1985 co-créée par le philosophe Jean-François Lyotard, aux *Magiciens de la Terre* en 1989, grand projet de recherche mené par Jean-Hubert Martin⁷¹, ou encore à l'exposition monumentale *Manifeste* en 1992 ; consacrée à l'entièreté de la création artistique entre 1960 et 1990, elle est la première exposition à donner un panorama aussi large de l'inventivité d'une époque et par-là, à souligner et véhiculer l'importance de décloisonner les arts.

Depuis les années 2000, la nature des expositions se modifie⁷² et le Centre Pompidou va produire moins d'expositions par an - cinquante à soixante dans les années 1970-80 contre six « grandes expositions⁷³ » programmées dans les espaces temporaires en 2010 -, laissant place, entre autres, aux monographies et aux « rétrospectives de milieu de carrière⁷⁴ » qui ont pour but d'éclairer le travail de figures essentielles de la scène française contemporaine. C'est dans ce sillon que s'inscrivent les interventions de Pierre Huyghe (2013) et Dominique Gonzalez-Foerster (2015) au Centre Pompidou. Leur espace d'exposition au sein de l'institution sera celui de la Galerie Sud ou

⁶⁸ Georges Pompidou, entretien paru dans *Le Monde*, 17 octobre 1972

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Elle propose un nouveau format où les visiteurs circulent munis d'un casque infrarouge qu'ils peuvent brancher pour écouter un texte lu par Lyotard.

⁷¹ Pour la première fois dans l'histoire des expositions, Jean-Hubert Martin montre un très grand nombre d'oeuvres contemporaines provenant de pays encore peu connus, qu'il place en dialogue avec des œuvres contemporaines occidentales, invitant les artistes à venir montrer sur place leurs oeuvres, à dialoguer, réfléchir aux modes d'accrochage.

⁷² Rémi Parcollet, Léa-Catherine Szacka, « Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné », *Marges*, n°15, 2012, p.107-127, consulté le 07.04.20. URL : <https://journals.openedition.org/marges/361#quotation>

⁷³ « Le Centre Pompidou en 2010. Bilan d'activité », consulté le 26.04.20. URL : http://mediation.centrepompidou.fr/documentation/rapportdactivite2010/ra_2010.pdf

⁷⁴ Avant-propos d'Alain Seban, in Emma Lavigne (dir.), *Pierre Huyghe*, cat.expo., éditions du Centre Pompidou, 2013

« Espace 315 » ; 315 m² - négociables, nous le verrons, puisque Dominique Gonzalez-Foerster les étendra aux terrasses Nord, Sud, et au jardin de l'atelier Brancusi - situés au premier étage du Centre, qui seront le réceptacle d'une interrogation rétrospective sur leur œuvre.

Philippe Parreno et Tino Sehgal, eux, n'ont pas réalisé le même exercice. En 1999, la ministre de la Culture et de la Communication Catherine Trautmann dédie une partie de l'aile ouest du Palais de Tokyo - bâtiment construit à l'occasion de l'Exposition internationale de 1937 et qui abritait depuis 1984 la Fémis et le Centre National de la Photographie - à l'implantation d'un centre d'art contemporain. Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans (co-directeurs et initiateurs du Palais de Tokyo actuel) héritent à ce moment-là d'un lieu dévasté, détruit par la réhabilitation précédente - « des trous partout, des pigeons, plus un mur debout⁷⁵ » - et qu'ils entendent transformer en un centre d'art « plus souple, flexible, moins bureaucratique et lourd⁷⁶ », dans une perspective radicalement différente de celle des autres centres parisiens. Une nouvelle institution, débarrassée de la problématique des collections permanentes et dédiée à l'exposition, à la monstration de la diversité de la création contemporaine. Si l'on a pu sommer Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud d'avoir recréé l'atmosphère d'un squat berlinois au cœur du 16^{ème} arrondissement de Paris⁷⁷, aujourd'hui, et d'autant plus depuis sa réouverture en 2012, le Palais de Tokyo est l'un des lieux les plus fréquentés de l'écosystème muséal parisien.

Inauguré « Palais de Tokyo / Site de création contemporaine » par Lionel Jospin le 21 janvier 2002, l'institution est ouverte au public le 22 janvier dans une sorte d'état initial ; Nicolas Bourriaud explicite cette volonté qu'ils ont eue avec Jérôme Sans, de préserver à tout prix l'identité d'une institution née des contraintes architecturales initiales du lieu. L'idée était de laisser place à une « architecture évolutive⁷⁸ », aux antipodes, donc, de l'architecture figée des autres institutions. Il s'agissait aussi de proposer un programme d'expositions corollaire ; des propositions artistiques, de quelque nature que ce soit, créées *in situ* et directement influencées par les contraintes du lieu. C'est dans cette même perspective que Jean De Loisy - président du Palais de Tokyo de 2011 à 2018 - donne carte blanche à Philippe Parreno en 2013 pour venir créer *in situ* un programme entier d'exposition, occupant la totalité de l'espace de l'institution, soit 22 000 m². Ce même exercice sera demandé à Tino Sehgal quelques années plus tard, en 2015/2016, qui investira à son tour 13 000 m²

⁷⁵ Nicolas Bourriaud, in « Nicolas Bourriaud - Concevoir un centre d'art », 2018, consulté le 07.04.20. URL : <https://vimeo.com/236746420>

⁷⁶ Nicolas Bourriaud, in Charles Dreyfus, « Palais de Tokyo_Site de création contemporaine, interview de Nicolas Bourriaud », *Inter*, n°81, 29 janvier 2002, p.65/66, consulté le 13.04.20. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2002-n81-inter1114142/46049ac.pdf>

⁷⁷ Carole Boulbès, « Le Palais de Tokyo, hybridation et mondialisation », *Rue Descartes*, n°37, p.98-103, 2002, consulté le 13.04.20, URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-3-page-98.htm>

⁷⁸ « Palais de Tokyo_Site de création contemporaine, interview de Nicolas Bourriaud », op.cit

du palais. Au Palais de Tokyo, donc, l'espace d'exposition des « cartes blanches », aujourd'hui marque de fabrique du lieu, est celui, tout entier, du musée ; l'institution offre ses murs, avec l'idée qu'à l'intérieur, tout est possible.

D'un côté, donc, Pierre Huyghe et Dominique Gonzalez-Foerster s'emploient à l'exercice de l'exposition rétrospective dans les murs de la Galerie Sud du Centre Pompidou, et de l'autre, Philippe Parreno et Tino Sehgal tentent d'agrèger leur œuvre à l'espace surdimensionné du Palais de Tokyo. Le cadre institutionnel pose ici les modalités - spatiales, structurelles - de l'exposition ; deux possibilités radicalement différentes de négocier et d'habiter l'espace, d'exposer leur ADN donc, liées à deux ambitions et deux projets institutionnels différents. Toujours est-il que, en occupant les espaces de ces deux institutions, nos quatre artistes s'inscrivent dans « les circuits les plus autorisés de l'art contemporain⁷⁹ ». Leur rapport à l'institution révèle comme pour beaucoup d'artistes un système qui, dans une forme d'interdépendance, s'auto-nourrit ; les artistes bénéficient du rayonnement de deux temples de la création contemporaine et à l'inverse, ces derniers tirent partie de la venue d'artistes qui n'ont pas attendu d'être exposés au Centre Pompidou ou au Palais de Tokyo pour briller sur la scène internationale.

Des espaces institutionnels emblématiques, donc, pour des artistes emblématiques⁸⁰, qui semble-t-il assument, du moins ne rejettent pas le côté « superproductions aux rouages bien huilés⁸¹ » que certains leur ont attribué. Dès lors, que cela peut-il bien nous dire du rapport entretenu par nos quatre artistes à l'institution ? Contrairement à la génération précédente, celle de la Critique Institutionnelle⁸², nos quatre artistes - et plus généralement les artistes de l'art relationnel - ne semblent pas habités par la nécessité de s'emparer de l'espace institutionnel pour en dénoncer les rouages et les excès. Dans les années 1970-1980, nombreux sont ceux qui, comme Andrea Frazer⁸³ ou Michael Asher⁸⁴, pour ne citer qu'eux, avaient cherché à remettre en cause les pouvoirs établis par l'institution, s'attachant à examiner de près leur fonctionnement et créant des œuvres qui,

⁷⁹ Nicolas Fourgeaud, « La performance au miroir des médiations : enjeux théoriques et critiques », thèse de doctorat en Esthétique et sciences de l'art sous la direction de Marie-Dominique Popelard, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, consultée le 22.12.19

⁸⁰ Notons que les expositions accueillent entre 840 visiteurs à 1000 par jour (pour Dominique Gonzalez-Foerster et Tino Sehgal), et 1850 à 2367 visiteurs par jour (pour Pierre Huyghe et Philippe Parreno)

⁸¹ Ingrid Luquet-Gad, « Sans dieu ni maître, petite leçon d'avant-gardisme par olivier zahm », *I-D*, 25 avril 2017, consulté le 30.03.20. URL : <https://i-d.vice.com/fr/article/3kbd8v/sans-dieu-ni-maitres-petite-lecon-davant-gardisme-par-olivier-zahm>

⁸² Lancée dans les années 1960 par Broodthaers Buren, Asher, Haacke, puis reprise dans les années 1980 par Fraser, Wilson, elle consiste en une analyse critique et ironique de la logique des musées et des galeries d'art. Voir : John C. Welchman, *Institutional Critique and After – SoCCAS Symposium Vol. II*, Zurich, JRP|Ringier, 2006

⁸³ Voir *Museum Highlights : A Gallery Talk* (performance), Philadelphie, 1989. Fraser parodie la médiation muséale, en jouant le rôle d'un guide délivrant de manière complètement excessive une surabondance d'informations.

⁸⁴ Voir Michael Asher, *The Michael Asher Lobby* (plaque), Musée d'art contemporain de Los Angeles, 1983-1984. En installant cette plaque à l'entrée d'une salle d'exposition, Asher suggère une métaphore de l'appropriation de l'espace muséal - *a priori* un espace public - par le privé.

pour reprendre les mots de James Putnam, « imitent et critiquent les systèmes hiérarchiques des musées et abordent les questions fondamentales de la propriété, de la censure, des privilèges, des parties pris des conservateurs et de la relation entre culture et commerce⁸⁵ ».

Nos quatre artistes ne cherchent pas non plus à créer hors les murs ou hors-cadre, comme ont pu le faire Daniel Buren ou les artistes du Land Art, dans des espaces non institutionnels, non conventionnels ou encore sans public. Musées et galeries sont le réceptacle systématique de leurs actions ; cette génération récente d'artistes, contrairement à la précédente, n'a plus la prétention de se positionner en-dehors⁸⁶. Après tout, dès lors que l'on produit des œuvres ou des expositions en l'occurrence « à l'ère du musée mondialisé⁸⁷ », pourquoi ne pas prendre l'institution comme un fait acquis et incontournable ? Il est certain que Huyghe, Parreno, Gonzalez-Foerster et Sehgal ne cachent pas leur appartenance au système économique et institutionnel contemporain de l'art, là n'est pas le sujet de leur travail. Ils ne se cachent pas non plus du fait de jouer pleinement le jeu de l'institution ; comme le précise Nicolas Fourgeaud, en terme de rupture institutionnelle, « Une tradition désormais bien assise est déjà passée par là (art conceptuel, critique institutionnelle)⁸⁸ ». Mais ceci ne les empêche en aucun cas d'en négocier les possibilités spatiales, nous y reviendrons. Et pour cause : qu'il s'agisse du Centre Pompidou, dont Jérôme Glicenstein souligne « le poids institutionnel⁸⁹ », ou du Palais de Tokyo, d'avantage associé à une « institution expérimentale⁹⁰ », ces deux institutions, comme beaucoup d'autres sites de présentation de la création contemporaine, ont cet avantage de fonctionner de manière « ouverte » au sens où l'emploie Gerald McMaster. Pour qu'il y ait une relation de confiance entre l'artiste et l'institution dans laquelle il va exposer, relation que McMaster juge absolument nécessaire, cela implique que le musée fonctionne de manière « ouverte », ou plutôt « non limitée » (*open-ended*), en opposition à la notion de fermeture (*closure*) qui, elle, « interdit le changement d'esprit ou l'adaptabilité aux circonstances⁹¹ ». Une institution, donc, qui soit capable d'accepter de nouvelles possibilités de négocier l'espace, et de fait, les potentielles libertés imprévues qui en découlent.

⁸⁵ James Putnam, *Le musée à l'œuvre ; le musée comme médium dans l'art contemporain*, Londres, Thames & Hudson, 2002, Chap III : « enquête publique », p.91

⁸⁶ « Entretien entre François Piron et Rozen Canévet », *Marges*, n°05, 2007, p.99-111, consulté le 01.04.20. URL : <https://journals.openedition.org/marges/712>

⁸⁷ Nicolas Fourgeaud, « La performance au miroir des médiations : enjeux théoriques et critiques », op.cit.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Jérôme Glicenstein, « Philippe Parreno, “Anywhere, Anywhere Out of the World”, « Pierre Huyghe » », *Marges*, n°18, 1 mai 2014, consulté le 05.04.20. URL : <http://journals.openedition.org/marges/902>

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Gerald McMaster, “Opening Spaces”, in R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, *Thinking about exhibitions*. Traduit de l'anglais : “It had to be open-ended. Its opposite is ‘closure’, which disallows change of mind or adaptability to circumstance, open-endedness usually suggests unforeseen liberties” p.140

2. « Des espaces autres⁹² » ; environnements, microcosmes, récits, scénarios

A. Problématique de l'espace exposé : l'exploration des potentiels de l'espace

En pénétrant les expositions de Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster et Tino Sehgal, une impression - commune aux quatre projets - point. Celle, toute particulière, de se trouver non pas dans un espace réceptacle des œuvres, mais bien à l'intérieur d'un espace exposé, visiblement débarrassé des limites spatiales expographiques traditionnelles ; non pas un parcours conventionnel mais plutôt une pluralité de cheminements à l'intérieur d'un espace qui dès lors, fait figure d'œuvre en lui-même. En effet, la problématique de l'Espace dans sa globalité, c'est-à-dire les espaces propres aux œuvres mais aussi les espaces vides, les espaces circulatoires, apparaît comme corollaire à celle de la dialectique de l'exposition. Comment exposer l'Espace ? El Lissitzky y répondait par la recherche d'un équilibre entre l'objet et son environnement - en ce qui concerne la *Pro-oune* que nous évoquions plus haut, il intègre les éléments de mobilier aux murs, de telle sorte qu'ils deviennent indissociables. L'artiste ajoute à cela : « L'équilibre que je cherche à atteindre dans la pièce doit être élémentaire et capable de changements⁹³ ». Une recherche, donc, sur la porosité, les ambiguïtés, entre l'œuvre et son exposition. Plus encore, une recherche sur les différentes possibilités de spatialisation, qui semble également être à l'œuvre dans les expositions de Huyghe, Parreno, Gonzalez-Foerster et Sehgal.

Chez nos quatre artistes, cela s'exprime dans la création d'espaces modulables et évolutifs, incluant de nouvelles formes et explorant de nouvelles potentialités. Une conception de l'organisation des formes dans l'espace, nous le verrons, très proche de celle que développe Henri Focillon dans son ouvrage *Vie des Formes* : « L'espace est le lieu de l'œuvre d'art, mais il ne suffit pas de dire qu'elle y prend place, elle le traite selon ses besoins, elle le définit, et même elle le crée tel qu'il lui est nécessaire [...] l'espace de l'art est matière plastique et changeante⁹⁴ ». Cette réflexion sous-tend l'idée d'un espace investi, transformé, éprouvé par les différentes formes qu'il contient et qui s'y développent. En effet, « il s'agit toujours d'un espace construit ou détruit par la forme, animé, moulé par elle⁹⁵ », d'où, peut-être, la sensation, dans chacune des quatre expositions, de se trouver au milieu d'un espace hétérogène et sur-mesure, étiré à l'infini. Un espace - comme le

⁹² Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et écrits 1954-1988*, vol. IV : 1980-1988, Paris, Defert et Ewald, 1994, p. 752-762

⁹³ Lissitzky, cité par Yve-Alain Bois, op.cit., p.73

⁹⁴ Henri Focillon, *Vie des Formes* (1934), version numérique réalisée pour la collection « Les Classiques des sciences sociales », 2002, chap.2, « Les formes dans l'espace », p.21

⁹⁵ Ibid., p.23

développe Michel Foucault dans son analyse des « espaces autres⁹⁶ » - en marge. Une sorte de « contre-emplacement⁹⁷ » qui autorise le déploiement de l'imaginaire et qui obéit à ses propres règles. Un lieu « hors de tous les lieux⁹⁸ », à l'intérieur même d'un espace destiné à accueillir un type précis d'activité, en l'occurrence le musée et plus précisément, l'exposition.

La dialectique intérieur/extérieur

Lors d'un entretien consacré à l'exposition « 1887-2058 », Emma Lavigne (commissaire de l'exposition) et Dominique Gonzalez-Foerster mènent une réflexion autour de la conception de l'espace d'exposition par l'artiste, et notamment la façon dont elle explore ses potentiels⁹⁹. Comment transposer ses expériences dans un espace clos, en l'occurrence celui de l'exposition ? Dominique Gonzalez-Foerster y répond en étendant physiquement l'espace au-delà de la Galerie Sud. En s'ouvrant et en se prolongeant sur les terrasses Nord et Sud, ainsi que dans le jardin de l'atelier Brancusi, l'espace d'exposition de « 1887-2058 » devient pluriel et s'inscrit dans une logique d'extension, aux antipodes d'un espace clos et limité. Cependant, chez Dominique Gonzalez-Foerster, le fait d'exposer (dans) ces différents espaces du Centre Pompidou semble davantage relever d'une volonté d'ouvrir l'espace, c'est-à-dire de rendre possible la communication entre l'intérieur et l'extérieur - ici en l'occurrence entre l'espace intérieur de la Galerie et celui, extérieur, des terrasses et du jardin -, que de l'étendre. Une analyse scénographique de l'exposition révèle en effet l'articulation omniprésente entre des espaces extérieur et intérieur.

En tant que principe fondamental, cette articulation est travaillée à plusieurs échelles, notamment au sein de la Galerie Sud, que l'artiste dit avoir conçue à la manière d'une scène ouverte : « L'espace est un plateau donc c'est une scène, mais une scène ouverte¹⁰⁰ ». Comment créer un lien direct avec l'extérieur, ouvrir l'espace d'exposition vers celui du dehors, ici de la rue, tout en restant physiquement dans les limites de l'espace intérieur ? Dominique Gonzalez-Foerster imagine en ce sens une « véranda » ; un espace de circulation vitré, longeant les chambres, de plein pied avec la rue et donnant donc directement sur la place Georges Pompidou, la rue du Renard et la fontaine Stravinsky. En offrant un accès visuel immédiat vers l'intérieur comme vers l'extérieur, cet espace véranda agit comme une partie ouverte sur la ville, une interface, et permet à l'artiste de souligner la

⁹⁶ Michel Foucault, « Des espaces autres », op.cit

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ « Dominique Gonzales-Foerster et Emma Lavigne : Parole aux artistes », captation réalisée le 21 janvier 2016, consultée le 09.04.20. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x4kbasz>

¹⁰⁰ Dominique Gonzalez-Foerster, Ibid.

porosité entre des espaces qui dans le cadre de l'exposition sont censés être fermés, clos, et les espaces extérieurs, immenses, qui les jouxtent. Penser l'espace comme une « scène ouverte », donc, consiste ici à articuler et confronter de manière permanente les espaces intérieurs de l'exposition - ce que Dominique Gonzalez-Foerster appelle les « chambres » - et ceux du dehors - les espaces urbains de la ville -, avec l'idée sous-jacente que « la ville est là, dans l'exposition¹⁰¹ ». Notons que cette contrainte de la scène ouverte aura d'ailleurs nécessité deux années de travail, consacrées exclusivement à l'élaboration du plan de l'exposition, et de fait, à cette articulation intérieur/extérieur.

Ouvrir l'espace l'exposition, littéralement, sur l'extérieur, permet de donner une autre vision de l'exposition aux visiteurs « extérieurs », ceux de la ville, qui y accèdent derrière la vitre, depuis la rue, et qui dès lors observent « un gigantesque diorama, une mise en perspective de l'exposition¹⁰² ». En ce qui concerne les visiteurs « intérieurs », ceux qui se trouvent physiquement dans les murs de l'exposition, cette porosité entre intérieur et extérieur, crée une oscillation entre un univers tourné vers l'intime, incarné par les « chambres », dont la présence et la simplicité permet de réintroduire une dimension domestique, une forme de normalité - on est à la fois dans une exposition et à la fois dans un espace qui nous est familier, qui se détache du caractère extraordinaire habituellement assigné à l'œuvre d'art - et un univers tourné au contraire vers la dimension urbaine, l'immense, voire même l'impersonnel ; « de vastes paysages parallèles¹⁰³ ».

Dominique Gonzalez-Foerster confirme en effet avoir eu la volonté de créer une alternance entre « des moments où l'on se sent pris, serré dans l'espace, presque comme dans un vêtement [...] et des moments où ça se dilate, parce que c'est beaucoup plus large et spatial¹⁰⁴ », comme à l'intérieur du *Brasilia Hall* (environnement avec vidéo, 8'52", 1998/2000), qui correspond à la traversée d'un grand espace vide et aboutit à la transposition d'un moment urbain. Au fond du hall se trouve une vidéo, en très petit format, où sont montrés d'immenses bâtiments modernistes et la vaste esplanade de Brasilia : conçu par les architectes Lucio Costa et Oscar Niemeyer entre 1957 et 1960, cet espace urbain, était dès le départ destiné à déployer de nouveaux horizons, avec l'idée qu'il s'agit d'un espace accessible à tous et que n'importe qui peut l'investir à sa manière. La sensation d'un espace élargi et plus vaste où, pour reprendre les mots de l'artiste, « l'on semble flotter un peu¹⁰⁵ », est renouvelée dans l'expérience immersive - ou attraction - du *Cosmodrome*

¹⁰¹ Dominique Gonzalez-Foerster, « Dominique Gonzales-Foerster et Emma Lavigne : Parole aux artistes », op.cit.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Benoît Parayre (dir.), *Dossier de Presse : Dominique Gonzalez-Foerster*, op.cit. p.5

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Dominique Gonzalez-Foerster, « Dominique Gonzales-Foerster et Emma Lavigne : Parole aux artistes », op.cit.

(2001), dont la musique a été composée par Jay Jay Johanson ; dans une salle sombre dont le sol a été recouvert de sable noir, des séquences lumineuses et sonores programmées électroniquement se déroulent durant neuf minutes. Le visiteur perd alors la notion des limites, est amené à un rapport à l'espace beaucoup plus flottant, plus ouvert. Cosmodrome, en tant que base de lancement d'engins spatiaux, rappelons le, induit un rapport direct à la spatialité.



Dominique Gonzalez-Foerster, Brasilia Hall, 1998/2000
Environnement avec vidéo, 8'52" (film, néon, moquette)
Vue de l'exposition au Centre Pompidou
© Andrea Rosseti

Nous pourrions aller jusqu'à dire que le matériau principal de Dominique Gonzalez-Foerster est l'espace lui-même. « 1887 - 2058 » correspond à la création d'un plateau où s'entrecroisent plusieurs espaces scéniques ; des paysages ou intérieurs, tour à tour tropicaux, désertiques, biographiques ou imaginaires. C'est aussi le lieu où apparaissent des personnages, d'une part car « Les êtres sont des espaces ¹⁰⁶», nous dit-elle, mais aussi car la recherche autour de ces personnages a permis l'exploration d'espaces intérieurs : « Après avoir exploré les espaces de l'intérieur [*ceux des chambres*], j'ai essayé de rentrer à l'intérieur d'autres choses, de personnes réelles ou fictionnelles¹⁰⁷ ». En effet, le rapport intérieur/extérieur ne se limite pas à la confrontation entre espaces urbains et espaces intimes, il s'étend également à l'espace de l'intérieur ou « espace du dedans » ; celui « de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions¹⁰⁸ ». Parmi ces personnages, il y a ceux que l'artiste incarne physiquement et en mouvement dans ses

¹⁰⁶ Dominique Gonzalez-Foerster interviewée par Mathilde Serrel, les *Masterclasses France Culture*, 2018

¹⁰⁷ Dominique Gonzalez-Foerster, in « Dominique Gonzales-Foerster et Emma Lavigne : Parole aux artistes », op.cit.

¹⁰⁸ Michel Foucault, « Des espaces autres », op.cit.

« apparitions », tels que *Lola Montez*¹⁰⁹, directement inspirée du film de Max Ophüls (*Lola Montès*, 1955) ou *Fitzcarraldo*, qu'elle emprunte au film éponyme de Werner Herzog (1982) ; ces personnages donnent lieu à une occupation plus théâtrale de l'espace, proche de la mise en scène. Il y a ces personnalités, aussi, à qui elle rend hommage, en recréant un espace fidèle à leur univers ; c'est le cas de la chambre *RWF* (1993), qui plonge le visiteur à l'intérieur de l'appartement du réalisateur allemand René Wainer Fassbinder (1945-1982) à partir de la description qu'en fait Robert Katz dans son ouvrage *L'Amour est plus froid que la mort : une vie de René Wainer Fassbinder*¹¹⁰. L'artiste précise à ce sujet que finalement, le fait de rentrer dans les chambres devient un moyen de rentrer dans un personnage.

La comparaison, du moins le rapprochement, avec l'exposition rétrospective de Pierre Huyghe quelques années plus tôt, en 2013¹¹¹, semble particulièrement intéressante du point de vue de la quête d'ouverture de l'espace d'exposition *vers* et *sur* l'extérieur. En réponse à cette même problématique que nous évoquions précédemment pour Dominique Gonzalez-Foerster de créer un lien direct avec l'extérieur, ouvrir l'espace d'exposition vers celui du dehors tout en restant physiquement dans les limites de l'espace intérieur de représentation, Huyghe, lui, propose l'inclusion et la réinsertion physique d'éléments du dehors au sein de la Galerie Sud. Il transforme dès lors l'espace d'exposition en un lieu à mi-chemin entre le bestiaire, le jardin et la ville. L'œuvre - ou plutôt le site - *Untilled* avait été créée pour la Documenta 13 de Kassel en 2011-2012, au milieu du Karlsaue Park. Huyghe y présentait un ensemble d'espèces animales et végétales, d'objets manufacturés et minéraux, qui sont présents virtuellement au Centre Pompidou à travers le film *A Way in Untilled* (2012) réalisé dans le site de la Documenta. Certains des éléments de *Untilled* figurent physiquement au sein de l'exposition ; *Untilled (Liegender Frauenakt)*, la sculpture d'un corps de femme allongée dont la tête a été remplacée par un essaim d'abeilles, mise à distance bien sûr car placée derrière un amoncellement de dalles de granit, mais aussi le chien blanc à patte rose, *Human* (2011, 2013), qui déambule tranquillement dans l'espace. On y retrouve également des araignées tissant leur toile (*C.C.Spider*, 2011), des fourmis arpentant un mur (*Umwelt*, 2011), un bernard-l'ermite se mouvant dans son aquarium (*Zoodram 4*, 2011). Non seulement Huyghe incorpore des éléments de l'extérieur qui ne sont pas conventionnellement admis, voire même proscrits, au sein d'une exposition et qui vont côtoyer au sein d'un même espace des éléments du

¹⁰⁹ *Lola Montez in Berlin (M.2062)*, film, 3'58", 2015

¹¹⁰ Robert Katz, *L'Amour est plus froid que la mort : une vie de René Wainer Fassbinder*, Paris, Presses de la Renaissance, 1988, p.170

¹¹¹ 25 septembre - 6 janvier 2014, Galerie Sud. Commissariat : Emma Lavigne

dedans, plus statiques, mais en plus, ces éléments là sont vivants, se déplacent, comme si la nature reprenait ses droits sur l'espace domestiqué du musée.



Pierre Huyghe, *A Way in Untitled*, 2012

Film, couleur, son, 14'

© Pierre Huyghe

© Adagp, Paris 2013

En dehors des insectes, qui finalement, une fois transposés dans les murs de l'exposition, agissent comme des éléments séparés, le rapport intérieur/extérieur est à l'œuvre de manière significative à travers les trois volets de *L'Expédition Scintillante*¹¹². Pierre Huyghe la présente pour la première fois au Centre d'art de Bregenz (Autriche) en 2002 en tant que projet d'exposition à part entière, en trois actes. Avec le premier acte - *Untitled (Weather Score)*, inspiré du roman *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*¹¹³ (1838) d'Edgar Allan Poe - l'artiste réussit à insérer dans un espace attenant à la Galerie Sud un véritable dispositif climatique ; neige, pluie, brouillard, précipitations, sont autant de sensations que le visiteur ressent et expérimente physiquement, au sein de l'exposition. En introduisant ce type de dispositifs, Huyghe parvient à recréer le climat fictionnel du roman de Poe et permet l'existence d'œuvres climatiques à l'intérieur de la Galerie Sud.

¹¹² *L'Expédition Scintillante*, 2002, *Acte 1, Untitled (Weather Score)*, *L'Expédition Scintillante*, 2002, *Acte 2 : Untitled (Light Box)*, Collection FNAC, Paris, et *L'Expédition Scintillante*, 2002, *Acte 3 : Untitled (Back Ice Stage)*

¹¹³ Ce roman retrace le voyage de deux jeunes hommes qui, au fil de leurs péripéties, découvrent les confins inexplorés de l'océan Atlantique.



Pierre Huyghe, *L'Expédition scintillante, Acte 3, 2002, Untitled (Weather Score)*
neige, pluie, brouillard, précipitation programmée
© Pierre Huyghe
© ADAGP, Paris 2013



Pierre Huyghe, *L'Expédition scintillante, Acte 3, 2002, Untitled (Black Ice Stage)*
patinoire de glace noire, patineuse, programme
Vue de l'exposition au Centre Pompidou
© Pierre Huyghe
© Adagp, Paris 2013

Si le premier acte de *L'Expédition Scintillante* que nous venons d'évoquer fonctionne comme un microcosme climatique à l'intérieur de l'exposition, le troisième - *Untitled (Back Ice Stage)* - n'est autre qu'une patinoire à glace sur laquelle une patineuse improvise une chorégraphie, en temps réel, dans l'espace du musée. Quant à la montagne de sables rose située à proximité, elle ne fait qu'accentuer l'inattendu de la situation. Plus qu'une « excroissance, où certaines œuvres organiques et climatiques [...] vont exister¹¹⁴ », l'extérieur est ici introduit pour animer l'espace d'exposition initial et contourner son caractère figé ; ce dernier devient en effet avant tout un espace physique, vecteur de sensations et dont les limites spatiales ont été très largement repoussées.

Pierre Huyghe est définitivement quelqu'un qui aime faire vivre et évoluer ses objets hybrides et jouer sur le déplacement de la nature et du vivant dans différents environnements. On l'a vu par exemple avec l'installation présentée à la Skulptur Projekte de Münster en 2017. Dans un lieu clos, celui d'une ancienne halle sportive désaffectée, l'artiste insère *After ALife Ahead*¹¹⁵ ; un véritable biotope, vaste réseau de matières vivantes, constitué *in situ*. Les visiteurs sont invités à déambuler directement dans l'œuvre, sur un terrain constitué de sables, d'argiles et de pierres, de béton, d'animaux, parfois sous-verre, de bactéries, d'algues et de cellules cancéreuses *Hela*. Cet organisme est régi, de manière invisible, par un algorithme qui récolte des données et régule l'écosystème, de sorte à ce qu'il puisse fonctionner de manière complètement autonome et se régénérer entièrement seul, par les interactions entre les différents éléments. Dans son article "After Alife Ahead. Pierre Huyghe¹¹⁶", Pascal Lièvre décrit le processus à l'œuvre :

« Des capteurs non visibles enregistrent le mouvement des paons et des abeilles, ainsi que les niveaux de CO2 et de bactéries dans la patinoire. Un algorithme utilise ces données pour calculer la vitalité moyenne de l'espace puis transmet l'information à un incubateur contenant les cellules cancéreuses *Hela* qui selon l'activité perçue augmente ou ralentit le taux de reproduction des cellules. » (ibid.)

Selon un principe assez similaire à celui de la permaculture, la cohabitation et l'interaction entre un ensemble d'éléments qui s'autorégulent et se complètent permet de perpétuer leur écosystème propre ; ici en l'occurrence le vivant et la technologie.

Cette pièce est le témoignage d'une transposition : celle, littéralement, du vivant dans un espace autre, qui n'est pas celui de la nature, mais qui fonctionne comme un espace d'exposition. Elle porte en elle une certaine notion de rupture, avec ce que le public connaît et se figure de l'espace d'exposition. L'ambiguïté est totale ; quelle est cette forme ? Est-ce encore une

¹¹⁴ Françoise Pams (dir.), *Dossier de Presse : Pierre Huyghe*, op.cit., p.3

¹¹⁵ L'installation avait été filmée à l'occasion, et publiée via YouTube le 17 juin 2017 sur la chaîne VernissageTV : <https://www.youtube.com/watch?v=eWre6dlUAbo>

¹¹⁶ Pascal Lièvre, "After Alife Ahead. Pierre Huyghe", *Trans/verse*, 17 septembre 2017, consulté le 20/05/21. URL : <https://www.transverse-art.com/oeuvre/after-alife-ahead>

exposition ? Huyghe n'a-t-il pas contourné tout format pré-établi au profit de la création d'« intensités soudaines¹¹⁷ » soumises à la variation, en opposition aux critères pré-conçus, aux idéaux monotones et formalisants ? On est véritablement dans un espace entre-deux, qui est celui de l'installation exposée mais qui n'est plus du tout celui du musée, et qui fonctionne indépendamment de l'humain. En effet de plus en plus, Huyghe se dirige vers la construction de formes monumentales de cohabitations inter-espèces, exclusivement animales, végétales et organiques. Il relativise complètement l'agent humain pour imaginer d'autres mondes possibles ; « je pense que le vivant se développe en étant indifférent à notre regard [...]. C'est une façon de s'éloigner de l'anthropocentrisme et de trouver des épicycles¹¹⁸ », ce qu'annonce l'exposition au Centre Pompidou en mettant en scène ces organismes indifférents à notre passage. L'exemple de Munster est intéressant dans la mesure où il montre une transposition littérale de l'extérieur, et notamment de ses éléments naturels, à l'intérieur d'un lieu originellement dédié à une fonction toute autre. Mais Huyghe se détourne alors totalement de la logique de négociation des formes au sein de l'espace muséal. L'installation devient en tout état de cause un enjeu urbain. Or ce qui est particulièrement intéressant avec la rétrospective de 2013, c'est que l'on reste malgré tout, aussi vivantes et mouvantes soient les œuvres, dans le cadre et l'espace du musée, à chaque exposition re-transformé. Huyghe y joue avec les contraintes d'un espace prédéfini, qu'il transforme et qu'il habite, poussant la logique qui consiste à repousser les limites de l'exposition dans un cadre muséal par excellence.

Dans la rétrospective de Pierre Huyghe, où l'espace devient une entité vivante, comme dans celle de Dominique Gonzalez-Foerster, la dialectique intérieur/extérieur constitue un point clé de la réflexion. Il y a cette idée que l'espace d'exposition peut être reconfiguré par une association entre différentes « régions » spatiales, au sens où l'emploie Yves Lacoste c'est-à-dire « toute une gamme d'ensembles spatiaux¹¹⁹ » qui, s'ils laissent à penser que finalement, « on peut découper l'espace de toutes les façons (fantasmatiques) possibles¹²⁰ » à l'intérieur même des murs de l'exposition, finissent par constituer un ensemble, voire même un univers à part entière, hétérogène ; un espace autre.

¹¹⁷ Tristan Garcia, « Qu'est-ce qu'être intense ? », in Françoise Pams (dir.), *Dossier de Presse : Pierre Huyghe*, op.cit., p.20

¹¹⁸ Pierre Huyghe, in Maria Stavrinaki, « Entretien avec Pierre Huyghe », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°147, Printemps 2019.

¹¹⁹ Yves Lacoste, « Un ensemble spatial parmi d'autres », *Espaces Temps*, 10-11, 1979, consulté le 14.03.20. URL : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/espaspat_0339-3267_1979_num_10_1_3025.pdf

¹²⁰ Ibid.

Pour la conception de l'exposition "Anywhere, Anywhere out of the world", Parreno dit avoir réfléchi, avant même de se questionner sur ce qui serait montré, à la façon dont il pouvait révéler l'espace du Palais de Tokyo. Cette volonté de révéler l'espace d'exposition, couplée à la nécessité d'occuper tout l'espace architectural du Palais et d'y agréger son œuvre, est très certainement héritée de la pratique artistique de Daniel Buren, qui dès les années 1960, nous l'avons évoqué plus haut, abolit la distinction entre l'œuvre et son contexte. Dans le cadre de son intervention au Palais de Tokyo, Parreno réinvestit ce principe en créant une installation qui s'agrège totalement à son espace d'exposition. Il occupe en effet la totalité des espaces du bâtiment, même ses espaces publics ; une intervention, donc, qui dépasse le cadre de l'objet pour toucher l'espace lui-même, un format où l'œuvre dialogue avec l'architecture. De même que Buren avait confié, lors de son exposition en 2002 au Centre Pompidou - « Le Musée qui n'existait pas¹²¹ » -, le réaménagement, la reconfiguration temporaire de certains espaces du Centre à l'architecte Patrick Bouchain, Parreno, lui, fait appel au paysagiste belge Bas Smets, à qui il demande de faire une lecture de l'espace du Palais « comme un paysage¹²² ». Le point de démarrage du travail de conception - et de collaboration - avec Bas Smets a été, nous dit Parreno, d'appréhender le parcours dans cet espace « comme on pourrait appréhender l'inscription d'un paysage public dans la ville¹²³ » ; une réflexion, voire une étude, donc, sur la façon dont l'espace du Palais était structuré - par typographie, sa topologie -, avec un repérage précis des endroits aveugles, des possibilités de circulation, etc. Cette étude paysagère du Palais de Tokyo, nous dit Philippe Parreno, est « tout doucement devenu le dessin d'un parc¹²⁴ ». Aussi va-t-il répondre à la nécessité de révéler l'espace en travaillant le parcours d'exposition à la manière d'un jardin, qui en tant que forme nouvelle, lui permet de poursuivre et approfondir sa réflexion sur les possibilités de l'espace scénique.

L'artiste ne cache pas son admiration pour Gottfried Leibniz (1646-1716) et notamment ses réflexions sur le modèle - ou plutôt l'art - du jardin à la française, qui l'ont ici très fortement inspiré lors de la conception du parcours de visite. Le jardin à la française - symbole du Classicisme et modèle culminant au XVIIIe siècle, sous Louis XIV, avec la création des jardins de Versailles - est un lieu de retraite et d'inspiration, synonyme de rigueur et soumis à des lois de composition

¹²¹ Cette exposition avait eu lieu du 26 juin au 23 septembre 2002, donc très peu de temps après la rénovation du Centre Pompidou et le réaménagement de ses espaces. Commissariat de Bernard Blistène, Alison Gingeras et Laurent Lebon

¹²² Philippe Parreno, « Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud - Plateforme 2013 », op.cit.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid.

extrêmement précises. Comment transposer cela à l'intérieur du musée ? Parreno confère à son exposition un cadre extrêmement rigoureux. L'espace est conçu comme un parcours organisé, composé d'une suite d'atmosphères à expérimenter et correspondant géographiquement à des espaces précis ; une composition en effet assez proche de celle du jardin, avec les différents espaces et parcelles qui le composent. C'est très certainement cette recherche extrêmement méticuleuse autour de la révélation de chacun des espaces du Palais de Tokyo et de leur articulation qui permet à Julie Bawin d'affirmer que « L'apport créatif de Parreno se trouve essentiellement dans la mise en place d'un dispositif scénographique particulièrement sophistiqué¹²⁵ ».

À l'intérieur du parcours, les effets visuels et sonores agissent comme signalétique, et guident les visiteurs d'un espace à un autre. Dès l'entrée dans le Palais de Tokyo en effet, le mur lumineux de *La Banque d'accueil* (2013), les néons qui clignotent des *56 Flickering Lights* (2013) - qui se situent dans ce qui constitue habituellement l'espace d'accueil du bâtiment - ainsi que le son du piano, introduisent le parcours et constituent, on le comprend tout de suite, des éléments repères, voire déclencheurs. Tout le parcours est construit de la sorte. Au-delà des éléments repères, quels sont les composantes phares du jardin ? Parreno pense toute la scénographie de son exposition de sorte à créer des perspectives visuelles, « comme dans un jardin¹²⁶ », précise-t-il. C'est le cas notamment du film *The Writer* (2007)¹²⁷, projeté sur une toile semi-transparente, au milieu d'un couloir circulaire ; au-delà de l'aspect flottant que lui confère la transparence, ce dispositif permet visuellement de passer à travers l'œuvre, de voir à travers, et par là même, de la traverser.



Philippe Parreno,
***The Writer*, 2007**
Vidéo (couleur,
sonore), 3'58"
Écran LCD: 17,4 x
12 x 2 cm
Vue de
l'exposition au
Palais de Tokyo
© Aurélien Mole

¹²⁵ Julie Bawin, « L'Exposition conçue comme une œuvre d'art », op.cit.

¹²⁶ Philippe Parreno, « Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud - Plateforme 2013 », op.cit.

¹²⁷ Ce petit film de 3'58" nous montre un automate, créé en 1770 par l'horloger Pierre Jaquet-Droz, réécrivant un texte à la plume, avec une dextérité quasi humaine

Aussi cette œuvre fonctionne-t-elle comme un espace ouvert, aux multiples perspectives et aux multiples points de vue.

Comme le remarque Leibniz, s'il est volontiers associé à la précision et la sophistication, le jardin est aussi le lieu où s'opère un jeu entre les zones d'ombre et de lumière ; un lieu qui produit des silhouettes et qui par là-même, dépasse la rigueur du cadre établi. Lors de ses promenades au Grand Jardin de Herrenhausen - près de Hanovre, en Allemagne -, le philosophe avait noté « à quel point les ombres des promeneurs visibles à travers les feuillages pouvaient participer de l'enchantement des sens, la pensée bénéficiant elle aussi de l'effet stimulant de la surprise qu'elles provoquaient¹²⁸ ». Chaque ombre correspond à une forme libre, dont les contours sont un peu abstraits, et qui se meut de manière aléatoire dans l'espace. Ce principe des ombres, Parreno le transpose au sein de l'exposition de manière astucieuse ; ce sont les ombres des visiteurs, leurs silhouettes qui, à l'intérieur du dispositif, agissent librement. Composer l'espace d'exposition à la manière d'un jardin, donc, c'est laisser vie à des formes libres à l'intérieur d'un cadre établi, car l'évolution morphologique du jardin « s'exprime dans le cours du temps par les transformations incessantes de formes libres en formes organisées¹²⁹ » ; c'est créer un désordre organisé, en quelque sorte. C'est également ce que fait Pierre Huyghe, en insérant des espèces humaines aux comportements aléatoires à l'intérieur de l'espace l'exposition.

Enfin, si l'on poursuit l'analogie entre l'espace d'exposition et le jardin, il semble intéressant mentionner l'observation faite par Eryck De Rubercy dans son article consacré à « Leibniz et le modèle du jardin¹³⁰ » :

« Voici que le jardin se constitue, du point de vue éthique, comme lieu de la liberté : justement parce qu'en son sein l'ensemble multiple et varié des arbres, des plantes, des fleurs et des ornements sculptés, hydrauliques et architecturaux se trouve confirmé par l'activité qui donne forme, laquelle, sans réduire la singularité distincte de chaque élément multiple mais au contraire en l'exaltant, harmonise les individualités nombreuses et variées dont se compose l'ensemble multiple, dans l'unité de la forme totale » (ibid.)

Chez Parreno, le moins qu'on puisse dire est que cet « ensemble multiple et varié¹³¹ », constitutif du jardin et dès lors de l'exposition, est bien présent ; l'espace d'exposition abrite des robots, des automates, les fantômes de John Cage et Merce Cunningham à l'intérieur d'une bibliothèque secrète, une salle de concert vide, où seul le piano joue, sans public fixe, le personnage

¹²⁸ Palais de Tokyo, *Scolab#4*, Cahier pédagogique de l'exposition "Anywhere, Anywhere Out of the World", Philippe Parreno, 20 février 2014, consulté le 04.05.20. URL : <https://issuu.com/lepalais/docs/scolabparreno>

¹²⁹ Eryck De Rubercy, « Leibniz et le modèle français du jardin », in *Revue des deux mondes*, juillet-août 2013, p.95

¹³⁰ Ibid., p.99

¹³¹ Ibid.

d'AnnLee, incarné par une petite fille en chair et en os ; autant de formes et d'espaces singulier(e)s, qui malgré leur multiplicité, évoluent et produisent un tout cohérent, à la manière d'un espace un peu totalisant. D'ailleurs, s'il répond à son ambition première de révéler l'espace du Palais de Tokyo, on peut dire que Parreno transforme complètement et profondément cet espace ; c'est un jardin, certes, mais une fois modulé, modifié par les formes, c'est-à-dire les œuvres, c'est aussi un espace un peu hors du monde, comme son nom l'indique ; « Anywhere, anywhere out of the world », qui en français se traduit par « n'importe où, n'importe où hors du monde ».

Parreno, Huyghe et Gonzalez-Foerster élargissent incontestablement les limites spatiales de l'exposition. Davantage des penseurs de l'espace que de l'objet, ils incarnent finalement une posture d'artiste analogue à celle du géographe ; celui dont l'exercice consiste avant tout à « savoir-penser-l'espace¹³² », que ce soit de manière concrète ou métaphysique, c'est-à-dire celui étant capable de penser des espaces concrets et réels, mais également des espaces rêvés, fantasmés, fictionnels. Celui, donc, également capable « de tenir compte de toutes ces façons possibles de découper l'espace¹³³ », sans restriction, à travers toutes les formes possibles. Plus que le géographe encore, cette posture pourrait s'apparenter à celle du sculpteur qui, comme le précise Henri Focillon dans son ouvrage *Vie des Formes*, « enveloppe, non le vide, mais un certain séjour des formes, et, travaillant sur l'espace, le modèle, du dehors et du dedans¹³⁴ ».

B. Au-delà de l'espace ; la création d'espaces-temps

Dans son article consacré à l'analyse comparative entre les expositions de Pierre Huyghe et Philippe Parreno, Jérôme Glicenstein souligne d'emblée la différence entre une exposition aux « dimensions très importantes, occupant la quasi-totalité du bâtiment¹³⁵ », celle du projet carte blanche « Anywhere, Anywhere Out of the World » de Parreno au Palais de Tokyo et une exposition, au contraire, « confinée dans un espace plutôt restreint¹³⁶ », celle de Pierre Huyghe, donc, dans la Galerie Sud du Centre Pompidou. Glicenstein poursuit en ajoutant à ce constat basique le commentaire suivant : « la visite de la première se faisait à grandes enjambées, alors que la seconde incitait constamment à revenir sur ses pas afin de voir des éléments peu perceptibles à

¹³² Yves Lacoste, « Un ensemble spatial parmi d'autres », op.cit.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Henri Focillon, *Vie des Formes* (1934), op.cit., p.24

¹³⁵ Jérôme Glicenstein, « « Philippe Parreno, "Anywhere, Anywhere Out of the World" », « Pierre Huyghe » », op.cit.

¹³⁶ Ibid.

première vue¹³⁷ ». Aussi mentionne-t-il l'impact de la mise en espace sur le temps de l'expérience, associant à juste titre les problématiques de spatialité et de temporalité. Si l'exposition se définit par la « mise en espace pour le public d'expôts (choses exposées) de natures variées et sous des formes variées¹³⁸ », il va sans dire que celle-ci revêt également une dimension temporelle, comme pour toute action. Le musée est un lieu d'écoulement du temps. Temporalité de l'expérience, conséquences des temporalités variables des œuvres d'art sur leur mode d'existence, durée de l'exposition... ; le temps est, au même titre que l'espace, une donnée structurelle de l'exposition, agissant comme l'une de ses conditions d'existence et de possibilité. Que serait d'ailleurs une exposition sans temporalité(s) ?

Huyghe, Parreno, Gonzalez-Foerster et Sehgal font sans aucun doute partie des artistes qui ont systématiquement pris en compte, dans une perspective consubstantielle, cette problématique de la temporalité, travaillant l'exposition selon ce que Nicolas Bourriaud décrit comme un exercice de « spatialisation du temps » ou de « mise en durée de l'espace »¹³⁹. Comme l'explique Philippe Parreno, sa génération - celle, rappelons le, des artistes des années 1990 -, contrairement à celle d'avant - Buren entre autres - qui avait assigné l'espace, a naturellement commencé à se poser des problèmes d'existence dans le temps¹⁴⁰, tout en gardant constamment à l'esprit cette nécessité qu'espace et temporalité se conjuguent au sein de l'exposition. Au cœur de leurs recherches, donc, se sont progressivement inscrits la maîtrise de la durée d'exposition, ainsi que l'ensemble des protocoles temporels qui en découlent : temps narratif, diégétique ou temps de la manifestation¹⁴¹, subordonnant dès lors la manipulation des images et des formes à un faisceau de questions bien plus vaste que celui, par exemple, s'appliquant uniquement à l'espace¹⁴².

« Le temps réel n'est pas un gadget conceptuel : il induit avant tout un rapport politique¹⁴³ », écrit Philippe Parreno ; car en effet, il s'agit non seulement d'interroger la place de la forme dans le temps - celle des œuvres mais aussi celle de l'exposition - et la façon dont elle s'y comporte, c'est-à-dire de « programmer des formes et les accompagner dans la durée¹⁴⁴ », mais aussi d'interroger la façon dont le temps d'exposition, celui propre à chaque expérience de visite, se raccorde au temps social et surtout, d'envisager la façon dont on pourrait, au sein même de l'exposition, libérer le

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ André Desvallées, François Mairesse, *Concepts clés de Muséologie*, Paris, ICOM, 2010, p.38

¹³⁹ Nicolas Bourriaud, « Melik Ohanian, le temps de la réplique », op.cit.

¹⁴⁰ Philippe Parreno, « Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud - Plateforme 2013 », op.cit.

¹⁴¹ Jérôme Glicenstein, « Éditorial. Les temps de l'art », *Marges*, n°19, 01 octobre 2014, consulté le 10.05.20. URL : <https://journals.openedition.org/marges/935>

¹⁴² Nicolas Bourriaud, « Melik Ohanian, le temps de la réplique », op.cit.

¹⁴³ Philippe Parreno, *Speech Bubbles*, Paris, Presses du réel, 2001

¹⁴⁴ Nicolas Bourriaud, « Melik Ohanian, le temps de la réplique », op.cit.

temps ; un temps qui, comme le dit Bourriaud, est « formaté en fonction des besoins de l'industrie humaine¹⁴⁵ ». C'est véritablement l'une des problématiques phares de nos quatre expositions. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si en 1995, Pierre Huyghe avait fondé une Association des Temps Libérés - par opposition aux temps sociaux -, la question de fond portant déjà sur les possibilités de concevoir un temps autre, plus libre, un temps de réflexion et de construction de soi, à l'intérieur de l'exposition. Dès lors, comment substituer à l'exposition une cellule spatio-temporelle à part, une dimension presque hétérotopique, qui à la fois nous confronte à d'autres temporalités, réinvestissant des temps passés, parfois futurs, et qui en même-temps, crée son propre espace-temps ? En quoi ces quatre expositions abordent-elles de nouvelles possibilités d'articuler le temps et l'espace au sein de l'exposition ?

« 1887-2058 » : les espèces d'espaces de Dominique Gonzalez-Foerster

Dans chacune des expositions, il y a cette idée, très forte, que l'espace est un vecteur temps. On le perçoit de manière peut-être plus évidente chez Dominique Gonzalez-Foerster qui, en nommant son exposition à la manière d'une borne chronologique - « 1887 - 2058 » -, suggère avant tout l'idée d'un voyage temporel à travers une *timeline* ouverte, et par là même d'une retrospective un peu à part, qui au lieu de retracer les étapes de l'œuvre à travers une temporalité objective, conjuguerait plusieurs siècles et plusieurs climats¹⁴⁶. Le temps est là, présent partout, à travers les dates ; 1960, 2014, 1982, 1975, 1887, 1892, etc... chacune d'entre elles correspond à une époque, mais surtout, se matérialise à travers un espace bien particulier au sein de l'exposition. Ces dates font directement référence aux *period rooms*, qui avaient pour objet de reconstituer des intérieurs homogènes propres à une époque. L'espace 1975 par exemple, correspond à une chambre intitulée *Nos années 70* (1992). On y trouve un matelas deux places au sol, des draps violets, une tenture à motif indien, des photographies, ainsi qu'une pile de livres, disposés de telle sorte qu'ils prennent la forme d'une commode - exclusivement de la littérature allemande ; Gertrude Stein, Heinrich Böll, Fischer Kunst, entre autres. Il s'agit probablement d'une chambre d'adolescent ou de jeune adulte, peut-être celle de l'artiste. C'est en tout cas ce que l'on peut en déduire car rappelons le, elle naît en 1965, donc a vécu ses années d'adolescence entre le milieu des années 70 et celui des années 80, et sa mère est d'origine allemande.

¹⁴⁵ Nicolas Bourriaud, « Melik Ohanian, le temps de la réplique », op.cit.

¹⁴⁶ Benoît Parayre (dir.), *Dossier de Presse : Dominique Gonzalez-Foerster*, op.cit., p.3



Dominique Gonzalez-Foerster, *Nos années 70, 1992*

Environnement (matelas mousse deux places, drap rose, coussin violet, livres, bracelets indiens, lampe Boalum, tissu à motif indien, 5 photographies et images diverses punaisées au mur)

Vue de l'exposition au Centre Pompidou

© Andrea Rossetti

Cet espace là, donc, agit comme marqueur particulier d'une époque, d'une ambiance et n'est pas sans évoquer la problématique du temps qui passe. Bien qu'il n'y ait aucune volonté dans ce projet d'exposition de contraindre le spectateur à respecter un ordre de visite - il est important de le préciser - cet espace se trouve « pris », temporellement et géographiquement, si ce n'est dans une continuité, du moins dans un ensemble comprenant d'autres espaces-temps, qui chacun ont une signification propre.

Cette multiplication d'espaces-temps au sein de l'exposition, correspond à ce que Dominique Gonzalez-Foerster appelle les « espèces d'espaces », en référence à Georges Perec, figure phare du Nouveau Roman. *Espèces d'Espaces*¹⁴⁷ est le nom d'un ouvrage que Perec publie en 1974 ; partant du postulat selon lequel « Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace¹⁴⁸ », l'auteur s'était proposé d'inventorier les espaces de la vie quotidienne, tous ceux que nous voyons, occupons, traversons. Ceux, aussi,

¹⁴⁷ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974

¹⁴⁸ Ibid.

dans lesquels nous stationnons, sans y porter la moindre attention ; « la page, le lit, la chambre, l'appartement, l'immeuble, la rue, le quartier, la ville, la campagne, le pays, l'Europe, le monde, l'espace¹⁴⁹ ». Au-delà du fait de les énumérer et quelque part de les « sauvegarder » dans le temps par l'écriture, Perec s'intéresse à la prise de conscience de l'existence de ces espaces et plus encore, à leur lecture, c'est-à-dire la manière dont on les investit et on les questionne. En effet, « Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le réinventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement...), mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire¹⁵⁰ ». Lire ces espaces, c'est identifier - et conscientiser - ce à quoi ils correspondent dans nos vies quotidiennes, leurs fonctions, ce qu'ils symbolisent... Mais aussi et surtout, analyser la façon dont ils sont investis par le temps, et par là-même, quelles temporalités leurs sont assignées.

Si Perec questionne l'espace-temps en investissant celui de la feuille de papier et en donnant l'impression, par des jeux de disposition, que les lettres surgissent à mesure qu'il évoque ses actions, c'est bien pour montrer « qu'un espace est toujours multiple, qu'il y a beaucoup de dimensions, de typologies, d'entrées¹⁵¹ » possibles. C'est en ce sens que Dominique Gonzalez-Foerster travaille la problématique de l'espace-temps. Elle prend le parti de créer un espace d'exposition protéiforme, qui se démultiplie pour devenir tour à tour scènes, terrains de jeu, justement dans l'idée de faire cohabiter, voire même coexister, des espaces-temps *a priori* assez différents si ce n'est opposés. Dans un article extrait du catalogue d'exposition, Emma Lavingne confirme d'ailleurs cette volonté de faire le lien « entre des temporalités et des mondes qui se répondent et s'entrechoquent¹⁵² ». Cela se traduit en grande partie par le fait de réinvestir le passé dans le présent et de les confronter. La présence du diorama *Chronotopes & dioramas (Desertic)*¹⁵³ au sein de l'exposition par exemple, peut questionner. En effet, en tant que dispositif phare des musées d'histoire naturelle du XIXe siècle, destiné « à reconstituer de façon illusionniste une scène naturaliste ou géologique¹⁵⁴ », il est quelque peu étonnant de le trouver dans une exposition d'art contemporain. D'autant plus que Dominique Gonzalez-Foerster ne s'arrête pas à la simple réutilisation du dispositif, elle réinvestit cet ancien modèle de manière plus contemporaine, à la manière d'une fresque murale ; « J'ai un rapport dynamique au passé, dit-elle. Il m'intéresse quand

¹⁴⁹ Georges Perec, *Espaces d'espaces*, op.cit., extrait de la quatrième de couverture

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ « Dominique Gonzalez-Foerster : une artiste prophète », *Hors-champ*, France Culture, 29 janvier 2016, consulté le 25.04.20. URL : <https://www.franceculture.fr/recherche?q=dominique+gonzalez-foerster>

¹⁵² Emma Lavingne, « Marienbad électrique », in Benoît Parayre (dir.), *Dossier de Presse : Dominique Gonzalez-Foerster*, op.cit. p.13

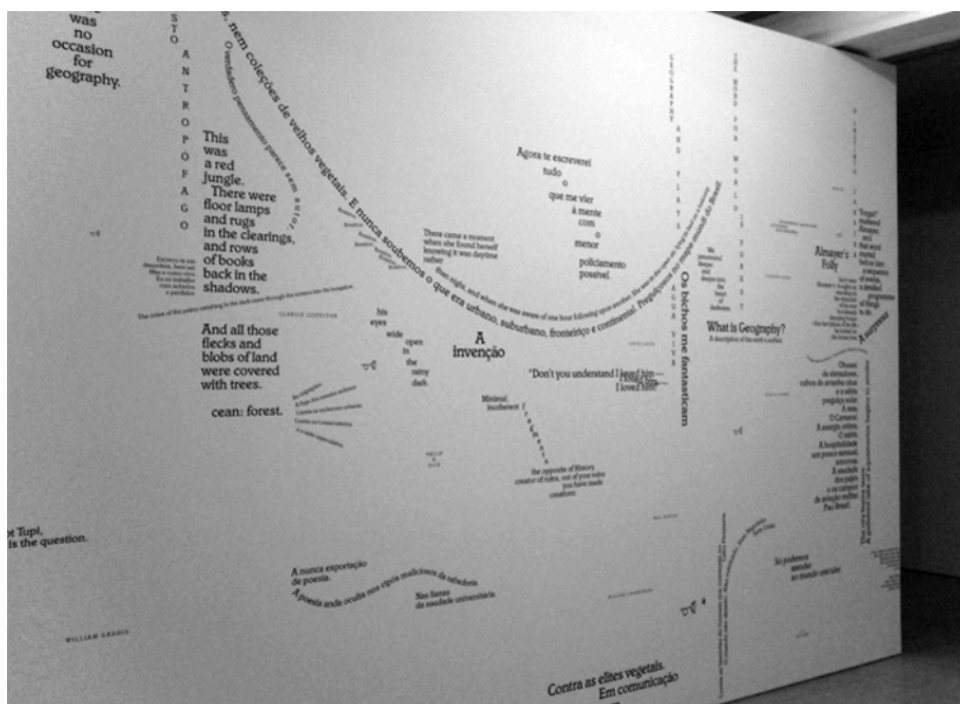
¹⁵³ Cette œuvre est réalisée en collaboration avec Joianne Bittle, entre 2009 et 2015

¹⁵⁴ Benoît Parayre (dir.), *Dossier de Presse : Dominique Gonzalez-Foerster*, p.6

il a une qualité de futur possible¹⁵⁵ ». *Textorama (Desertic, Tropical)*, est un projet en collaboration avec Marie Proyart, à l'issue duquel les deux femmes ont réalisé un ensemble de compositions typographiques - citations de personnages et d'auteurs de roman - appliquées à l'aide de lettres et symboles adhésifs, sur la totalité du mur et construites selon différentes atmosphères (désertique, tropicale).



Dominique Gonzalez-Foerster avec Joianne Bittle, *Chronotopes & Dioramas (Desertic)*, 2009/2015
Attraction (peinture murale, livres, éléments divers)
© Andrea Rossetti



Dominique Gonzalez-Foerster avec Marie Lyotard, *Textorama (Desertic, Tropical)*, 2009/2015
Texte mural (lettres et symboles adhésifs)
© Marie Lyotard

¹⁵⁵ Dominique Gonzalez-Foerster, in « Hans Ulrich Obrist, Nicolas Ghesquière, Dominique Gonzalez-Foerster / Trialogue », dans *Expodrome. Dominique Gonzalez-Foerster & Cie*, cat. expo., Paris, Paris Musées, 2007, p. 40

Aux *period rooms* et aux dioramas s'ajoute un autre dispositif, celui de l'immersion complète : le *Cosmodrome* (2001), que nous évoquions précédemment. Dans un entretien pour Le Consortium¹⁵⁶, l'artiste le décrit de la manière suivante :

« Le « Cosmodrome » est un son et lumière qui fonctionne comme certaines expositions de la fin du XIXe siècle, tels des environnements complets qui étaient créés pour simuler des naufrages, des orages. Ces simulations précèdent à la fois le cinéma et une certaine idée de l'exposition. C'est aussi un retour aux panoramas ou à ces grands environnements générateurs de sensations »

Ainsi Foerster réinvestit-elle des formes d'espaces-temps en clin d'œil à d'autres pratiques expositionnelles plus anciennes, qu'elle réactualise. C'est finalement presque un catalogue : « Il y a dans cette exposition l'exploration de x modes d'expositions [...]. Sans s'en rendre compte, on traverse presque une histoire des moyens d'exposition¹⁵⁷ », nous dit-elle. L'espace n'est donc pas considéré comme une force en soi, mais plutôt comme espace vécu¹⁵⁸ et investi par des dispositifs ou entités passées ; cela produit, pour reprendre une expression de Danielle Cohen-Levinas, « un phénomène de condensation, le raccourci d'une extension infinie d'événements chronologiques [...] qui se confond avec l'instant, l'ici et maintenant¹⁵⁹».

Cependant, au-delà de cette superposition d'espaces-temps, il convient de préciser que chacun d'entre eux agit comme élément clé d'une dramaturgie, d'un scénario de l'exposition. Immédiatement, l'œuvre nous projète dans un autre espace-temps ; un vaisseau spatial, peut-être, durant neuf minutes¹⁶⁰. Les séquences lumineuses font tour à tour apparaître des écrans de contrôle, des cascades de lumières, des traits évolutifs. Quant à la bande son, composée par Jay-Jay Johanson, elle est elle-même composée en différentes séquences ; la musique commence par une seule et unique note répétée, au piano semble-t-il, pendant près de 1'30", sur un rythme irrégulier et presque nerveux. Dans un mouvement synchrone, des points lumineux apparaissent. Puis se superposent à cette première cellule rythmique des sons électroniques, plusieurs notes tenues qui forment une mélodie pleine de réverbération, qui apportent un côté très spectral ; cette séquence de moins d'une minute correspond à l'apparition visuelle du tableau de bord. Retour aux points lumineux, qui se sont espacés et multipliés, comme s'ils formaient une constellation ; la mélodie, toujours composée de notes tenues, devient un peu plus menaçante, et s'y ajoute la voix qui

¹⁵⁶ « Dominique Gonzalez-Foerster. *Cosmodrome / Quelle architecture pour mars ?* », entretien réalisé le 15 mai 2001, consulté le 19.05.20. URL : <https://www.leconsortium.fr/fr/cosmodrome-quelle-architecture-pour-mars>

¹⁵⁷ Dominique Gonzalez-Foerster, in « Dominique Gonzales-Foerster et Emma Lavigne : Parole aux artistes », op.cit.

¹⁵⁸ Henri Focillon, dans *Vie des Formes* (1934), explique que le temps « n'est rien, comme l'espace, qu'à la condition d'être vécu », p.59.

¹⁵⁹ Danielle Cohen-Levinas, *Le Présent de l'opéra au XXe siècle. Chemin vers les nouvelles utopies*, Villeurbanne, Art Édition, 199, p.44

¹⁶⁰ L'œuvre a été filmée et publiée sur youtube le 4 mars 2013 : <https://www.youtube.com/watch?v=HJ37scNPE7k>

prononce des phrases en anglais, de manière séquencée. Aux alentours de la troisième minute apparaît un nouvel effet lumineux ; un trait évolutif de couleur rouge, qui file à la manière d'une étoile filante. À 4'20'', le son change radicalement, devient beaucoup plus abstrait, jusqu'à laisser place à une descente chromatique, procédé propre au cinéma lorsqu'il s'agit de créer du suspense. La voix qui devient beaucoup plus présente, ajoutée aux lumières clignotantes rouges et au rythme qui s'intensifie, rendent l'expérience de plus en plus intense et créent une atmosphère plutôt inquiétante. L'expérience se termine par une dernière séquence, bien moins anxiogène ; au son, des accords semblables à ceux de la harpe, à l'image, un ciel presque noir avec seulement quelques points de lumière.



Dominique Gonzalez-Foerster avec Jay-Jay Johanson, *Cosmodrome*, 2001

Attraction, 9' (sable noir, séquences lumineuses et sonores programmées électroniquement)

Vue de l'exposition au Centre Pompidou

© Andrea Rosseti

Chaque élément, donc, fait partie d'une dramaturgie progressive, d'un scénario qui entraîne le spectateur dans une histoire, et chacun d'entre eux correspond à une durée. Au-delà du fait de reprendre un dispositif daté, cette œuvre nous montre à quel point la temporalité des éléments sonores, lumineux, est fondamentale pour construire le récit, aussi simple qu'il soit. Chez Dominique Gonzalez-Foerster, l'exposition fonctionne selon un principe similaire, elle est une dramaturgie composée de différents moments, de différentes phrases, un ensemble de réalités

parallèles et d'espaces scéniques. C'est, dit-elle, une « demeure fictionnelle aux multiples entrées, construite pour expérimenter les sensations d'intérieur et d'extérieur, d'absence et de présence, les notions d'identité et de fiction, le moment présent et le voyage dans le temps¹⁶¹ ».

“Anywhere, anywhere out of the world” : la conception d'une exposition-partition

La proposition d'exposition que fait Philippe Parreno au Palais de Tokyo, au même titre que celle de Dominique Gonzalez-Foerster que nous venons d'évoquer, peut être lue comme une superposition d'espaces-temps, voire même comme des phénomènes d'expansion du temps et de l'espace¹⁶². Cependant, Parreno effectue là un travail de précision extrême, sur la temporalité de chacun des éléments, qui nous éloigne d'une réflexion sur la temporalité des œuvres pour nous amener vers celle, plus globale, de l'expérience. L'exposition va progressivement prendre la forme d'un projet, pour reprendre une expression Mathieu Copeland, d'« exposition chorégraphiée¹⁶³ » ou, pour reprendre les mots de Parreno lui-même, de « lieu scénarisé » (*scripted place*), pensé selon une mécanique temporelle découpée en séquences bien précises.

L'artiste propose un ensemble de temporalités déterminées par ce qu'il appelle un *time code* : le *time code*, explique-t-il, « c'est la bande son, qui va légiférer l'exposition, les apparitions et disparitions des choses¹⁶⁴ ». Il s'agit ici d'une version pour piano du célèbre ballet *Pétrouchka*, composé en 1910-1911 par Igor Stravinsky (1882-1971) pour orchestre symphonique. Cette partition - une interprétation de Mikhail Rudy au préalable enregistrée - est ici jouée, par plusieurs pianos automatisés, en entier ou par extraits : la plupart des pianos automatisés qui jalonnent le parcours jouent des extraits du ballet qui viennent le ponctuer, à un moment donné. Au même titre que le téléphone qui sonne et les aboiements de chien, ces extraits fonctionnent comme des apparitions ou contaminations de l'espace, qui soit nous attirent, soit nous perturbent, nous titillent. Seul un piano, relié à un système de programmation complexe piloté par ordinateurs dans une salle de contrôle, joue le ballet en boucle, dans son entièreté, fonctionnant dès lors comme marqueur temporel de référence de l'exposition et permettant de déterminer une durée d'exposition, ainsi que la temporalité de chaque œuvre en son sein : « C'est le piano central qui rythme l'orchestration de l'exposition en déclenchant la diffusion des vidéos et de manière plus globale l'activation de

¹⁶¹ Dominique Gonzalez-Foerster, in « Hans Ulrich Obrist, Nicolas Ghesquière, Dominique Gonzalez-Foerster / Trialogue », op.cit., p.3

¹⁶² Emma Lavigne, « Je suis Heathcliff, je suis Ludwig, je suis Lola, je suis Fitzcarraldo... », in *Dominique Gonzales-Foerster : 1887-2058* (Cat. Expo), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2015

¹⁶³ Voir : Mathieu Copeland, *Chorégrapheur l'exposition*, Paris, Les Presses du Réel, 2013

¹⁶⁴ Philippe Parreno, in « Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud - Plateforme 2013 », op.cit.

certaines œuvres, en fonction des passages joués et de l'intensité du jeu¹⁶⁵ ». Il est d'ailleurs intéressant de souligner que Parreno reprend ici un principe qu'il a déjà expérimenté en 2009 au Centre Pompidou avec l'exposition « 8 juin 1968 - 7 septembre 2009¹⁶⁶ » : les neuf minutes du film *June 8, 1968*, inspiré par l'assassinat de Robert F. Kennedy¹⁶⁷, de même que les trente-et-une minutes de jeu de la partition au piano, agissaient comme métronome de l'exposition.

En effet, *Pétrouchka* de Stravinsky, nous dit Parreno, c'est « la manière dont j'ai choisi de programmer l'ensemble de ces événements dans l'espace [selon un] arbitraire¹⁶⁸ ». Notons que ce dernier semble particulièrement compatible puisque il se trouve que trente-et-une minute, c'est exactement un tiers de la durée du film *Zidane, a 21st Century Portrait* (2006), présenté au sous-sol du Palais de Tokyo, et également deux fois la durée du film *C.H.Z (continuously habitable zones)*, réalisé en 2011. Dès lors, tous les éléments de l'exposition devaient rentrer dans « cet artifice de trente-et-une minutes¹⁶⁹ ». Le souci d'une rythmologie, et quelque part d'une maîtrise de la durée d'exposition incluant le fait de décider des temps d'apparition et de disparition des œuvres, est l'un des éléments phares des expositions de Philippe Parreno, ceci est indéniable. C'est presque comme s'il s'attachait d'avantage à une revendication du temps que de l'espace comme condition de visibilité des œuvres. Pourtant, Parreno affirme pour cette fois-ci avoir souhaité ne pas décider des temporalités¹⁷⁰ au sein de l'exposition, confiant dès lors celles de ses œuvres à un tiers ; en l'occurrence le temps, pour Michail Rudy, de jouer et interpréter *Pétrouchka*. C'est comme si l'artiste se soumettait quelque part à une donnée plus aléatoire, quelque chose, peut-être, de plus instable ; au Palais de Tokyo, nous-dit-il, « j'ai essayé d'avancer dans des systèmes, un processus, une auto-*poiesis*, c'est-à-dire d'une machine sans mécanique, pas tellement aléatoire mais qui trouverait ses propres raisons¹⁷¹ ».

Finalement, si le mécanisme d'exposition-partition s'apparente en premier lieu à une volonté de maîtrise totale et absolue de la temporalité de l'exposition, la proposition que fait l'artiste au Palais de Tokyo semble plus proche d'une volonté d'autonomisation du temps d'exposition. Dans une ère où tout est dématérialisé, où les actions auparavant effectuées par des humains peuvent l'être par des machines, pourquoi l'exposition ne pourrait-elle pas être robotisée ou devenir un

¹⁶⁵ « *Pétrouchka* de Stravinsky comme fil rouge de l'exposition », in *Anywhere, Anywhere out of the world*, op.cit., p.5

¹⁶⁶ Cette exposition, dont la commissaire était Christine Macel, avait eu lieu du 3 juin au 7 septembre dans la Galerie Sud du Centre Pompidou.

¹⁶⁷ Frère de John F. Kennedy et sénateur américain de l'Etat de New York, Robert F. Kennedy est assassiné le 5 juin 1968 à Los Angeles suite à la célébration de la fin de la campagne des primaires démocrates en vue de l'élection présidentielle de 1968, et enterré le 8 juin 1968.

¹⁶⁸ Philippe Parreno, in « Interview Philippe Parreno - Anywhere, Anywhere Out of the World », op.cit.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Philippe Parreno, in « Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud - Plateforme 2013 », op.cit.

¹⁷¹ Ibid.

programme informatique ? Chez Parreno, donc, la question de l'espace-temps dépasse très largement le cadre de l'exposition, c'est une forme de message politique et idéologique, que l'artiste diffuse à travers le musée.

L'environnement autonome chez Pierre Huyghe ; entre défiance de l'espace-temps institutionnel et ancrage dans les vestiges et la mémoire du lieu.

Le communiqué de presse de l'exposition présentait l'œuvre de Pierre Huyghe comme un ensemble de propositions qui « envisagent l'espace d'exposition comme un monde en soi, non orchestré, vivant selon ses propres rythmes¹⁷² », un espace entre le bestiaire et le jardin public, entre le cinéma et le musée, qui évoluerait en dehors de la temporalité du musée - de ses horaires d'ouverture notamment - et en dehors de celle des visiteurs. Certains micro-événements ne sont même pas perçus. Ce même document soulignait aussi l'attachement de l'artiste vis-à-vis de « l'idée de construire un monde qui s'auto-génère et varie dans le temps et l'espace, indifférent à notre présence¹⁷³ ». L'idée est de créer un espace autonome, donc, une sorte d'écosystème ou de microclimat indépendant, qui s'inscrit à l'intérieur même de l'institution et qui en même temps existe selon une temporalité libre et des modalités qui lui sont propres, comme si quelque part la vie, la nature et le contingent reprenaient leurs droits. Pierre Huyghe a créé un terme spécifique pour cela ; les « zoodrams », qui sont des mondes marins autonomes, appelés à désigner « des mondes en soi, écosystèmes marins habités de crabes, d'araignées de mer, d'invertébrés, choisis en fonction de leurs comportements, de leurs apparences¹⁷⁴ » ; autrement dit, une forme de vie organique généralement rejetée au sein du musée. *Zoodram 4*, par exemple, créée en 2011 d'après *La Muse endormie* de Constantin Brancusi (1910), se présente sous la forme d'un aquarium dans lequel se meut un bernard-l'ermite, affublé d'un masque en résine ; une reproduction miniaturisée de la sculpture initiale - en bronze poli - de Brancusi¹⁷⁵. Dans cet aquarium, donc, le bernard-l'ermite habite le paysage aquatique, l'anime, par ses mouvements et déplacements au milieu des roches, déplaçant par là même ce visage ovale, dénué de toute expression en faveur d'une stabilité et d'une sérénité assez déconcertantes ; « devenue l'habitable du crustacé, cette tête coupée, qui se déplace hors du temps, transforme l'aquarium en un lieu surréaliste¹⁷⁶ ». Un microcosme autonome,

¹⁷² Françoise Pams (dir.), *Dossier de Presse : Pierre Huyghe*, direction de la communication et des partenariats du Centre Pompidou, 4 septembre 2013, p.3

¹⁷³ Ibid., p.4

¹⁷⁴ Ibid., p.7

¹⁷⁵ Cette œuvre fait partie des collections du Musée, elle est exposée à l'Atelier Brancusi

¹⁷⁶ Patricia Maincent, « Pierre Huyghe », Dossiers pédagogiques du Centre Pompidou, octobre 2013

un espace à part, défiant toutes les lois du temps. Pierre Huyghe, c'est un peu la problématique de l'agrégation du bestiaire à l'espace muséal ; pas d'espèces mortes et empaillées, mais vivantes.



Pierre Huyghe, *Zoodram 4*, 2011

Ecosystème marin vivant (aquarium, masque en résine), 134,6 x 99,1 x 76,2 cm

Vue de l'exposition au Centre Pompidou

© Guillaume Zicarelli

© Adagp, Paris 2013

Le travail autour de ces communautés organiques qui se développent comme autant de microcosmes autarciques, « capables de se régénérer sans aide extérieure, opposant aux hystéries du monde moderne un nouvel espace-temps¹⁷⁷ », est au cœur de l'œuvre de Pierre Huyghe depuis les années 2000. C'est la façon qu'a trouvée l'artiste de libérer le temps à l'intérieur du musée. Pour Claire Moulène, cette façon de concevoir l'exposition comme un écosystème avec son rythme et sa respiration propres aurait pour effet de rendre « le montage artificiel du « temps d'exposition » aussi suspect que son cadre spatial habituel, le musée¹⁷⁸ ». En effet, lorsqu'il expose au Centre Pompidou, Pierre Huyghe interroge les conditions - aussi arbitraires soient-elles - d'existence et de monstration de l'œuvre ; pourquoi l'exposition ne pourrait-elle pas contenir des formes végétales et animales et minérales ? Pourquoi ne pourrait-elle pas finalement incarner un lieu où « Il y a pourrissement,

¹⁷⁷ Daphné Bétard et Emmanuelle Lequeux, « Pierre Huyghe ou la vie sauvage », in *BeauxArts Magazine*, juin 2019

¹⁷⁸ Claire Moulène, « The Plasticity of Life », in *Palais 25, The Dream of Forms*, Juillet 2017, p.23-34

écoulement, [où] les choses vivent, grandissent, ne se soucient pas d'être exposées¹⁷⁹ » ? Un lieu donc, où les œuvres évoluent et grandissent, indifférentes à la présence humaine ou encore aux lois du temps de l'institution ? Peut-on imaginer que l'exposition puisse agir à la manière d'une interface ou s'étendent « la surface de cohabitation des espèces et le périmètre de leurs milieux respectifs¹⁸⁰ » ? Si Pierre Huyghe - au même titre que Parreno, Gonzalez-Foerster et Sehgal - ne s'inscrit pas dans une volonté de critique institutionnelle, comme nous l'avons évoqué plus haut, il y introduit des formes et des espaces qui défient son caractère de réceptacle parfois strict et immaculé. Maria Stavrinaki ira même jusqu'à dire que Huyghe s'inscrit dans un tournant épistémologique, artistique et politique, qui relativise l'agent humain pour imaginer d'autres mondes possibles. De ce fait, pour reprendre l'expression de Frédéric Bonnet, « Le musée a acquis là une dimension vivante, rien n'y est figé¹⁸¹ » puisqu'il devient un espace-temps vivant où il y a « apparence, image, intensité, variation, germination¹⁸² ».

Ce qui peut questionner, chez Pierre Huyghe, c'est que d'un côté il y a la création d'un microcosme complètement indépendant, et en même temps, c'est un microcosme qui tient complètement compte de la vie antérieure du lieu. Son rapport au temps transparait finalement autant, si ce n'est d'avantage à travers la problématique de la trace et la dimension *in situ* de l'exposition. En effet, l'espace fonctionne ici comme un palimpseste ; Huyghe compose à partir du souvenir des expositions précédentes et de l'histoire du lieu. L'œuvre *Timekeeper*, qui signifie en français « conserver le temps », en est un bon exemple. Depuis sa première exposition à Vienne en 1999, Huyghe instaure une sorte d'intervention rituelle dans chaque lieu où il expose ; il s'agit de poncer un mur de la galerie, sur une dizaine de centimètres de rayon, pour révéler les différentes couches de peinture qui, pour d'autres scénographies, ont été appliquées au fil du temps. C'est un moyen de conserver la mémoire du lieu en révélant les traces muséographiques d'expositions précédentes, à la manière d'une fouille archéologique. Même principe un peu plus loin dans l'espace d'exposition, où une grande partie d'un autre mur a été poncée, révélant une couche de peinture verte qui avait été posée lors du Nouveau Festival du Centre Pompidou, quelques mois plus tôt. Un dernier élément ; les dalles placées pour reculer le plus possible l'œuvre *Untilled (Liegender Frauenakt)* et son essaim d'abeilles. Huyghe les a faites directement extraire de la même carrière de pierres de granit bretonne que celle qui a fourni le Centre Pompidou pour recouvrir son sol. D'un côté, donc, Pierre Huyghe fait de l'exposition un espace-temps qui semblerait n'être pas

¹⁷⁹ Pierre Huyghe, in Robert Storr, « Pierre Huyghe, écritures singulières », *Art Press*, n°390, Novembre 2013

¹⁸⁰ Claire Moulène, « The Plasticity of Life », op.cit.

¹⁸¹ Frédéric Bonnet, « Des mondes en jachères », in *Le Journal des Arts*, Octobre 2013

¹⁸² Pierre Huyghe, in Robert Storr, « Pierre Huyghe, écritures singulières », op.cit.

destiné au musée ni au public, en tout cas un format complètement hybride et presque hors exposition, mais qui finalement, n'est pas indifférent et ne peut totalement échapper aux lois du temps de l'institution.

Ces lectures, que font Parreno, Huyghe et Gonzalez-Foerster et qui sont finalement tout sauf univoques, poussent à entrevoir l'exposition en tant qu'espace intermédiaire, qui nous permet de quitter le monde réel, tout en y restant attaché. Un espace entre-deux, donc, qui manifeste une dimension hétérotopique¹⁸³ et ouverte. L'exposition ne cherche pas à diffuser une forme de vérité sur quoi que ce soit, comme ont pu et peuvent le faire encore aujourd'hui certaines expositions plus traditionnelles. Au contraire, elle reste un « espace de doute, d'irrésolution, un moment d'incertitude¹⁸⁴ » ou encore, pour paraphraser Christophe Khim, « des récits dont les potentialités resteraient ouvertes, dont les formes ne s'actualiseraient pas dans une histoire, mais dans la combinaison de possibles¹⁸⁵ ». Si ces espaces d'exposition instillent un pourcentage de résistance au sens où l'emploie François Piron c'est-à-dire « dans sa signification d'ordre physique, une sorte de solidité pneumatique étanche à l'appréhension immédiate¹⁸⁶ », l'espace hétérotopique est aussi celui qui induit des rapports autres : en effet, certains espaces « ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis¹⁸⁷ ». Ces rapports peuvent naître tout simplement du fait d'une relation aux œuvres qui n'est plus individuelle, mais aussi, de manière plus directe, d'une volonté de l'artiste d'élaborer des pièces à fonctionnement participatif, où le choix du spectateur, son appréciation, son hésitation entre plusieurs comportements - attendre, agir, regarder - seront des données absolument fondamentales. Comment dès lors déjouer l'« autorité intrinsèque du musée [...] où l'œuvre est toujours fétichisée, où la relation est individuelle¹⁸⁸ » ?

¹⁸³ Chez Foucault, l'hétérotopie désigne des espaces considérés comme absolument différents ; soit à caractère public, soit propres à chacun, ils peuvent être aussi bien transgressifs qu'initiatiques ou stimulants.

¹⁸⁴ François Piron, in « Entretien entre François Piron et Rozen Canévet », *Marges*, n°05, 2007, p.99-111, consulté le 05.06.20. URL : <https://journals.openedition.org/marges/712>

¹⁸⁵ Christophe Khim, « L'exposition, entre attraction et maniérisme », in *Art Press*, n°409, février 2014, consulté le 07.12.19. URL : <https://www.pressreader.com/france/artpress/20140221/281517929088151>

¹⁸⁶ François Piron, in « Entretien entre François Piron et Rozen Canévet », op.cit.

¹⁸⁷ Michel Foucault, "Of Other Spaces, Heterotopias", in *Dits et Ecrits*, 1984, op.cit., p.1574

¹⁸⁸ François Piron, in « Entretien entre François Piron et Rozen Canévet », op.cit.

DEUXIÈME PISTE DE RÉFLEXION

L'exposition comme exploration des potentiels inter-humains

1. À l'origine, un art dit « relationnel »

A. Retour sur l'*Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud

À la fin des années 1990, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster et bien d'autres artistes encore¹⁸⁹, se voient reliés par un dénominateur commun. Tous issus d'une même génération, certes, mais aussi tous détenteurs d'une singularité idéologique et plastique, ils feront désormais partie d'un même corps artistique : l'art relationnel. L'idée d'un art dit « relationnel », terme que nous avons évoqué précédemment, est très largement exploré par Nicolas Bourriaud, qui va le théoriser. Après une quinzaine d'années de carrière dans la critique d'art¹⁹⁰, du milieu des années 1980 à la fin des années 1990, Bourriaud produit une série d'ouvrages théoriques¹⁹¹ dont le premier volet sera *Esthétique relationnelle*, publié en 1998 aux Presses du Réel. Sans hypostasier la pensée développée par Bourriaud et toujours dans le but de comprendre les principes intrinsèques qui régissent nos expositions, nous allons revenir sur quelques points fondamentaux de cette *Esthétique*. Malgré l'hétérogénéité de ces formes et pratiques, qui peut-être corrobore avec un rejet implicite de la part des artistes de se voir circonscrits à un champ spécifique, Bourriaud décèle en ces projets une tendance commune, un même fil rouge, celui de « la sphère des relations interhumaines¹⁹² ». En effet, pour citer directement l'auteur, « *Esthétique relationnelle* part du constat que les relations interhumaines sont devenues le centre des préoccupations des artistes aujourd'hui¹⁹³ ».

On peut néanmoins se demander comment cela se manifeste concrètement dans la création contemporaine, car en effet ; l'art n'est-il pas par définition, relationnel ? Ou plutôt, quel art ne serait pas intrinsèquement et profondément relationnel ? La relationnalité peut apparaître comme la toile de fond évidente de toute praxis esthétique. D'ailleurs, nombreux sont les critiques qui ont jugée utopique - et insuffisante d'un point de vue conceptuel - la vision délivrée à travers l'ouvrage

¹⁸⁹ Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, Carsten Höller, Pierre Joseph, Xavier Veilhan, Claude Closky, Félix Gonzales-Torres, Martin Kippenberger, Damien Hirst, Sarah Lucas, Tracey Emin, Gillian Wearing, Henry Bond, Angela Bulloch, Jes Brinch, Henrik Plenge Jakobsen, Maurizio Cattelan, Andrea Clavadetscher, Eric Schumacher, Liam Gillick, Ernesto Neto, Jason Rhoades, Amir Baradaran...

¹⁹⁰ Contributions régulières pour de grands magazines, entre autres *Art press*, *Flash art*, mais surtout *Beaux Arts magazines*, où il publie des articles critiques qui annoncent déjà les concepts contenus dans ses ouvrages théoriques. Bourriaud est également co-fondateur des revues *Documents sur l'art* (1992-2000), et *Perpendiculaire* (1995-1998).

¹⁹¹ Hormis *Esthétique relationnelle*, le corpus théorique se compose de : *Formes de vie : L'art Moderne et l'invention de soi*, publié en 1999 aux éditions Denoël, *Postproduction - La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, publié en 2003 aux Presses du Réel, et *Radicant*, publié en 2009 aux éditions Denoël.

¹⁹² Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, op.cit., p. 26-29.

¹⁹³ Christine Palmiéri, « Entretien avec Nicolas Bourriaud, *ETC*, n°71, 2005, consulté le 09.05.21. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/etc/1900-v1-n1-etc1126220/35219ac.pdf>

de Nicolas Bourriaud¹⁹⁴. Effectivement, on peut s'accorder à dire que l'art relationnel dans son acception littérale existe depuis longtemps, on pourrait même dire que l'art, en temps que mise en relation entre une oeuvre et un public, est par définition relationnel. On note que l'idée d'un art relationnel n'est pas apparue dans l'histoire de l'art avec *l'Esthétique Relationnelle* de Nicolas Bourriaud : il prolonge une réflexion engagée dès les années 1960 notamment avec les *happenings*, le mouvement Fluxus. Par ailleurs, les artistes instigateurs du Collectif d'art sociologique créé en France en 1974, ainsi que le Groupe International de Recherche de l'Esthétique de la Communication et le CAP (Cercle d'Art Prospectif), en avaient déjà énoncé les principales idées dans les années 1980, y compris le fait de créer des relations entre l'artiste, le spectateur et son environnement par le biais d'un dispositif actif. Cependant, les artistes des années 90 vont mettre l'accent sur l'élément relationnel et l'idée qu'on peut modéliser des relations.

Ce que transforment les artistes des années 1990, c'est d'abord la forme de l'oeuvre, qui devient « un élément reliant, un principe d'agglutination dynamique », transformant ainsi l'exposition en un système d'actions, une plateforme active et parfois interactive. Le phénomène que décrit Bourriaud correspond en fait au développement d'une approche axée sur non plus sur l'objet lui-même - son esthétique, sa fonction - mais plutôt sur « les relations externes inventées par l'oeuvre¹⁹⁵ », à destination du public. D'ailleurs, dans son *Esthétique Relationnelle*, l'auteur s'emploie à juger et analyser les oeuvres non plus selon le thème ou la technique utilisée, mais selon leur usage et leur fonction sociale. Autrement dit pour ce qu'elles *font* - c'est-à-dire ce qu'elles « figurent, produisent ou suscitent¹⁹⁶ » - et non pas pour ce qu'elles *sont*. Dès lors, l'oeuvre relationnelle correspond non plus à la production d'un objet, mais à la création d'un cadre d'échanges, ou tout simplement, à « un moyen habile de mise en relation¹⁹⁷ ». Dans cette perspective, il s'agit d'envisager l'exposition non plus comme un face-à-face distant entre le visiteur et l'oeuvre mais au contraire, comme un état de rencontre actif. L'idée défendue par Bourriaud est en fait celle d'un art hautement coopératif, une sorte d'immense réseau d'interconnexions, qui amène le regardeur à « prendre conscience de sa propre relation au contexte¹⁹⁸ ». Une exposition construite comme un point de rendez-vous, donc, une expérience, dans laquelle le visiteur, par ses actions et interprétations, devient coproducteur de l'oeuvre et de son

¹⁹⁴ Voir : Voir Claire Bishop, « Anragonism and relational aesthetics », *October Magazine*, n°10, automne 2004, p. 51-79 et Tristan Trémeau, « L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale », *L'art même*, n°19, 2003

¹⁹⁵ Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, op.cit.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Yveline Montiglio, « Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (2001) et *Postproduction* (2003) », op.cit.

¹⁹⁸ Véronique Leblanc, « La relation comme espace de négociation entre soi et l'autre : étude des pratiques relationnelles », p.14, Mémoire dirigé par Marie Fraser, Université du Québec à Montréal, Décembre 2009, consulté le 10.01.20. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/9539333.pdf>

sens. Cette conception n'est pas sans rappeler le célèbre aphorisme de Jean-Luc Godard qui, affirmant qu'« il faut être deux pour une image », postulait le principe dialogique comme l'origine même du processus de construction de l'image. L'analogie peut ici être faite avec l'œuvre relationnelle.

Penser l'œuvre comme point de rencontre et comme espace de co-création, c'est aussi redéfinir ses modalités spatio-temporelles. L'œuvre relationnelle telle que la théorise Nicolas Bourriaud se définit avant tout par le biais d'un *hic et nunc* - ici et maintenant - c'est-à-dire avant tout dans une temporalité définie ; celle-ci n'est « *plus un espace à parcourir, mais une durée à éprouver* ». Intervient donc la notion d'espace-temps de l'échange. Ce qui intéresse les artistes dits « relationnels », c'est finalement l'idée d'une œuvre dont l'intérêt et les effets seraient contenus dans le seul temps de son expérience. Il ne s'agit donc pas d'une expérience qui découle de « l'exercice après-coup d'un point de vue extérieur et individuel sur un objet concrétisé déjà-là¹⁹⁹ », mais bien du développement d'une forme de « proximité²⁰⁰ ». Les années 1990, et même les années 2000, correspondent donc à un moment où, dans l'histoire de l'art contemporain et des expositions, les artistes viennent questionner la capacité de l'art à créer des rapports directs au monde, « par l'invention de nouvelles combinaisons, de relations possibles entre entités distinctes, et d'alliances construites entre différents partenaires²⁰¹ ». Dans ce contexte, l'œuvre relationnelle devient le nouveau terrain d'exploration des liens sociaux, c'est-à-dire des nouvelles possibilités d'être-ensemble et des nouveaux modes de pensée collectifs. Œuvre et exposition fonctionnent dès lors comme un « interstice social²⁰² », à l'intérieur duquel de nouvelles « expériences, [...] possibilités de vie, s'avèrent possibles²⁰³ ». Comment les artistes ont-ils mis en application ces préceptes ? Si l'esthétique relationnelle désigne :

« non plus les effets de l'appréciation d'une forme dans une expérience empirique individuelle (le jugement de goût), communicable à travers des énoncés verbaux, mais les effets de l'engagement dans des manières de faire qui font de l'ouverture de la sensation le moyen d'une relation directe et immédiate aux autres, et le moyen de l'installation d'une situation de partage infra-verbale » (Anne Volvey, Ibid.)

Alors comment cela se traduit concrètement dans l'exposition ?

¹⁹⁹ Anne Volvey, « À quoi oeuvre l'esthétique relationnelle ? Une approche transitionnelle du paradigme relationnel en sciences humaines et sociales fondée sur les propositions artistiques de Lygia Clark et Marina Abramović », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, 14, p.229-267, consulté le 11.04.20. URL : <https://doi.org/10.7202/1056437ar>

²⁰⁰ Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, op.cit., p.45

²⁰¹ Nicolas Bourriaud, « Trafic : les espaces-temps de l'échange », Extrait du catalogue d'exposition « Trafic » (CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1996), *May*, n°12, 2014, consulté le 04/06/21. URL : <http://www.mayrevue.com/en/trafic-espaces-temps-de-lechange/>

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ibid.

Le terme d'« esthétique relationnelle » a été employé pour la première fois dans le catalogue d'une exposition phare des années 1990 : « Trafic ». Cette exposition collective avait eu lieu sous le commissariat de Nicolas Bourriaud en 1996 (26 janvier - 24 mars) au CAPC de Bordeaux, musée d'art contemporain, anciennement Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux. Elle rassemblait une trentaine d'artistes²⁰⁴ issus de la génération des années 1990 dont Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe et Philippe Parreno, invités à développer collectivement un projet centré autour de la communication et, plus précisément, sur les relations humaines. Nicolas Bourriaud raconte dans un entretien avec Tom Horton, que « Trafic est né de discussions collectives et spontanées avec les artistes²⁰⁵ », dans une logique d'échange d'idées donc, qui déjà traduit une première forme de relationnalité à l'œuvre. Plus qu'une logique de conception collective, les différents acteurs ont abordé la mise en place de l'exposition comme un moment d'échange et de convivialité, pour le moins de manière assez peu conventionnelle ; « les artistes ont discuté, bu, dîné et dansé ensemble tout en créant, préparant et installant leurs différentes œuvres²⁰⁶ ». C'est précisément cette mise en lumière des modes d'échanges sociaux qui constitue le cœur de l'exposition.

Leur *praxis* s'étend cependant bien au-delà d'un protocole de création-copinage ; ces rapports de proximité, « moments de convivialité construits²⁰⁷ », sont également en jeu avec le visiteur. En effet, l'idée était que ce dernier expérimente dans le cadre de l'exposition, ou plutôt de ce laboratoire des curiosités, tout un ensemble de « procédures relationnelles²⁰⁸ ». L'installation de Rirkrit Tiravanija par exemple, offrait au visiteur la possibilité de marquer un temps de pause, au sein du parcours ; des tables basses et des chaises avec mini-bar gratuit de vin rouge et d'eau minérale étaient mises à disposition. Dans le cadre de ce dispositif simple, convivial, et finalement très proche d'une situation quotidienne, le public pouvait s'asseoir, discuter autour d'une verre, et dans le même temps, observer ce qu'il se passait dans la nef. Le dispositif de *Séances biographiques*²⁰⁹ mis en place par Dominique Gonzalez-Foerster créait un rapport de proximité

²⁰⁴ Vanessa Beecroft, Henry Bond, Jes Brinch et Henrik Plenge Jacobsen, Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Andrea Clavadetscher et Eric Schumacher, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jens Haaning, Lothar Hempel, Christine Hill, Noritoshi Hirakawa, Carsten Höller, Pierre Huygue, Peter Land, Miltos Manetas, Honoré d'O, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Jason Rhoades, Christopher Sperandio et Simon Grennan, Wolfgang Tillmans, Rirkrit Tiravanija, Xavier Veilhan, Gillian Wearing, Kenji Yanobe.

²⁰⁵ Nicolas Bourriaud, in Tom Horton, « Tate Triennial 2009 », *Frieze Magazine*, n°120, janvier-février 2009, consulté le 21/05/2021. URL : https://web.archive.org/web/20100217203454/http://www.frieze.com/issue/article/tate_triennial_2009

²⁰⁶ Carl Freedman, « Circulation », *Frieze Magazine*, n°28, mai 1996, consulté le 30/05/2021. URL : <https://web.archive.org/web/20120101201014/http://www.frieze.com/issue/review/traffic/>

²⁰⁷ Nicolas Bourriaud, « Trafic : les espaces-temps de l'échange », op.cit.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ *Séances biographiques*, 1ère session, 1996

complètement différent, de l'ordre de l'intime, qui visait à pousser à l'introspection. L'expérience avait lieu dans une salle cubique isolée, devant laquelle étaient installées deux chaises bleues, en rappel à une salle d'attente pré-consultation. À l'intérieur, la pièce était assez minimaliste, entièrement bleue et sombre. Seules quelques photographies et dessins sont accrochées sur deux des murs. Dominique Gonzalez-Foerster, installée à une table, attend ses patients, qu'elle accueille un à un. Elle reconstitue le dispositif d'un cabinet de psychanalyse au sein de l'exposition. Cette séance d'échange en dialogue direct avec l'artiste invite le visiteur à se remémorer ses tous premiers souvenirs, puis à partir de là, à dessiner sa maison d'enfance, autrement dit à restituer ses points d'encrage les plus profonds. Autour de ce dessin figurent sous forme de notes les pensées et sentiments éprouvés durant la séance. Ce dispositif, basé sur l'échange, engageait donc de manière très directe le visiteur à une réflexion sur soi à un moment et dans un lieu, *a priori*, non dédiés à ce type d'expérience.

Un dernier exemple, l'expérience proposée par Pierre Huyghe ; l'artiste proposait dans le cadre de l'exposition une sortie en autocar de nuit, le long des docks de Bordeaux, intronisant par là-même un dispositif qui engageait physiquement le visiteur dans l'expérience d'un court voyage. Au parcours de l'exposition se superposait donc celui effectué en autocar, dans la ville. Plus qu'un voyage, Huyghe propose une expérience collective, qui prolonge l'expérience de visite littéralement à l'extérieur du cadre et de l'espace d'exposition, mais qui aussi, résonne comme une invitation à l'échange, cette fois-ci dans un espace d'un transport en commun, entre voyageurs. D'autre part, tout au long de ce mini périple organisé était diffusée une vidéo du trajet en train d'être effectué, mais filmé de jour : « Ce décalage entre le jour et la nuit, mais aussi le léger retard du réel sur la fiction, dû aux feux rouges et à la circulation, introduisaient un doute sur la réalité de l'expérience²¹⁰ ». C'est précisément cette ouverture de l'exposition en « une scène ouverte, indéterminée, une plate-forme de propositions²¹¹ » allant bien au-delà des arts visuels, qui caractérise le tournant artistique des années 1990.

En ce sens, l'exposition devient « un interstice social au sein duquel ces expérimentations et ces nouvelles « possibilités de vie » s'avèrent réalisables²¹² ». Si « Trafic » en est le premier opus, nombreux ont été les projets, collectifs ou individuels, qui ont fait évoluer ce principe à partir des années 1990 et jusqu'à aujourd'hui. La notion même d'exposition est profondément repoussée, réinvestie par de nouvelles modalités ; elle devient un principe vivant de « négociations, de liens et de

²¹⁰ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, op.cit., p.49

²¹¹ Nicolas Bourriaud, « Trafic : les espaces-temps de l'échange », op.cit.

²¹² Ibid.

formes de coexistence²¹³, un espace non pas uniquement réservé à l'œuvre d'art, donc, mais à la vie. Dès lors, on peut imaginer que tout peut y entrer. L'exposition peut prendre la forme d'un casting, d'une rencontre conviviale, d'une expérimentation sociale, etc. En 2009-2010, Pierre Huyghe organise une expérimentation au musée des Arts et traditions populaires, fermé au public depuis 2005 et donc vidé de tous ses expôts. Il convie un groupe d'acteurs à trois dates précises - le 31 octobre (Halloween), le 14 février (Saint-Valentin) et le 1er mai (journée internationale du travail) - qui vont répondre et réagir à différentes situations, à différentes influences. C'est ce que montre le film *The Host and the cloud*²¹⁴, que Huyghe présente pour la première fois en 2011 à la Galerie Marian Goodman et que l'on retrouve aussi dans la rétrospective du Centre Pompidou en 2013. L'artiste filme en intégralité ce tournage live, soit l'équivalent de soixante-heures de rush, où s'entremêlent ; « une collection de situations performées, avec magicien, hypnotiseur, psychothérapeute, couple faisant l'amour²¹⁵ » et des scènes de la grande Histoire rejouées - parmi elles le couronnement de Bokassa, le procès d'Action directe, récits d'immigration - par des interprètes, en écho à des problématiques contemporaines et politiques. Huyghe fait donc entrer au musée, dans l'espace d'exposition, une « expérience collective très forte²¹⁶ », une forme indéterminable qui ne s'apparente ni à l'exposition d'objets, ni au théâtre, ni à la performance.

Seize ans plus tôt, en 1995, Philippe Parreno imagine avec Liam Gillick le scénario d'une exposition adoptant la forme sociale de la fête ; *Snow Dancing*, au Consortium de Dijon (20 janvier - 8 mars 1995). La veille du vernissage, Parreno convie un groupe d'« invités », à qui il propose différentes animations ; « Le lendemain de la fête, il était possible de voir ce qui avait été réellement produit²¹⁷ ». En effet, une fois les invités repartis, le sol, les murs, les empreintes des déplacements, les quelques objets disposés, constituent l'« indice d'un événement absent²¹⁸ ». Dès lors, Parreno programme une exposition qui ne sera que la trace, le récit de mise en scène de cet événement social festif, qui n'est autre qu'un moment de vie. En tout état de cause, la génération artistique des années 1990 a ancré une logique visant à « utiliser les contextes artistiques comme plateformes de réflexion et d'expression non pragmatiques²¹⁹ », à travers toute une série

²¹³ Nicolas Bourriaud, « Trafic : les espaces-temps de l'échange », op.cit.

²¹⁴ Pierre Huyghe, *The Host and The Cloud*, 2009-2010, video HD, couleur, son, 2h 1min 30sec.

²¹⁵ Pierre Huyghe cité par Emmanuelle Lequeux, in « The Host and the Cloud, Pierre Huyghe », *Zéro Deux*, consulté le 06/06/21. URL : <https://www.zerodeux.fr/guests/the-host-and-the-cloud/>

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Nicolas Bourriaud, « Trafic : les espaces-temps de l'échange », op.cit.

²¹⁸ Laure Jaumouillé, « Philippe Parreno au Centre Pompidou », *Zéro Deux*, consulté le 06/06/21. URL : <https://www.zerodeux.fr/guests/philippe-parreno-un-art-de-letrangete-par-laure-jaumouille/>

²¹⁹ Ina Blom, « On Snow Dancing », *e-flux*, 24 octobre 2016, consulté le 06/06/21. URL : <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/66881/on-snow-dancing/>

d'expériences interhumaines. L'exposition peut désormais fonctionner comme une autant de formats existants ; un film, un roman, un repas, une fête, etc.

B. L'art relationnel chez Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno et Pierre Huyghe

Que reste-t-il de ces dispositifs dits relationnels dans les expositions qui composent notre corpus ? Nous l'avons vu précédemment, dans le cadre de sa rétrospective au Centre Pompidou, Dominique Gonzalez-Foerster a transformé l'espace de la galerie Sud en un plateau, où se côtoient différentes scènes, différents univers à expérimenter et parfois, à activer. Qu'en est-il du visiteur au sein du dispositif ? L'exposition est ici envisagée à la manière d'un espace potentiel, terme que l'artiste emprunte au psychanalyste britannique Donald Woods Winnicott²²⁰. L'espace potentiel désigne un espace de jeu ou de contestation, une « aire intermédiaire d'expérience²²¹ ». Chez Winnicott, cette aire intermédiaire est à l'œuvre par exemple lorsque les enfants jouent ; le jeu mobilise différents individus, qui se mettent en relation en vue d'un jeu unique. Dès lors, ce moment de jeu correspond à un chevauchement des espaces potentiels de chacun, et finit par donner lieu à un acte créateur. Chez Dominique Gonzalez-Foerster, transposé dans le contexte de l'exposition et donc de l'expérience culturelle, cet espace va correspondre à « ce qu'on établit entre deux personnes et qui peut devenir une œuvre, une conversation, un entretien²²² ». Le processus peut s'actionner à travers un dialogue, comme lors des *Séances Biographiques*²²³ évoquées plus haut, que l'artiste expérimente depuis 1994. D. Gonzalez-Foerster insère au cœur de l'exposition un « espace biographique²²⁴ », entièrement consacré à la rencontre avec le visiteur. Cet espace fonctionne comme lieu de chevauchement, de rencontre entre différents espaces potentiels ; celui de chaque visiteur, en relation avec celui de l'artiste. De cet échange basé sur des données biographiques, elle entend « faire émerger une nouvelle version du récit de soi, qui ne serait pas la centième répétition de la même histoire²²⁵ ».

L'idée d'aborder l'exposition comme un espace potentiel, donc, où le jeu devient acte créateur, c'est conférer un pouvoir important au visiteur, qui véritablement produit quelque chose au sein du dispositif. Cette recherche d'espace potentiel, de ce que l'on pourrait qualifier comme un instant de construction interhumaine, est omniprésente dans la rétrospective « 1887-2058 » de 2015.

²²⁰ Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (1971), Paris, Gallimard, 2002

²²¹ Ibid.

²²² Dominique Gonzalez-Foerster, in « Dominique Gonzalez-Foerster : une artiste prophète », op.cit.

²²³ Pour l'exposition « 1887-2058 », il s'agissait des *Séances biographiques, 3e session, 2015*

²²⁴ Dominique Gonzalez-Foerster, in « Dominique Gonzales-Foerster et Emma Lavigne : Parole aux artistes », op.cit.

²²⁵ Dominique Gonzalez-Foerster, in Benoît Parayre, *Dossier de Presse : Dominique Gonzalez-Foerster*, op.cit., p.6

Le caractère particulier de la rétrospective induit nécessairement une forme d'interrogation sur l'œuvre et de recherche dans la mesure où cette dernière est censée présenter l'œuvre dans son ensemble, de façon récapitulative. À cette occasion, Dominique Gonzalez-Foerster dit avoir réfléchi à une entrée différente, mettant en jeu un spectateur projeté sur scène, dont la condition de regardeur est dès lors inversée :

« Même si c'est illusoire et utopique, ce qui compte c'est d'introduire une sorte d'égalité, de supposer qu'entre moi – qui suis à l'origine d'un dispositif, d'un système – et l'autre, les mêmes capacités, la possibilité d'un rapport égal lui permettent d'organiser sa propre histoire en réponse à celle qu'il vient de voir, avec ses propres références. L'exposition ne doit jamais être un récit modèle, mais un stimulant. » (Ibid. p19)

La logique relationnelle est également à l'œuvre chez Philippe Parreno qui, explicitant sa démarche pour l'exposition au Palais de Tokyo, affirme qu'avant même de décider comment remplir l'espace, et dans la mesure où l'exposition correspond à « la négociation d'une forme dans un espace public²²⁶ », il s'agissait de trouver comment est-ce qu'un public pouvait exister dans cet espace, non plus en tant que regardeur, mais comme usager, c'est-à-dire quelqu'un qui va utiliser l'exposition, se la réapproprier. Une grande partie de la recherche de Parreno concerne l'émergence des formes au sein de l'exposition, notamment la façon dont celles-ci apparaissent, disparaissent mais aussi qui décide de ces conditions d'apparition/disparition ; certains dispositifs au sein de l'exposition fonctionnent par activation, soit tout seuls, de manière automatisée, soit en fonction des visiteurs, qui, de manière inattendue, déclenchent l'émergence d'une forme et, quelque part, activent l'œuvre. Là aussi, c'est finalement une manière de mettre en avant les capacités d'action et de production des individus, d'introduire la « coprésence de corps co-agissant et co-(re)sentant²²⁷ ». En permanence, par des dispositifs scéniques, propices à la multiplication d'ombres, de reflets, et de silhouettes, Parreno invite directement son spectateur à « Négocier la présence de l'autre pour pouvoir produire ou participer ensemble à une image²²⁸ ». Finalement, cette façon de placer le visiteur au cœur de l'œuvre, dans chacune des expositions, se calque sur un principe similaire à celui qu'avait énoncé Alain Resnais en 1961 dans le générique de *L'Année dernière à Marienbad* : proposer à son spectateur d'être « pour la première fois au cinéma [...] le co-auteur d'un film [...]. C'est à [lui] qu'il appartiendra de décider si cette image, ou celle-là, [...] est réelle ou imaginaire, si cette image figure le présent ou le passé²²⁹ », à partir de sa propre sensibilité.

²²⁶ Philippe Parreno, « Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud - Plateforme 2013 », op.cit.

²²⁷ Anne Volvey, « À quoi oeuvre l'esthétique relationnelle? », op.cit.

²²⁸ Philippe Parreno, « Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud - Plateforme 2013 », op.cit.

²²⁹ Bande-annonce du film sorti en 1961

Si les expositions de Parreno et Gonzalez-Foerster conservent des vestiges des systèmes de communications et de coexistences propres à l'esthétique relationnelle, Pierre Huyghe, lui, adopte de plus en plus la figure du transfuge. En effet, depuis 2004, par des prises de distances successives, Huyghe remet non seulement en cause son identification à l'esthétique relationnelle des années 1990, mais il réfute également toute dimension relationnelle et spectaculaire de ses expositions, allant jusqu'à affirmer de manière quelque peu radicale : « je ne fais pas de spectacle, et je ne veux pas de spectateurs²³⁰ » ou encore, « je ne m'adresse pas à une cible ou à une moyenne. Et je n'ai jamais voulu que le spectateur soit un coréalisateur²³¹ ». Or l'artiste a mené un certain nombre de projets et d'expositions résolument tournés vers l'humain, on l'a vu notamment à travers l'exposition « Trafic » et l'expérience *live* présentée dans le film *The Host and the Cloud*. Dans l'exposition qu'il présente en 2013 au Centre Pompidou, Huyghe relativise complètement l'agent humain, et propose un art qui, comme le remarque Maria Stavrinaki, « exclut désormais tout bonnement l'homme comme élément de composition²³² ». Le visiteur n'agit pas en tant que visiteur mais bien comme « témoin de situations qui ne lui sont pas destinées²³³ », témoin d'un monde indépendant, donc, qui se développe de manière autonome ; une multitude de micro-événements se déroulent sans même être perçus. Les liens et connexions entre les éléments sont à l'œuvre dans l'exposition, de manière permanente mais imperceptible.

Ces principes liés à l'activation de l'interhumain au sein de l'exposition ont été assignés à la génération d'artistes des années 1990. On peut néanmoins affirmer que cette esthétique, caractérisée par l'échange et la bilatéralité, trouve de nouvelles potentialités, de nouvelles formes d'exploration chez des artistes entre guillemets « hors génération », comme Tino Sehgal. Même si sa pratique est davantage héritée des années 60 et des formes performatives au sein de l'exposition, il s'inscrit complètement dans une forme de continuité vis-à-vis de l'exploration de l'inter-humain. Comment le principe de relationnalité se conjugue-t-il au Palais de Tokyo avec l'exposition carte blanche de Tino Sehgal (2016) ? Que peut revêtir l'œuvre en tant que « monde viable, habitable par le regardeur²³⁴ » ? C'est dans cette perspective, qui d'ailleurs dépasse très largement la

²³⁰ Pierre Huyghe, cité par Nicolas Fourgeaud et Tristan Trémeau, in « Pierre Huyghe et Philippe Parreno : l'institution enchantée », *Art Press*, n°409, Mars 2014, consulté le 17.04.20. URL : <http://tristantrimeau.blogspot.com/2014/03/pierre-huyghe-et-philippe-parreno.html>

²³¹ Pierre Huyghe, cité par Charles Barachon, in « Pierre Huyghe », *Technikart*, Octobre 2013

²³² Maria Stavrinaki, « Entretien avec Pierre Huyghe », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°147, Printemps 2019

²³³ « Human Mask, de Pierre Huyghe, par Maria Stavrinaki », mis en ligne le 9 juillet 2019 par la Bibliothèque Publique d'Information, consulté le 22.05.20. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kVmAPojLsUw>

²³⁴ Yveline Montiglio, « Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (2001) et *Postproduction* (2003) », op. cit.

conceptualisation des potentialités interhumaines que fait Bourriaud, que nous interrogerons l'exposition. Dans son article consacré à la critique de l'*Esthétique Relationnelle*, Claire Bishop établit que « Si l'art relationnel crée des relations humaines, alors la question logique suivante est de savoir quels types de relations sont produites, pour qui, et pourquoi ? ²³⁵ » : c'est également ce que nous tenterons d'analyser. Comment penser la relation à l'autre dans le cadre d'une exposition ? Que se passe-t-il lorsque l'on prend « art relationnel » au pied de la lettre ? Lorsque l'on pousse le concept à son paroxysme ?

2. Carte Blanche à Tino Sehgal

A. Distancier la matérialité, redéfinir l'objet d'art, pour créer un cadre propice à l'échange

*Tout se joue de cette matière hautement radioactive qu'est l'être humain.
Plutôt qu'un objet qu'on regarde, c'est une situation qu'on éprouve*²³⁶

La rencontre, l'échange, en bref les rapports inter-humains, sont au cœur de la proposition artistique de Tino Sehgal. Comment créer une exposition basée uniquement sur la parole et les contacts entre individus ? L'artiste y répond en remplaçant les œuvres matérielles par des corps et des voix. Une exposition, donc, où ne se côtoient que des humains, aux antipodes du traditionnel face-à-face entre l'objet - ou œuvre - d'art et le visiteur. Les œuvres sont ici vivantes. Elles respirent, se déplacent, peuvent être touchées. Mais surtout, ce sont des œuvres qui parlent, qui dansent, et interpellent le visiteur. Des œuvres interactives donc. La situation²³⁷ *Ann Lee et Marcel* (2013) énonce d'ailleurs clairement ce parti pris lorsque l'un des deux performeurs déclare que : « Le lieu d'exposition est sans objets ; au lieu des objets il y a toujours quelqu'un qui dit quelque chose ». Aussi le travail de Tino Sehgal participe-t-il, de manière évidente, d'une redéfinition de l'œuvre d'art classique, qui d'habitude existe et se conserve à travers sa matérialité. Ici, l'œuvre perd son statut d'objet pour laisser place à l'humain ; l'humain interprète - ou joueur - et l'humain visiteur, qui interagissent et dialoguent.

²³⁵ Traduit de “*If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why ?*”, in Claire Bishop, “Antagonism and relational aesthetics”, *October Magazine*, n° 110, 2004, p. 65.

²³⁶ Rebecca Lamarche-Vadel, in Emmanuelle Lequeux, « Tino Sehgal, créateur d'échappées », *Le Monde*, 10 octobre 2016, consulté le 03.02.20. URL : https://www.voir-et-dire.net/IMG/pdf/tino_sehgal_createur_d_echappees_le_monde.pdf

²³⁷ Nous préférons au terme de performance celui de *situation*, terme par lequel Sehgal désigne son travail.

Plus encore, il favorise l'intégration du langage au détriment de la réalisation d'objets visibles, créant ainsi des moments de socialité comme alternative aux objets²³⁸. Cette suppression de la matérialité au sein de l'exposition, choix somme toute radical, révèle en filigrane si ce n'est un héritage conceptualiste²³⁹, du moins une volonté de continuer à interroger l'œuvre d'art. Bien avant Sehgal, les artistes de l'Art Conceptuel, et avant encore, ceux du mouvement Dada du début du XX^e siècle, se sont interrogés sur le statut, la forme de l'œuvre d'art, et les conditions de ce qui désormais pouvait faire œuvre. La question de la matérialité²⁴⁰ a tenu une place importante au sein de ces débats, y compris dans L'Art Conceptuel qui, comme le souligne Suzanne Pagé, a vu l'émergence d'œuvres « qui visaient, par la 'dématisation', à échapper à l'emprise des institutions et à la finalité d'objets²⁴¹ », enveloppant dès lors des paramètres de l'ordre de l'éphémère ou de l'immatériel ; « le temps, l'espace, les systèmes ou situations non-visuels, l'expérience non enregistrée, les idées non énoncées, et ainsi de suite²⁴² ». En revanche, si l'Art Conceptuel, engage une forme de marginalisation d'une prééminence objectuelle encore solidement ancrée dans l'art contemporain²⁴³, face à ce que produit Sehgal - des *situations* qui évoluent au sein du musée en tant qu'exposition, et non performance, tout en étant complètement débarrassées de la question de l'objet -, le terme d'immatériel semble assez peu satisfaisant.

Sehgal va très loin dans le détachement vis-à-vis de la matérialité ; si les humains remplacent les œuvres, ils sont également la seule source informative et explicative de l'exposition. Ils sont donc à la fois œuvres, transmetteurs et médiateurs. La particularité de Tino Sehgal, rappelons le, tient dans le refus catégorique qu'un média puisse s'interposer entre son œuvre et celui qui veut y accéder. L'artiste refuse toute médiation institutionnelle, qu'elle soit écrite - l'exposition ne contient aucun cartel, aucune signalétique, en bref aucun contenu textuel - ou orale - on n'y retrouve aucun médiateur, aucun guide. Il refuse également toute forme de médiatisation, interdisant

²³⁸ Isabelle Riendeau, « Conversations et collaborations au musée : le cas de Tino Sehgal », *Muséologies*, vol. 7 n°1, 2014, consulté le 07.02.20. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2014-v7-n1-museo01519/1026654ar/>

²³⁹ Dans son acception historique, l'art conceptuel désigne un mouvement artistique apparu dans les années 1960 aux États-Unis et au Royaume-Uni. Fondée sur l'affirmation de la primauté de l'idée sur la réalisation et remettant ainsi en cause l'objet et sa production, cette notion reçoit en réalité une acception très large et s'applique à des œuvres externes à la période circonscrite.

²⁴⁰ L'Art Conceptuel aborde déjà la question de la matérialité ; certains artistes tentent de s'éloigner de l'emphase traditionnelle portée sur le plaisir sensible et la beauté, au profit des idées et de la dématérialisation de l'objet artistique, rejetant les médias artistiques traditionnels au profit de nouveaux moyens de production ; photographie, films, performances, corps, ready-made, etc. Voir : Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", *Art Forum*, 1967

²⁴¹ *Art Conceptuel*, 1989 : *L'art conceptuel, une perspective*, Suzanne Pagé, Benjamin Buchloh *et al.* éd., (cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989), Paris, 1989

²⁴² Traduit de l'anglais : "Time itself, space, nonvisual systems, situations, unrecorded experience, unspoken ideas and so on", in Lucy Lippard, *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, 1973, p.5

²⁴³ Erik Verhagen, « Histoires de l'art conceptuel, une rétrospective », *Perspective*, n°3, 2007, 31 mars 2018, consulté le 24.04.2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3645>

toute photographie ou toute vidéo au sein de l'exposition²⁴⁴. Sehgal ne fournit aucun commentaire officiel de son travail, refuse les interviews, allant jusqu'à s'opposer à l'édition d'un catalogue d'exposition²⁴⁵. Hans Ulrich Obrist, co-commissaire de l'exposition du Palais de Tokyo et également précieux collaborateur de Tino Sehgal, aimant lui aussi additionner, imaginer de nouveaux rituels et renouveler les règles du jeu, revient sur cet aspect singulier : « Il n'existe pas de livre chez Tino Sehgal. J'ai pourtant essayé de le convaincre pendant des années, sans succès²⁴⁶ ». Cette idée d'une transmission orale uniquement, couplée à la notion de *situation* - qui fait elle-même directement écho aux notions de circonstance, d'emplacement -, rejoint la problématique du *hic et nunc*, caractéristique de l'œuvre relationnelle. En effet, en excluant tout paratexte de son exposition, Sehgal met tout en œuvre pour créer un cadre où le regardeur ne peut finalement s'en remettre qu'à l'humain, ici et maintenant ; un cadre qui de fait, ne laisse place qu'à l'intervention et l'échange. En excluant de surplus toute médiatisation de son travail artistique, Sehgal construit un mécanisme où il ne restera de l'exposition que ce que le regardeur en aura expérimenté et retenu *in situ*. Un échange, donc, contenu uniquement dans la temporalité de l'expérience, et dont le souvenir des participants demeure la seule trace.

En dehors du refus qu'un média s'interpose entre l'œuvre et le visiteur, pourquoi faire le choix d'une communication, d'une transmission orale uniquement au sein de l'exposition ? Après tout, la plupart des cultures humaines se sont développées sans autres moyens de transmission de l'information que la parole humaine et sans autre moyen de stockage que la mémoire individuelle²⁴⁷. L'artiste y répond en invoquant un souci de qualité de transmission d'un individu à l'autre : « Lorsque quelqu'un relate sa propre expérience, cela se transmet mieux ainsi plutôt que de chercher à objectiver le sujet à travers une caméra²⁴⁸ ». De fait, s'« il y a toujours quelqu'un qui dit quelque chose », c'est bien pour favoriser cette transmission immédiate - ici opérée par la parole et le mouvement - qui, semble-t-il, serait la plus effective. Discussions autour de la notion de progrès, discussions philosophiques, récits de vie, récits d'expériences... c'est ceci précisément que transmettent les œuvres au sein du processus. S'il nous prive de médiation apparente, donc, Sehgal ne nous coupe en réalité pas de toute documentation sur son travail puisque l'œuvre, dans la mesure

²⁴⁴ Malgré l'interdiction de documenter ses œuvres, certains réseaux sociaux permettent qu'elles circulent, mais on trouve très peu de photographies et vidéos de l'exposition, c'est en ce sens un travail qui reste assez peu médiatisé. En revanche, on ne peut empêcher la critique et les chercheurs de fournir de la matière sur ces projets.

²⁴⁵ On peut difficilement se priver de faire le rapprochement entre la démarche de Sehgal, sur la question de la médiatisation institutionnelle, et celle de l'artiste Stanley Brouwn (artiste associé au mouvement Fluxus puis à l'Art Conceptuel) qui, depuis le début des années 1960, refuse tout catalogue personnel contenant d'autres indications que la stricte description des œuvres exposées, s'extrayant par là même de la scène médiatique.

²⁴⁶ Hans Ulrich Obrist, in « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

²⁴⁷ Pascal Boyer, « Orale Tradition », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 24/04.29. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/tradition-orale/>

²⁴⁸ Tino Sehgal, in « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

où les performeurs se substituent aux cartels explicatifs ainsi qu'à tout contenu rédactionnel, crée sa propre médiation et assure sa propre transmission. Par ailleurs, en faisant le choix du primat de l'oralité et d'un dialogue plutôt que d'un cartel technique, l'artiste rompt avec le caractère convenu de la médiation muséale traditionnelle, qui consiste à transmettre un contenu informatif objectif. Comme le précise Obrist, il « a toujours craint que cela ne fige l'expérience » et la momifie. Sehgal s'en remet ici à Platon²⁴⁹ qui, dit-il, « pense que les Idées sont plus solides que le reste car elles ne dépendent pas de la matérialité²⁵⁰ », n'accordant qu'une confiance limitée à l'écriture pour assurer la transmission pertinente d'un contenu²⁵¹. S'il est entendu dans nos sociétés actuelles que la transmission orale implique une réception et une mémorisation totalement subjective de l'information, par rapport à une transmission écrite²⁵², Sehgal, lui, continue de penser que l'écrit fige les idées alors que le dialogue - ici par la parole ou le corps - les enrichit.

Plus que de simples interlocuteurs, les performeurs - amateurs comme professionnels - sont ainsi de la transmettre, par le biais de la parole et du corps. Pour Sehgal, « C'est vraiment l'innovation de l'exposition, de l'exposition publique, sans la visite guidée²⁵³ ». Toutefois, si les interprètes *sont* l'œuvre - agissant comme une sorte de cadre vivant et autonome qui crée sa propre médiation, tissant à eux seuls un important réseau de relations inter-humaines -, n'oublions pas que ce que Sehgal crée avant tout, est une situation d'échange avec le visiteur. La question de la transmission fonctionne ainsi à double-sens ; des performeurs vers les visiteurs, mais aussi des visiteurs vers les performeurs. En effet, nous aurons l'occasion de voir que le visiteur est incité tout au long de l'exposition à s'exprimer ; il fournit donc lui aussi de la matière verbale et corporelle. Le discours *sur* et *autour* de l'œuvre, donc, devient finalement collaboratif et agrémenté par des facteurs extérieurs à l'œuvre elle-même. Pour Hans Ulrich Obrist, l'œuvre de Sehgal fonctionne comme « une sorte de sculpture sociale, dialoguant à chaque fois avec des centaines de personnes en les intégrant à l'œuvre²⁵⁴ ». Les intégrer à l'œuvre signifie qu'une fois intégrées au processus, ces personnes deviennent partie prenante²⁵⁵, voire même partie intégrante de l'œuvre. Nous verrons

²⁴⁹ Dans l'Athènes de l'époque (entre 400 et 300 avant Jésus Christ), le *logos* tient une place prépondérante, avec la nécessité d'être avant tout un bon orateur.

²⁵⁰ Tino Sehgal, interviewé dans « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

²⁵¹ Dans le *Phèdre* par exemple, Platon remet ouvertement en cause la pertinence du recours à l'écrit pour retenir un enseignement, notamment dans la dernière partie, qui aborde le mythe de l'invention de l'écriture par Teuth ; il y est reproché à l'écriture de donner une béquille à la mémoire défaillante plutôt que de chercher à la fortifier.

²⁵² Walter J. Ong, Wallace Chafe, Deborah Tannen, ont essayé de décrire ces contraintes de l'oralité, en partant de l'opposition entre communication orale et communication écrite. Voir : Wallace Chafe, *Discourse, consciousness and time : the flow and displacement of conscious experience in speaking and writing*, Chicago, University Press, 1994

²⁵³ Tino Sehgal in Dorothea Von Hantelmann, "Objects and Situation in the Works of Tino Sehgal", *How To Do Things with Art*. Zürich et Dijon : JRP Ringier et Les presses du réel, 2010, p. 170.

²⁵⁴ Hans Ulrich Obrist interviewé dans « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

²⁵⁵ Ibid.

d'ailleurs en analysant les mécanismes relationnels à l'œuvre dans l'exposition que chez Tino Sehgal particulièrement, le visiteur devient l'une des conditions *sin equa non* de l'œuvre ; de son évolution, mais aussi de son enrichissement et son renouvellement. Dans la mesure où l'œuvre devint littéralement « un objet de discussion²⁵⁶ », l'idée de Nicolas Bourriaud qui est d'affirmer que l'exposition est l'une des seules disciplines que l'on peut commenter tout en la pratiquant²⁵⁷, prend ici tout son sens.

Au-delà d'une redéfinition de la forme de l'œuvre, donc, qui devient un point de rendez-vous, un moment d'échange, Sehgal repense tout ce qui est de l'ordre du discours *sur* et *autour* de l'œuvre. Cette dernière, en plus d'être vivante et mouvante, devient discursive, engendrant une forme d'interaction à la fois corporelle et verbale. C'est ce principe même que Sehgal nomme *situation*. Ces modalités, qui sont intrinsèques à l'exposition et qui constituent la base du travail de l'artiste, modifient de fait le format expositionnel et réinventent nos rapports à l'œuvre et à l'exposition. La forme de l'exposition devient interrelation et la matière, humaine. En analysant les processus relationnels à l'œuvre dans son exposition carte blanche au Palais de Tokyo (2016), nous essaierons à la manière d'un récit de visite commenté de comprendre la façon dont Sehgal a conçu et orchestré ces différentes *situations* de rencontre au fil du parcours, et de déterminer les types d'échanges, les modalités relationnelles qui s'établissent au sein de chaque œuvre. Nous tenterons également, grâce à divers témoignages, d'analyser la réception par le public et par les performeurs de ces expériences. Nous noterons que l'ordre dans lequel ces *situations* seront analysées - nous commencerons par l'analyse de *This Progress* (2006), puis de *These Associations* (2012), puis de *This Variation* (2012) - ne correspond pas forcément à celui dans lequel les visiteurs les ont expérimentées. C'est une possibilité de parcours. La notion même d'« ordre » paraît ici inadéquate étant donné que plusieurs scènes se jouent à la fois et s'interpénètrent, et d'autre part, que le visiteur est totalement libre dans son mode et son temps de circulation au sein de l'espace entre chaque *situation*. Pour cette raison, nous lui préférerons les notions d'enchaînement et de progression, et tenterons d'analyser en ce sens l'évolution des différents types de rapports à l'œuvre au fil du parcours proposé au visiteur. Par ailleurs, Sehgal refusant catégoriquement que son travail soit associé aux notions de « performance » ou « *happening* », nous préférerons au terme de performeur

²⁵⁶ Cette expression est reprise à Claude Gintz, in *Art Conceptuel*, 1989 : *L'art conceptuel, une perspective*, Suzanne Pagé, Benjamin Buchloh *et al.*, op.cit, p.18

²⁵⁷ Nicolas Bourriaud interviewé par *L'Art-vues*, « Interview vidéo: Nicolas Bourriaud nous parle art, expositions, et écriture... », op.cit.

celui de joueur, et, dans le cas où ce joueur est chargé de dialoguer avec le visiteur, comme dans *This Progress* et *These Associations*, de discutant²⁵⁸.

B. *This Progress*, 2006. Expérience d'une esthétique dialogique ou comment les rapports intersubjectifs génèrent l'œuvre et son contenu : récit de visite, côté spectateurs

*C'est une odyssée où le visiteur fait l'expérience de sa propre complexité, de sa subjectivité, et s'écrit face à la situation à laquelle il est confronté*²⁵⁹

Dès lors qu'il franchit le rideau de perles blanches de Félix González-Torres, le visiteur pénètre dans cet immense espace d'interaction et d'échanges qu'est devenu le Palais de Tokyo ; une espèce de coquille qui désormais, comme le dit Rebecca Lamarche-Vadel, n'accueille plus que des humains²⁶⁰. Cette traversée symbolise « le point de départ de l'entrée dans le rituel développé par Tino Sehgal²⁶¹ ». De l'autre côté du rideau, donc, interprètes et visiteurs se croisent et se mélangent sans même que ces derniers ne s'en aperçoivent. Comme Flore Chetcuti l'indique dans son témoignage, « la distinction entre performeur et visiteur était très difficile à établir, étant donné que tout le monde partageait le même espace et que Sehgal recrute ses performeurs parmi des gens tout à fait banals²⁶² ». Le visiteur se trouve alors devant l'installation *in situ* de Daniel Buren - *Quatre fois moins ou quatre fois plus ?* - qu'il s'apprête à traverser. La présence de l'interprète transparait par le biais du mouvement, au moment où celui-ci se met à danser autour du visiteur en lui demandant à plusieurs reprises « Qu'est-ce que l'énigme? ». C'est précisément à ce moment qu'a lieu la première rencontre « officielle » entre regardeur et joueur. Cette première interpellation, quelque peu abrupte et pour le moins inhabituelle, laisse place à une éventuelle réponse mais n'appelle pas pour autant au dialogue. C'est une entrée en matière, une toute première étape au sein de l'expérience ; on trouble une première fois le visiteur, on le sollicite verbalement, sans que cela n'aille plus loin. En effet, ce dernier peut répondre s'il le souhaite, mais la conversation sera sans suite ; le joueur y coupe court et le visiteur, lui, entame la traversée de l'œuvre de Buren. Si elle produit une atmosphère plutôt sympathique et colorée, l'œuvre *Quatre fois moins ou quatre fois plus ?* (2016) n'est pas simplement un habillage de l'espace. Ici-même, intervient une rencontre

²⁵⁸ Lors d'un entretien réalisé le 13 avril 2020 avec Zoé Labasse et Aloïs Guérin, nous avons réfléchi à un terme spécifique qui désignerait le plus justement possible leur fonction au sein de l'œuvre. À « performeur » et « interprète », nous avons finalement préféré « discutant », choix qui sera explicité dans la sixième sous-partie.

²⁵⁹ Rebecca Lamarche-Vadel, in Emmanuelle Lequeux, « Tino Sehgal, créateur d'échappées », op.cit.

²⁶⁰ Rebecca Lamarche-Vadel, interviewée dans « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Témoignage de Flore Chetcuti - élève en Master 1 Médiation du patrimoine et de l'exposition à l'université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle - interviewée le 04/02/2020 à Paris

toute particulière : celle du visiteur avec lui-même, ou plutôt avec son reflet anamorphisé dans le miroir, au milieu de celui des disques de couleur fixés sur un faux plafond blanc lumineux. Durant ces quelques instants de traversée de l'espace - et de repos, après une première interpellation quelque peu perturbante -, le visiteur est rappelé à lui-même, du moins ce qu'il en perçoit à travers l'effet miroir. Bien qu'il soit impossible d'échapper à cette confrontation visuelle - les murs sont couverts de miroirs - cet espace intervient plutôt comme un moment ludique de l'exposition. L'expérience est déjà enclenchée, mais c'est sous cette même œuvre que démarre *This Progress*, une *situation* créée par Tino Sehgal en 2006, expérimentée pour la deuxième fois seulement²⁶³.

This Progress est la pièce maîtresse de l'exposition ; extrêmement riche de contenus dialogiques, elle est la plus longue à expérimenter et celle qui occupe la surface la plus importante au sein de l'espace du Palais de Tokyo. C'est également celle que nous analyserons le plus en détail. Il s'agit ici d'un processus inversé ; c'est l'œuvre qui vient au contact du visiteur et non pas l'inverse, allant même jusqu'à le solliciter corporellement en lui prenant la main avant de le questionner ; Fabrice Bousteau²⁶⁴, qui lui découvre l'œuvre en 2010 à l'occasion du cinquantième anniversaire du musée Guggenheim de New York, raconte cette approche, d'abord corporelle puis dialogique : « une petite fille d'une dizaine d'années s'approche de moi, la main tendue, et me dit : "Bonjour, je suis Giuliana, tu veux bien venir avec moi ?" Je réponds oui. Me tenant par la main, elle m'entraîne dans une alcôve à droite de la rampe : "C'est une pièce de Tino Sehgal. Est-ce que je peux te poser une question ?" Je me prends au jeu et la fillette avec tranquillité et sérieux me lance une question énorme : "*What is progress ?*" ». C'est ainsi que le processus s'enclenche. La mécanique ici à l'œuvre est une inversion du mouvement habituel du visiteur vers l'œuvre ; l'enfant vient à la rencontre du visiteur pour lui poser une question, qui sera le point de départ de la discussion. Par là même, Sehgal réinvente le rituel de la rencontre avec l'œuvre au sein de l'espace muséal et pose une règle, implicite mais pourtant très claire ; le regardeur devra aller au-delà d'une appréciation traditionnelle de l'œuvre d'art. Le point de départ de l'expérience n'est autre qu'une mise en situation où le visiteur est directement appelé à interagir et à s'exprimer - « Interrogé et interpellé, il doit prendre position, élaborer sa pensée pour et avec l'autre (l'interprète)²⁶⁵ » -, devenant à son tour, à dessein, un intervenant au sein du processus ; ainsi quitte-il sa position d'observateur.

²⁶³ *This Progress* a été exposée une première fois en 2010 au Guggenheim de New York, à l'occasion du cinquantième anniversaire du musée.

²⁶⁴ Fabrice Bousteau, « L'extraordinaire exposition de Tino Sehgal au Guggenheim, in *Beaux-Arts Magazine*, n°311, mai 2010, consulté le 28.03.20. URL : <http://www.voir-et-dire.net/?Tino-Sehgal-The-Kiss-the-Progress>

²⁶⁵ Isabelle Riendeau, « Conversations et collaborations au musée : le cas de Tino Sehgal », op.cit.

Ce même basculement du statut de regardeur vers celui d'acteur désespère, en tout cas désoriente, bon nombre de visiteurs, instaurant un malaise initial. Et pour cause, il est complètement inhabituel au sein d'une exposition d'expérimenter de la sorte de nouvelles modalités d'être-ensemble. À ce sujet, Jean Deuzèmes explique que « Généralement, quand on va dans un musée on ne raconte pas sa vie. Mais ici, oui ; car un autre, ici le performeur, brise la distance que l'on a traditionnellement face aux œuvres²⁶⁶ ». Les ordres sont bouleversés, donc, et c'est sans doute ce qui trouble le regardeur. La réaction qu'a eue Fabrice Bousteau suite à la première question posée par la petite Giuliana est d'ailleurs assez significative de ce malaise, du moins cette surprise, que provoque l'interpellation directe chez le visiteur : « Je réponds que je n'en sais rien²⁶⁷ ». Peut-être était-ce par pudeur. Notons que certains visiteurs ont parfois tout simplement refusé de répondre, et pour cause, « tous ne sont pas à l'aise avec cette formule participative qui peut se révéler contraignante et intrusive²⁶⁸ ». Cette confusion chez le visiteur est tout à fait volontaire, elle est même provoquée. Sehgal explique lors d'une interview à la Fondation Beyeler²⁶⁹ que si aux XIXème et XXème siècles la notion de progrès était clairement et unanimement synonyme de développement économique, aujourd'hui, avec la catastrophe climatique en cours, elle devient de plus en plus floue, et le visiteur s'en rend compte par lui-même à cause de son incapacité à répondre à la question. En témoigne la réponse la plus fréquente, qui n'est autre que : « quelle vaste question !²⁷⁰ ». Ainsi la confusion viendrait-elle en plus de l'interpellation directe du sujet amorcé, qui est complexe et polémique, même si le sujet de l'œuvre - le progrès - apparaît d'avantage ici comme un « prétexte permettant aux visiteurs d'interagir avec d'autres²⁷¹ ».

Ceci n'est que le tout début d'une longue mise à l'épreuve. F. Bousteau précise d'ailleurs que pour lui qui avait en quelque sorte évité de répondre, Giuliana, loin de couper court au dialogue, surenchérit en l'invitant à la suivre encore un petit peu et en lui demandant de lui donner des exemples concrets de ce qu'il pense être le progrès. En effet, « ce n'est qu'une fois le malaise initial surmonté que le plaisir de vivre l'œuvre et de prendre part aux conversations est possible²⁷² ». Il y a aussi ceux, plus rares, qui comme Rebecca Lamarche-Vadel ont cherché d'entrée à développer leur réponse : « J'ai répondu que le progrès était quelque chose qui n'existait pas, pourtant qui était

²⁶⁶ Jean Deuzèmes, « The Kiss, This Progress », in *Voir et Dire*, consulté le 13.04.20. URL : <http://www.voir-et-dire.net/?Tino-Sehgal-The-Kiss-the-Progress>

²⁶⁷ Témoignage de Fabrice Bousteau, op.cit.

²⁶⁸ Isabelle Riendeau, « Conversations et collaborations au musée : le cas de Tino Sehgal », op.cit.

²⁶⁹ « Artists Talk : Tino Sehgal - about his work *This Progress* » à la Fondation Beyeler, 14 juillet 2017, consulté le 28.03.20. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=m5V2fHB2sFk>

²⁷⁰ Témoignage d'Oscar, interviewé dans « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

²⁷¹ Isabelle Riendeau, « Conversations et collaborations au musée : le cas de Tino Sehgal », op.cit.

²⁷² Ibid.

essentiel à la possibilité d'être humain ; c'est-à-dire que notre humanité ne pouvait être d'accord avec elle même qu'en ayant l'illusion que nous allons aller toujours plus loin, que nous avons une destination et une direction²⁷³ ». Ce processus se poursuit avec au moins trois interprètes différents. En effet, au bout de quelques minutes de marche et de discussion, l'interprète enfant confie son interlocuteur à un interprète adolescent, à qui il fait « un résumé rapide mais très précis²⁷⁴ » de la conversation. Cette communication entre les interprètes permet une sorte de suivi de discussion, créant ainsi « une discussion continue qui se prolonge de rencontre en rencontre²⁷⁵ ». À partir de ce résumé, l'interprète peut poursuivre la discussion, en la faisant évoluer de telle ou telle manière : « Matthew marche à mes côtés et prolonge la discussion en s'interrogeant sur ma perception du progrès et me faisant part de ses réflexions²⁷⁶ ». L'interprète opère ici une sorte de retour subjectif sur la vision formulée au préalable par le visiteur, mais cela n'est pas la seule possibilité. Rebecca Lamarche-Vadel, elle, dit avoir été questionnée sur ce qu'elle pensait du fait qu'ils - l'interprète et elle-même - étaient entrain de marcher ensemble et de discuter, si ceci n'était pas donc une preuve du progrès.

On comprend dès lors le caractère totalement sur-mesure que revêt la situation *This Progress*. En effet, si tout le rituel que nous sommes entrain d'évoquer - le passage de dialogue en dialogue, d'un discutant à un autre - reste fixe, le contenu dialogique de la *situation* lui, est plus que remodelé, il est à chaque fois renouvelé. Pourquoi ? Sehgal y répond de manière très claire : « Ce travail n'est pas une conversation entre des personnes autour d'un sujet x ou y, c'est un travail qui te cible, toi, personnellement²⁷⁷ ». Le visiteur commence le processus sans avoir connaissance de ce paramètre, et pourtant, la réponse qu'il va apporter à la question « Qu'est-ce que le progrès? » est absolument décisive dans la mesure où celle-ci détermine la suite de son expérience. Cette réponse constitue en réalité la trame de l'œuvre. Ainsi, l'exposition « s'ouvre sur la responsabilité du visiteur, sur le fait que sa réponse va déterminer son aventure dans l'espace²⁷⁸ ». Le visiteur, donc, se voit conférer un pouvoir bien particulier, pouvoir dont il prend conscience au fil du processus ou *a posteriori* ; celui de co-crée sa propre version, sa propre expérience de l'œuvre, par le biais de sa parole, créant ainsi son propre *This Progress* ; « L'œuvre demande initialement aux regardeurs :

²⁷³ Rebecca Lamarche Vadel, in « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

²⁷⁴ Témoignage de Fabrice Bousteau, op.cit.

²⁷⁵ Témoignage de Flore Chetcuti, op.cit.

²⁷⁶ Témoignage de Fabrice Bousteau, op.cit.

²⁷⁷ Tino Sehgal, « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

²⁷⁸ Rebecca Lamarche Vadel, Ibid.

« Qu'en pensez-vous? » et par conséquent sous-entend aussi, ce que vous faites ou ce que vous dites importe et changera le cours de cette œuvre²⁷⁹ ».

Au bout de quelques minutes de discussion, l'adolescent s'éclipse pour confier à son tour son interlocuteur à un autre discutant, cette fois-ci un adulte. Dès lors, le processus se ré-active automatiquement. F. Bousteau, lui, fait désormais la connaissance de Tom ; il « vient vers moi et me dit qu'il a eu le matin même une discussion animée avec un professeur sur la différence entre penser quelque chose et croire quelque chose. Il me demande mon avis et, tout en poursuivant notre marche, notre discussion devient très personnelle et passionnante²⁸⁰ ». Plus le visiteur avance dans le parcours, donc, plus un rapport d'intimité et de complicité, par la découverte de l'autre, se crée entre regardeurs et interprètes. Flore, de son côté, a également mentionné le fait que plus elle avançait dans le processus, plus le dialogue devenait profond, philosophique et même très intense²⁸¹. Cela est sans doute dû, en partie, au changement d'attitude du visiteur ; s'il peut paraître très étrange de parler avec des inconnus du sens de la vie et d'autant plus quand l'inconnu semble avoir dix ans²⁸², le visiteur, d'interprète en interprète et de dialogue en dialogue, libère sa parole et se prête au jeu. À tel point que F. Bousteau dit voir eu l'impression de ne plus du tout être dans un musée, de faire une « balade philosophique²⁸³ ». Enfin, après avoir échangé avec l'interprète adulte, le visiteur rencontre généralement un ou une sexagénaire, rencontre qui symbolise en quelque sorte l'aboutissement du parcours initiatique organisé par Tino Sehgal. Un parcours qui s'organise en fait comme une chaîne du temps, à travers les âges de l'homme, de l'enfance à la vieillesse. Ce joueur, dernier élément de la chaîne dialogique et temporelle, raconte généralement une histoire personnelle. Ce discours, qui se transforme ensuite en dialogue, sonne d'avantage comme un bout de récit de vie, un retour rétrospectif sur un élément précis, marquant, donnant ainsi matière à réfléchir. Concernant cet ultime échange, F. Bousteau dit avoir été témoin d'une histoire très privée à propos de la femme de l'interprète avant d'entamer une discussion « longue et presque aussi intime qu'avec un ami proche²⁸⁴ ».

²⁷⁹ Traduit de l'anglais “[...] the work basically asks the viewers, “What do you think?” and thereby also infers, what you do or what you say matters and will also change the course of this work”, Tino Sehgal in Dorothea Von Hantelmann, « Objects and Situation in the Works of Tino Sehgal », op.cit., p166-167

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Témoignage de Flore Chetcuti, op.cit.

²⁸² Ibid.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ Témoignage de Fabrice Bousteau, op.cit.

C. Retour critique sur This Progress, l'évaluation de l'exposition côté discutants

Lors d'un entretien réalisé le 13 avril 2020, Aloïs Guérin et Zoé Labasse nous ont fait part de leur expérience en tant qu'amateurs « adolescents » en 2016, dans le projet de Tino Sehgal. Ces précieux témoignages nous permettent de comprendre, de l'expérience de recrutement à celle effectuée sur le terrain en présence des visiteurs, en passant par le jour où Catherine Deneuve est venue faire l'exposition, certains aspects liés à la mise en œuvre concrète de l'exposition. Par ailleurs, au vu du peu de médiatisation et de sources informatives concernant l'exposition du Palais de Tokyo et tout simplement concernant le travail de Sehgal, ces témoignages ont également grandement contribué à rendre compte de l'exposition, du point de vue de sa conception ; y compris les « règles », pour reprendre les mots de l'artiste, qui régissent cet immense jeu grandeur-nature. Au-delà de ces deux éléments, cet entretien nous aura également permis de formuler une vision plus critique de l'exposition, car si Sehgal affirme que la recherche très précise d'un jeu particulier est « une question de mise en place, de précision, de conception²⁸⁵ », nous constaterons que dans la pratique, dans la mise en œuvre très concrète de l'œuvre et de son exposition, certains paramètres viennent contredire cette loi et la remettre en cause.

La problématique du nombre ; une exposition victime de son succès

- Processus dévoilé et spontanéité de l'expérience amenuisée

Dans leurs témoignages, Zoé et Aloïs ont fait part des quelques écueils rencontrés lors de la mise en œuvre de l'exposition, c'est-à-dire pendant la période où l'exposition a été ouverte au public, et de la façon dont ceux-ci avaient en quelque sorte émoussé ce qu'aurait pu être la rencontre telle que l'avait initialement pensée Sehgal. Pour cela, il est nécessaire de partir de l'ambition initiale de l'artiste, que Zoé a pris le soin d'expliciter : « Ce qu'imaginait Tino Sehgal, c'était que le visiteur pouvait errer dans ce Palais de Tokyo totalement désert et d'un coup, comme par magie presque, faire la rencontre de cet enfant qui arrivait de nul part, qui lui posait la question, et qu'en suite chaque rencontre soit un peu comme un surgissement²⁸⁶ ». Cette idée de spontanéité, d'inattendu, a fonctionné un temps. Mais rapidement, le Palais de Tokyo s'est engorgé de visiteurs, et la magie qui était censée être opérée par l'inattendu de la rencontre est tout simplement devenue

²⁸⁵ Tino Sehgal, in « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

²⁸⁶ Zoé Labasse, interviewée le 13/04/20 par Skype

impossible. Le fait est qu'en faisant la queue pour participer à *This Progress*, qui rappelle le débute dans un espace extrêmement central du Palais, les visiteurs pouvaient voir ce qu'il se passait devant eux, de l'autre côté du rideau de perles. Dès lors, l'aspect percutant et incisif de la première interpellation - Qu'est-ce que le progrès ? - était très largement estompé. Et plus encore, le fait de faire la queue, parfois plus d'une heure, tout en voyant à moitié ce qu'il se passait au sein de la *situation*, a parfois eu pour effet de « sur-investir l'expérience²⁸⁷ », de créer une attente particulière là il y n'aurait pas dû en avoir. Or, comme le souligne Aloïs, « Tout le dispositif était censé reposer sur le fait que l'enfant qui vient te voir de but en blanc et te demande qu'est-ce que le progrès, tu n'es pas censé l'attendre. Tu n'es pas censé non plus savoir ce qu'il va t'arriver, tu ne rentres pas dans une attraction²⁸⁸ ». L'expérience devait tout être sauf attendue. De même, la question « Qu'est-ce que l'énigme? », toute première question qui, en fonction de la réponse donnée, était censée orienter l'entrée du visiteur dans l'exposition vers telle ou telle œuvre, est devenue un moyen déguisé de filtrer les gens à l'entrée. Si les visiteurs ont pu être enthousiasmés par ce principe plutôt ludique et mystérieux, le mécanisme est en réalité vite devenu factice. Zoé précise à ce sujet que « Quoi que tu réponde, ils t'envoyaient là où là selon l'endroit où il y avait le moins de monde ».

Du point de vue de nos deux discutants, ces aspects - d'une part l'accès prématuré et visuel au commencement de *This Progress*, et d'autre part la fausse orientation de départ déterminée par le seul facteur du nombre - ont quelque peu dénaturé le projet initial, du moins cette configuration semblait-elle peu conforme à ce que Sehgal avait pensé. Un effet surprise partiellement raté, donc. L'expérience hors du commun que promettait le projet de *This Progress* aurait sans doute pu mieux fonctionner encore si l'exposition n'avait pas été autant victime de son succès. Mais pas seulement. Il y avait peut-être aussi quelque chose à modifier, spatialement. Comme nous l'avons dit plus haut, *This Progress* débute juste à côté du hall d'entrée, dans un endroit très central et très accessible visuellement dès l'arrivée dans le Palais. Zoé a souligné le fait que pour elle, « le choix de l'espace n'était pas stratégique par rapport à l'œuvre²⁸⁹ ». À partir de cette hypothèse, nous nous sommes questionnés sur la pertinence du choix de l'emplacement de cette *situation*, et avons imaginé le déplacement de *This Progress* dans un autre espace, dans une autre circonstance que celle de l'entrée dans l'exposition, qui aurait peut-être permis de vraiment créer l'effet de surprise de la première rencontre avec l'enfant. Comme le souligne Zoé, « Cela aurait été différent si, en sortant d'une autre œuvre, le visiteur avait par hasard croisé un enfant sur son chemin. Là forcément, il s'engageait dans cette œuvre là, et donc il s'attendait de toute façon à ce qu'il y ait quelque

²⁸⁷ Aloïs Guérin, interviewé le 13/04/20 par Skype

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Zoé Labasse, Ibid.

chose²⁹⁰ ». Cela aurait sans doute permis de conserver l'aspect « surgissement », l'immédiateté de l'apparition.

- Obstacle au continuum de visite

Parmi les mécanismes internes de *This Progress*, il y avait pour Sehgal la nécessité de mettre en œuvre un processus exclusivement centré sur le visiteur et qui soit capable de créer, pour chacun d'entre eux, un *continuum* de visite le plus cohérent possible. Comme nous avons pu le constater au travers des récits de visite, chacun des discutants avait, en fonction de sa catégorie - enfant, adolescent, adulte ou vieille personne -, un rôle stratégique au sein du processus dialogique. Zoé et Aloïs ont pris le soin de l'expliquer. La règle du jeu établie par Sehgal était la suivante : « Les enfants posaient la question sur le progrès, nous on devait les faire basculer vers leur vie en les interrogeant, les adultes échangeaient avec eux une expérience, et les vieux leur donnaient un récit²⁹¹ ». Ainsi les discutants se servent-ils directement des réponses du visiteur pour « construire le dialogue et articuler l'œuvre en devenir²⁹² ». Il y avait, bien sûr, la nécessité que tous ces dialogues s'enchaînent le plus logiquement possible. Pendant le temps des quelques échanges entre l'enfant et le visiteur, les discutants adolescents, cachés dans un petit renforcement, étaient chargés d'écouter secrètement ce qui se disait ; « Une fois que l'enfant et l'adulte étaient suffisamment avancés et qu'on sentait que l'enfant ne rebondissait plus trop on arrivait, et l'enfant nous retranscrivait très exactement la réponse²⁹³ ». Zoé précise d'ailleurs l'enjeu de cette discussion qui, au-delà de l'aspect suivi de conversation, avait un objectif bien précis : « L'idée c'était que nous on passe d'une réflexion très générale sur le progrès à les questionner, à la fin de la conversation, plus sur eux-mêmes, sur leur propre vie ou leurs propres émotions. Il fallait que ce soit de plus en plus personnel²⁹⁴ ». C'est bien ce qu'avait ressenti Fabrice Bousteau lors de sa visite. Cet objectif de progression dialogique s'insère lui-même dans une mécanique globale. En effet, pour optimiser la cohérence de l'expérience, les jeunes adultes devaient eux aussi espionner la conversation entre le visiteur et le discutant adolescent afin de réfléchir à une expérience la plus en lien possible. Systématiquement, lorsque l'adulte arrivait pour prendre le relais, il devait prononcer une phrase introductive pour faire basculer la conversation vers un échange autour d'une expérience. L'un des

²⁹⁰ Zoé Labasse, interviewé le 13/04/20 par Skype

²⁹¹ Aloïs Guérin, Ibid.

²⁹² Isabelle Riendeau, « Conversations et collaborations au musée : le cas de Tino Sehgal », op.cit.

²⁹³ Zoé Labasse, Ibid.

²⁹⁴ Ibid.

adultes avait par exemple choisi comme accroche « Je ne reçois plus de cartes postales », ce qui marchait très bien car cela renvoyait directement à une notion de voyage, d'intime et de souvenir²⁹⁵. Pendant ce temps, les adolescents allaient raconter aux « vieux » ce qui s'était entre telle et telle personne, ceci « pour éviter qu'au lieu de se retrouver avec le monsieur à la casquette verte avec qui on avait parlé de jardinage, il se retrouve avec la dame au manteau jaune avec qui on n'avait parlé que de Yves Saint-Laurent²⁹⁶ ».

Ainsi constate-on que tout le corps de l'exposition a été pensé comme une chaîne dialogique progressive - d'une idée extrêmement vaste comme le progrès à un point parfois extrêmement précis et intime - extrêmement bien réglée grâce à la contribution des discutants. Cependant, encore une fois, le sureffectif de visiteurs aura parfois rendu impossible ce *continuum* de visite. Zoé et Aloïs ont dit avoir été tenus de nombreuses fois d'accélérer le processus ; réduire le temps de parole, donc, et d'accélérer le pas au sens propre du terme, auquel cas, de fait, la conversation n'était pas aussi développée et intense que ce qu'elle aurait pu être. Certains cas de figure ont été bien plus impactants ; les jours de très grande affluence, tout le mécanisme qui consistait à informer le discutant suivant de qui avait échangé quoi avec qui et par là même à assurer la cohérence de l'expérience du début à la fin, était annulé. Le fait est que les discutants, contraints d'enchaîner les visites, n'avaient tout simplement pas le temps de faire passer l'information. Ainsi, au lieu que le visiteur achève son expérience avec une anecdote qui résonne avec toutes les conversations précédentes, ce dernier se trouvait juste face à « un vieux qui lui racontait une histoire²⁹⁷ ». Non seulement le récit de fin n'était pas en lien avec le reste, mais l'expérience globale en était, selon nos discutants, « affadée ». Plus encore, quand l'exposition touchait à sa fin, l'afflux de visiteurs étant devenu ingérable, les expériences se faisaient par groupes, allant jusqu'à six ou sept personnes. Dès lors, l'expérience de *This Progress* n'avait plus rien à voir avec « un travail qui te cible, toi, personnellement²⁹⁸ », comme le souhaitait Sehgal. Au contraire, celle-ci se voyait transformée en un passage de parole précipité et non abouti. Nos deux discutants ont avoué avoir parfois eu la sensation d'avoir en quelque sorte escroqué le visiteur, du moins de lui proposer un *This Progress* qui n'avait aucune commune mesure avec l'expérience qu'ils auraient dû vivre.

²⁹⁵ Cela marchait d'ailleurs tellement bien que certains visiteurs qui avaient été en contact avec cet homme, et probablement positivement marqués par ce contact, lui ont envoyé des cartes postales au Palais de Tokyo.

²⁹⁶ Zoé Labasse, interviewée le 13/04/20 par Skype

²⁹⁷ Aloïs Guérin, Ibid.

²⁹⁸ Tino Sehgal, in « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

En dehors de la problématique du nombre, il y a celle du public - qui occupe une place absolument centrale au sein de ce « jeu particulier » créé par l'artiste - et de la réception de l'œuvre. Parfois le visiteur adhère à l'œuvre, parfois il y résiste, et c'est aussi cela qui crée l'intérêt des *situations* que propose Sehgal. Au cours de l'entretien, nos discutants ont mentionné cet écart entre ce que Sehgal avait imaginé et les résistances des visiteurs. Certains ont parfois demandé à pouvoir continuer leur visite tranquillement ; ils auraient souhaité faire l'expérience seuls, sans que l'on ne vienne les interrompre. Ce cas de figure était du point de vue des discutants, « juste hilarant, parce que c'était ça l'expérience, il n'y avait rien d'autre, ce n'était pas l'espace vide qui était à admirer²⁹⁹. D'autres, pouvaient être à la fois dans une logique dialogique mais tout en essayant de détourner l'objet du dialogue ; en résistant, donc, à toute forme de développement, d'argumentation, dans le but d'obtenir des informations complémentaires sur les discutants comme leur salaire, la façon dont ils avaient été sélectionnés, etc. Ces formes de résistance auront finalement empêché certains visiteurs de vivre l'expérience relationnelle qui avait été pensée pour eux. Certains visiteurs se sont d'ailleurs plaints d'avoir payé leur entrée si chère pour n'avoir, *in fine*, « rien » vu ; c'est une constante dans les expositions de Tino Sehgal, et cela fait partie intégrante du jeu. Il est entendu que si le visiteur refuse le contact inter humain dans cette exposition, il ne peut y avoir art relationnel, et plus encore, il ne peut y avoir exposition. La première exposition de *This Progress* au Guggenheim de New-York en 2010, avait déjà révélé cet aspect, problématique pour certains ; « Beaucoup de visiteurs sont passés à côté de l'œuvre car ils ne prêtaient aucune attention à l'enfant qui venait les solliciter, et à partir du moment où ils écartaient l'enfant et refusaient de dialoguer avec lui, ils n'avaient plus accès à l'œuvre. De fait, beaucoup se sont plaints ainsi d'avoir payé 18\$ l'entrée pour voir le Guggenheim vide³⁰⁰ ».

Lorsque le visiteur était réceptif, en revanche, le dispositif fonctionnait fort bien. Zoé et Aloïs ont tous deux affirmé avoir eu des conversations très intéressantes et très profondes autour de la notion de progrès, avec des visiteurs pour qui cette question là semblait déjà faire l'objet de réflexions régulières et parfois très approfondies, auquel cas « d'un coup, cela prenait tout son sens³⁰¹ ». Ce que Sehgal réussit avec *This Progress* c'est à faire émerger un ensemble intelligible d'idées, à partir d'un dialogue entre des individus *a priori* étrangers les uns des autres, qui vont

²⁹⁹ Aloïs Guérin, interviewé le 13/04/20 par Skype

³⁰⁰ Fabrice Bousteau, « L'extraordinaire exposition de Tino Sehgal au Guggenheim », in *Beaux-Arts Magazine*, n°311, mai 2010, consulté le 04.04.20. URL : <http://www.voir-et-dire.net/?Tino-Sehgal-The-Kiss-the-Progress>

³⁰¹ Zoé Labasse, interviewée le 13/04/20 par Skype

construire une réflexion commune dans le contexte institutionnel bien particulier de l'exposition, et de surplus dans le temps limité de l'expérience. À partir de là, il y a autant de réflexions possibles que de rencontres ; entre des visiteurs qui tous appréhendent le dialogue différemment, et des discutants, qui adoptent chacun une posture bien particulière. « Ce qui est intéressant c'est qu'on était pas tous dans le même rapport avec les gens³⁰² » ; ce qui était attendu de cet échange par Sehgal, c'était aussi une forme de confrontation verbale et intellectuelle, l'idée de pousser le visiteur à argumenter ses points de vue. De ce fait, les discutants avaient une position où ils pouvaient se permettre de ne pas être polis dans leur approche, voire même parfois plutôt impertinents ; « On était complètement libres d'appuyer là où ça fait mal, toujours avec bienveillance pour moi, mais d'être radicaux³⁰³ ». En effet, la barrière sociale de la bienséance pouvait en quelque sorte être levée, en tout cas d'avantage que dans une rencontre qui aurait eu lieu hors de ce cadre. C'est cela qui parfois fait la force de la rencontre, et parfois ne donne rien. C'est d'ailleurs en soulignant les contradictions chez le visiteur que les discutants arrivaient la plupart du temps à toucher un point intéressant et à faire évoluer la discussion ; par exemple, « Si quelqu'un fait tout un discours anticapitaliste avec un Iphone X dans la main, on peut se permettre de lui demander s'il n'y a pas une contradiction. On pouvait appuyer à l'endroit de la contradiction qui allait permettre de faire un bond en avant dans la conversation³⁰⁴ ».

Certains visiteurs ont pu aller jusqu'à se livrer complètement sur des sujets extrêmement sensibles et personnels ; un avortement par exemple. Dès lors, qu'est-ce qui pousse un visiteur davantage qu'un autre à aller aussi loin dans la confiance ? Nous pourrions poser tout type de postulat ; cela vient-il du discutant ? Aloïs et Zoé expliquent que parmi eux, il y en avait qui systématiquement réussissaient à sentir le point « sensible », le moment où la discussion commençait à toucher quelque chose de profond chez le visiteur et où le dialogue allait basculer vers l'intime. Cela vient-il au contraire du visiteur et de son propre rapport au récit de l'intime ? Il n'y a pas de réponse juste car il s'agit d'un amoncellement de cas particuliers. Néanmoins, Zoé constate une sorte de fragilité qui, dit-elle, « vient du fait que le visiteur n'est pas pris dans une relation sociale³⁰⁵ ». Serait-il envisageable que cette expérience du dialogue, en présence d'un discutant inconnu, qui probablement le restera, et dans une temporalité limitée, permette au visiteur de libérer sa parole, comme s'il était finalement libéré d'un enjeu social ? Dans son premier tome de son ouvrage *La Mise en Scène de la Vie Quotidienne*, Erving Goffman s'appuie sur une citation

³⁰² Zoé Labasse, interviewée le 13/04/20 par Skype

³⁰³ Aloïs Guérin, Ibid.

³⁰⁴ Zoé Labasse, Ibid.

³⁰⁵ Ibid.

de Robert E. Park qui explique que si l'étymologie du mot « personne » - *persona* - signifie le masque, cela correspond à la « reconnaissance du fait que tout le monde, toujours et partout, joue un rôle, plus ou moins consciemment³⁰⁶ ». Qu'en est-il dans un contexte où l'expérience de l'autre est mise en scène d'une manière qui n'était pas réaliste, comme en accéléré³⁰⁷ ? Cette expérience créée par Sehgal, dans laquelle l'objet de la rencontre n'est tout simplement que la conversation, est-elle d'avantage propice au lâcher-prise ? Cela aura probablement été le cas pour certains visiteurs.

D. *These Associations*, 2012. Mécanismes d'une rencontre stratifiée de l'individu face au collectif

Contrairement à *This Progress*, *These Associations* n'intègre pas immédiatement le visiteur au cœur du processus. Ce processus, on le voit tout de suite, est par ailleurs devenu collectif, à l'inverse de la situation individuelle que vient d'expérimenter le visiteur. Dans un premier temps, les joueurs - ici professionnels - dialoguent de manière corporelle et collective, déambulant dans l'espace à la manière d'une troupe ou d'une *living sculpture*³⁰⁸. Cette « sorte d'essaim, de quarante à soixante-dix personnes dont le mouvement s'apparente à la formation d'une nuée d'oiseaux³⁰⁹ » a été conçu, nous dit Sehgal, pour la Turbine Hall du Tate Modern de Londres en 2012. Si l'objet-œuvre est toujours l'humain, il semble que le processus relationnel soit ici opéré sur un mode dialogique qui n'est plus celui de la parole mais bien du corps. Ce mode exclue temporairement le visiteur qui, ayant encore bien du mal à déterminer sa place au sein de cette *situation*, reste en retrait et observe. Comme le dit Rebecca Lamarche-Vadel à propos des joueurs, « ils évoluent dans des rythmes dont on sent qu'ils les partagent, qui accélèrent, décélèrent, et qui nous mettent finalement en dehors de l'œuvre³¹⁰ ». Naturellement, en effet, face à ce spectacle de corps en mouvement, le visiteur adopte une posture de spectateur, de regardeur. Ce qu'il observe n'est pas vraiment de la danse ; on perçoit la volonté qu'a eue Sehgal de « créer un sens du collectif³¹¹ », par le biais du mouvement et du nombre, mais on ne peut catégoriser ces gestes dans la discipline « danse ». Aussi Alice Tatge³¹², interprète sur la pièce *These Associations*, nous met-elle en garde contre l'utilisation

³⁰⁶ Robert E. Park cité par Erving Goffman dans *La Mise en Scène de la Vie Quotidienne – Tome 1 : La Présentation de Soi*, chapitre 1, « Les Représentations »

³⁰⁷ Zoé Labasse, interviewée le 13/04/20 par Skype

³⁰⁸ Sculpture vivante : la *living sculpture* est un terme qu'utilise Hans Ulrich Obrist pour désigner *These Associations*, Ibid.

³⁰⁹ Tino Sehgal, in « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

³¹⁰ Rebecca Lamarche-Vadel, Ibid.

³¹¹ Alice Tatge, Ibid.

³¹² Alice Tatge est réalisatrice, chorégraphe et artiste live basée à Londres. Elle travaille dans les domaines de la performance, de la danse et de l'installation de médias mixtes depuis 2004.

de ce terme : « Ce n'est absolument pas de la danse, tout sauf de la danse. C'est en rapport avec le quotidien, les mouvements qu'on fait tous les jours, comme ceux d'un piéton. C'est pourquoi Tino se considère comme un artiste visuel et non comme un danseur³¹³ ». Ces mouvements, qui témoignent d'un refus de toute gestuelle virtuose, ramènent le public à un geste qu'il connaît et qu'il est lui-même capable d'effectuer ; loin d'exclure le public, donc, ce choix gestuel met à pied d'égalité le public et les interprètes.

Par ailleurs, cette première vue de la *situation* n'est qu'une première strate du processus ; en effet, comme le précise Sehgal, « la pièce a plusieurs strates qui relèvent de ton implication³¹⁴ ». Si le visiteur choisit de rester, de continuer à observer - il est important de souligner que cette décision relève du libre choix et que, dans cette *situation*, rien n'est imposé -, son expérience de *These Associations* va évoluer vers une forme possiblement participative et inclusive. Si l'expérience évolue dans ce sens, c'est parce que l'évolution de l'œuvre à travers sa propre temporalité implique peu à peu le visiteur au-delà de son statut de regardeur. Tino Sehgal explique cette transformation progressive de l'œuvre, qui inclut petit à petit - s'il le souhaite - le visiteur au processus : « En regardant cette œuvre de loin, pendant quelques secondes, tu peux y voir simplement une sorte de nuée humaine. Tu peux aussi observer un peu plus longtemps et en percevoir les changements, peut-être entendre un chant, de temps à autre. En restant encore un peu plus longtemps et en te joignant toi-même au groupe, tu accèdes au prochain niveau de l'œuvre, où les gens commencent à raconter des choses ; des histoires relativement personnelles³¹⁵ ». Mais rester, patienter, attendre qu'il se passe quelque chose n'est pas si évident. Comme l'explique Alice Tatge, « On vit dans une société où tout va très vite, dans une culture de la communication immédiate et instantanée, encouragée par les sms et d'autres injonctions constantes. Les êtres humains n'ont plus l'habitude de se poser face à une œuvre d'art³¹⁶ ». Ici, au contraire, Sehgal incite le spectateur à prendre son temps, sans quoi il n'expérimente qu'une partie de l'œuvre. Encore une fois, en proposant au visiteur plusieurs options dans leur façon de participer, l'artiste joue sur notre propre capacité à influencer sur notre expérience de l'œuvre.

Ce principe de strates, d'accès à différents « niveaux » de l'œuvre en fonction de notre implication au sein du processus, systématique chez Sehgal, n'est d'ailleurs pas sans rappeler la situation *This objective of that object*, créée en 2004. Même principe que dans *These Associations*, à cela près que le visiteur est interpellé directement à la manière de *This Progress*. En effet, *This*

³¹³ Alice Tatge, interviewée dans le documentaire « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

³¹⁴ Tino Sehgal, Ibid.

³¹⁵ Tino Sehgal, Ibid.

³¹⁶ Alice Tatge, Ibid.

objective of that object met en scène une rencontre entre joueurs et visiteurs dans une pièce vide ; les joueurs, par groupe de cinq et à la manière d'un rite tribal, entourent un visiteur en lui tournant le dos, chantant en boucle « L'objectif de cette œuvre est de devenir l'objet d'une discussion³¹⁷ ». La règle du jeu est donc clairement énoncée. De là, plusieurs possibilités d'évolutions de l'œuvre ; si le visiteur ne réagit pas à la sollicitation, choisit de ne pas répondre, les joueurs se couchent au sol et se mettent en un faux sommeil, immobiles. En revanche, si le visiteur leur répond, ils entament une conversation collective, entre eux, à propos du spectateur qu'ils entourent. Là aussi, on saisit bien cette notion d'implication ainsi que cette volonté de laisser le visiteur agir et construire, si ce n'est déterminer, sa propre expérience.

E. *This Variation*, 2012. Exploration haptique de l'œuvre et de ses relations invisibles

*j'étends le bras, je te touche, intimité*³¹⁸

« Les gens ne savent pas ce qu'il se passe, il fait sombre, ils entendent des sons, ils ne savent pas vraiment ce qui les attend. Ils doivent le plus souvent avancer à l'aveugle, alors nous sommes aussi là pour veiller sur eux³¹⁹ ». Sehgal explore ici de nouvelles modalités relationnelles par le biais d'une réflexion sur les outils de perceptions de l'art, autrement dit les sens. Plongé dans une salle obscure où dansent et chantent quatorze danseurs, le visiteur entend des sons à capella, perçoit des présences qui se déplacent autour de lui et le frôlent, mais ne voit absolument rien. Totalement immergé au sein d'un dispositif sonore et corporel, le spectateur est coupé à dessein de l'un de ses sens, la vue. Être privé de sa vue - dans le cadre d'une expérience esthétique ou non - est pour le moins déroutant, et d'autant plus lorsque l'on mesure l'importance de la dimension visuelle dans nos sociétés contemporaines éclairées et rationalistes. Cette dernière est en effet extrêmement importante, tout simplement car la vue est le sens qui peut franchir la plus grande distance, ce qui signifie qu'elle permet aussi de se mettre à distance par rapport à telle ou telle chose³²⁰, apparaissant ainsi comme le sens le plus rationnel. Dans l'*Esthétique* Hégélienne³²¹, la vue, associée à la lumière, est présentée comme étant le sens le plus à même d'embrasser la forme et la couleur de l'ensemble

³¹⁷ Traduit de l'anglais : "The objective of this work is to become the object of a discussion"

³¹⁸ Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, 1921. Cité in Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, Ed. De Boeck Université, Paris/Bruxelles, 1998, p.21.22

³¹⁹ Chris Scherer, interprète de la pièce *This Variation*, interviewé dans le documentaire « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

³²⁰ Tino Sehgal, Ibid.

³²¹ Hegel, *Esthétique* (1835 Posth), Tome premier, traduit de l'allemand par C. Bénard, Paris, Librairie Germer-Baillère, 1875, deuxième édition

des existences matérielles³²², sans les déformer. Objectivement, donc. En considérant la vue comme étant purement contemplative - rappelons que celle-ci « ne porte aucune atteinte aux objets, à leur liberté et à leur indépendance ; elle les fait seulement apparaître³²³ » -, Hegel privilégie une forme de mise à distance, une perception « à froid », que ne permettent pas les autres sens. L'auteur n'a d'ailleurs pas hésité à exclure du champ des outils de perception de l'art toute une partie de notre sensorialité ; le toucher, le goût et l'odorat, jugés trop sensibles et insuffisamment spirituels.

Il est entendu que l'expérience esthétique ne peut se limiter à la vue, qui finalement, du fait de ce phénomène immédiat de distanciation, ne permet pas d'être dans l'immanence, à l'intérieur des choses. Chez Hegel, toujours, elle se voit complétée par l'ouïe, jugée elle aussi comme un « sens intellectuel » capable de percevoir le son sans aucune altération, et, dans la mesure où l'oreille est un organe tourné vers l'intériorité, de révéler un son, une vibration émanant de l'intérieur du corps³²⁴. Ainsi Hegel compose-t-il un schéma qui permet d'articuler l'intérieur et l'extérieur : grâce au travail des sens nous sommes capables de transformer les objets en des choses que nous pouvons mettre à distance, représenter, et en même temps, d'établir le lien entre nos impressions et notre intériorité³²⁵. Sehgal, bien que s'inscrivant aussi dans cette logique moderne et rationaliste de séparation des sens héritée de l'esthétique hégélienne - chaque sens devant correspondre à sa propre forme d'art -, implique ici un autre usage du corps. Il compose un autre schéma d'articulation entre intérieur et extérieur. Considérant la vue comme un sens parmi d'autres, il désolidarise les deux sens « intellectuels » que sont la vue et l'ouïe, couplant dès lors l'ouïe et le toucher, qui dans cette expérience devient plus que jamais une voie d'accès à l'art. L'objectif au sein de cette *situation* est bien d'établir une communication immédiate entre l'œuvre et le visiteur, une dissolution des repères corporels qui anéantit toute distance. Seulement des sons qui le pénètrent et des mouvements qui le frôlent ; une expérience, donc, résolument haptique, dans laquelle Sehgal affirme avoir eu l'impression que « beaucoup de gens sont momentanément soulagés d'être privés de leur vue³²⁶ », pouvant dès lors se concentrer sur les voix, se laisser surprendre par une sensation.

³²² Hegel, *Esthétique* (1835 Posth.), Tome premier, disponible en version numérique sur http://classiques.uqac.ca/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf, p.237

³²³ Ibid.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Si l'on va jusqu'au bout du raisonnement, bien que l'imagination n'ait qu'un rapport dérivé ou indirect avec les sens, Hegel ajoute à ce schéma l'imagination active, qui mettrait en rapport, coordonnerait les images ayant pénétré l'esprit par les sens, opérant ainsi un mouvement idéal ; « Par là les réalités du monde extérieur se spiritualisent en quelque sorte, tandis que les idées, à leur tour, se matérialisent dans l'imagination et se présentent à la conscience sous une forme sensible ». Voir Hegel, *Esthétique* (1835 Posth.), version numérique disponible, p.237

³²⁶ Tino Sehgal, interviewé dans le documentaire « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

Ainsi *This Variation* met-elle en jeu des relations invisibles, mais que les visiteurs perçoivent de manière très puissante puisque l'obscurité les oblige à redoubler d'attention vis-à-vis de ce(ux) qui les entoure(nt), à savoir les danseurs, dont ils sentent la présence, et qui font corps. Il s'agit encore une fois d'une expérience sur-mesure. Leurs yeux s'étant habitués à l'obscurité, les danseurs peuvent voir l'emplacement des visiteurs, ainsi que leurs mouvements. Cela leur permet par exemple de se placer volontairement très près d'un visiteur pour lui faire entendre un son particulier, ou pour lui faire ressentir le trajet un mouvement. Ce qu'explique Justin Kennedy, l'un des danseurs de cette *situation*, c'est que « tout se joue en direct, et nous, on décide de ce qu'il se passe, et à quel moment ³²⁷», en fonction de l'attitude du visiteur. Il s'agit en fait uniquement d'un travail d'écoute ; « si on est à l'aise, qu'on a confiance et qu'on écoute suffisamment, on a plus besoin de repères. On lance tout simplement un morceau, une ambiance, et c'est parti³²⁸ ». Les danseurs agissent donc comme un médium, au sens d'un opérateur de transformations. De son côté, si le spectateur se sent suffisamment à l'aise, il peut essayer de participer et lui aussi d'émettre un son ou de faire un mouvement. L'idée de cette *situation*, « c'est vraiment d'atteindre cet esprit de groupe, de collectif, peu importe le nom qu'on lui donne³²⁹ ». Ainsi se crée un vrai travail d'échange, si ce n'est de dialogue, qui naît uniquement des sensations que les danseurs auront réussi à provoquer chez le spectateur. Sehgal met ici en œuvre, par le biais de la recherche non pas d'une acuité visuelle maxima³³⁰ mais plutôt d'une acuité sensorielle maxima, de nouvelles « possibilités de rêve, de rencontres et de perceptions ou sensations nouvelles³³¹ » au sein de l'exposition.

3. Mise perspective : une œuvre profondément conceptuelle et démocratique ?

A. « J'ai intégré puis approfondi cette notion de séparation des pouvoirs³³² »

Dans le film documentaire réalisé par Heinz Peter Schwerfel sous l'initiative de Hans Ulrich Obrist consacré à l'exposition de 2016 au Palais de Tokyo - une des rares sources pour laquelle l'artiste ait accepté d'explicitement sa démarche artistique -, Tino Sehgal dit avoir hérité de Jérôme Bel, célèbre danseur et chorégraphe français de la scène contemporaine, une certaine idée de la notion de

³²⁷ Justin Kennedy, danseur interprète dans *This Variation*, in « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

³²⁸ Ibid.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Cette expression revient à Jean Epstein. Voir : *Bonjour cinéma*, 1921

³³¹ Olivier Zahm, *Une avant-garde sans avant-garde*, op.cit.

³³² Tino Sehgal, interviewé dans le documentaire « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

« séparation des pouvoirs ». Chez Jérôme Bel, cette notion - dans le sens où elle va participer à l'ouverture, si ce n'est la redéfinition de la forme et des modalités de ce l'on appelle communément « spectacle de danse » - est effectivement essentielle et significative d'une posture particulière. Dans un entretien consacré à son œuvre, et plus particulièrement à la pièce *Gala* créée en 2015³³³, Bel affirme avoir toujours détesté l'école et par là même la posture plus ou moins autoritaire de l'enseignant ; c'est un élément qui a profondément marqué sa propre posture de chorégraphe, si singulière soit-elle, refusant toute forme de marqueurs hiérarchiques. Bel est d'ailleurs extrêmement clair à ce sujet : « Je ne suis le chef de file de rien du tout³³⁴ », précisant également : « Je n'enseigne pas³³⁵ ». Ainsi s'oppose-t-il à cette « logique du pédagogue abrutissant, la logique de la transmission droite à l'identique³³⁶ », dénoncée par Rancière.

Ce qui est intéressant dans la démarche qu'il adopte et revendique, c'est cette double nécessité ; d'exercer une posture d'auteur - au sens de celui qui crée l'œuvre d'un point de vue idéal, qui pose un cadre donc - d'une part et de l'autre, pour reprendre les mots du chorégraphe, de rassembler des gens, en l'occurrence les danseurs professionnels et amateurs, pour l'aider à « représenter³³⁷ ». Si Sehgal affirme que « Jérôme a largement diffusé la notion du conceptuel dans la danse, c'est l'idée qui fait l'œuvre³³⁸ », c'est parce que le travail de conception du cadre de l'œuvre, l'idée qui précède sa représentation, est absolument fondamental. Sehgal explique que normalement, lorsque l'on conçoit une pièce - chorégraphique, théâtrale, une *situation*, peu importe - les répétitions durent plusieurs mois au cours desquels se travaille et se développe la matière, avec les danseurs ou acteurs. Or, chez nos deux artistes, il ne s'agit pas de développer la matière de l'œuvre ; ces temps de répétition consistent simplement à étayer ce qui a déjà été pensé en amont. Jérôme Bel dit avoir fait des pièces qui ont été pensées pendant deux ans, avec une grande précision d'écriture, et montées en quinze jours, confirmant ainsi son refus de répéter ; « Je ne veux pas répéter pour que ce soit mieux, je ne veux pas que ce soit mieux, je veux que ça soit comme c'est³³⁹ ». Chez Sehgal, les répétitions ne durent en général que deux ou trois jours ; même pour *This Progress*, qui se compose exclusivement d'individus amateurs. De même en ce qui concerne les sélections - Sehgal n'était pas physiquement présent, les répétitions ont été confiées à Rebecca

³³³ « J'essaie de ne pas plaire. Je veux que ça soit moche », interview réalisée dans le cadre du programme *Les Masterclasses* de France Culture, par Florian Gaïté, 12 juillet 2019, consultée le 02.05.20. URL : sur <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/jerome-bel-jessaie-de-ne-pas-plaire-je-veux-que-ca-soit-moche>

³³⁴ Jérôme Bel, Ibid.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ Jacques Rancière, *Le Spectateur Emancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p.20

³³⁷ Jérôme Bel, in « J'essaie de ne pas plaire. Je veux que ça soit moche », op.cit.

³³⁸ Tino Sehgal, « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres - Tino Sehgal au Palais de Tokyo », op.cit.

³³⁹ Jérôme Bel, in « J'essaie de ne pas plaire. Je veux que ça soit moche », op.cit.

Lamarche-Vadel et Asad Raza, co-commissaire et producteur de l'exposition ; les amateurs ont été conviés au Palais de Tokyo le temps d'un après-midi seulement, en fonction de leur groupe, donc soit enfant, soit adolescent, soit adulte, soit personne âgée. Après avoir été questionnés sur ce qu'était le progrès, ils ont pu visiter l'espace et découvrir le concept de l'exposition défini par Sehgal. Les répétitions n'ont guère été plus conséquentes et approfondies. Aloïs et Zoé disent avoir fait quelques entraînements, notamment un travail de mise en situation, suivi d'une analyse collective sur ce qui fonctionnait et ce qui ne fonctionnait pas. Ainsi constatons nous l'importance, si ce n'est le primat du cadre, de la dramaturgie de l'œuvre. Comme le dit Sehgal : « Jérôme et moi on conçoit la pièce, puis elle est réalisée³⁴⁰ ».

Dès lors, dans quelle mesure les danseurs aident-ils à représenter ? Pour Jérôme Bel, il y a une certaine arrogance dans le fait de créer, de penser un cadre mais de ne pas être sur scène, donc de faire appel à des interprètes qui vont représenter l'œuvre, et ensuite, de convoquer des centaines de spectateur à venir voir cela ; arrogance qu'il défie en conférant à ses performeurs le pouvoir d'agir pleinement sur l'œuvre au moment de sa représentation. Dans la pièce *Gala* par exemple, pièce mêlant des amateurs de Seine Saint-Denis et des danseurs professionnels qui performent leur désir de danser, Bel précise que ce sont les danseurs qui ont choisi leur propre danse, à l'intérieur d'un dispositif où tous pouvaient danser ensemble sans se départir de leurs singularités. Jérôme Bel précise que « Tout le travail a consisté à trouver leurs propres danses³⁴¹ », persuadé que « chaque idiosyncrasie est l'apparition inespérée d'une nouvelle danse³⁴² », laissant ainsi la place à l'expression particulière de chaque singularité. De même, lors du projet *Disabled Theater*, monté en 2012 à Zürich avec les acteurs du Theater HORA, compagnie composée d'acteurs professionnels handicapés mentaux, Bel dit avoir créé une « structure très lâche³⁴³ » autour de six questions, auxquelles les acteurs répondaient sur scène, comme ils le souhaitaient, à leur manière. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Jérôme Bel convoque la notion d'« incorporation » pour faire le lien entre la dimension idéale de l'œuvre et son interprétation concrète par les performeurs ; étymologiquement, « incorporation » trouve ses racines dans le latin *corpus*, *-oris*, le corps. Notons également que si « incorporation » désigne le fait d'intégrer - au sens d'inclure un élément dans un tout déjà existant -, elle est aussi synonyme de mélange - on incorpore deux éléments dans le but d'obtenir un tout homogène. En ce sens, l'incorporation, appliquée au travail de Jérôme Bel,

³⁴⁰ Tino Sehgal, in « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

³⁴¹ Jérôme Bel, in Philippe Noisette, « Entretien avec Jérôme Bel, un chorégraphe qui ose tout », *Les Inrockuptibles*, 16 septembre 2015, consulté le 10.05.20. URL : <https://www.lesinrocks.com/2015/09/16/scenes/scenes/entretien-avec-jerome-bel-un-choregraphe-qui-ose-tout/>

³⁴² Ibid.

³⁴³ Tino Sehgal, interviewé dans le documentaire « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

désignerait non seulement la rencontre des corps des danseurs entre eux, mais aussi leur agrégation, et même leur mélange au cadre pré-établi par le chorégraphe, mélange nécessaire pour créer l'œuvre. Ainsi abolit-il tout rapport hiérarchique au profit, pourrait-on dire, d'une redistribution des pouvoirs parmi les composantes de ses pièces, à savoir lui, les danseurs professionnels et amateurs, et le spectateur ; ainsi met-il fin « à la séparation du spectacle³⁴⁴ ».

Lorsque Jérôme Bel déclare : « Il y avait une dramaturgie et en même temps à l'intérieur tout était possible³⁴⁵ » - assertion valable pour l'ensemble de ses pièces -, il résume parfaitement l'idée qu'il y a d'un côté un cadre idéal, comme nous venons de le montrer, et de l'autre, une possibilité libre et quasi aléatoire d'interprétation et de représentation. C'est précisément de cette démarche que se revendique Sehgal. Dans les trois *situations* que nous avons analysées précédemment - *This Progress*, *These Associations* et *This Variation* - nous notons un principe similaire ; les règles du jeu, c'est-à-dire le cadre et les modalités existentielles de l'œuvre, sont définies par Sehgal et uniquement par lui-même. En revanche, comme le précise l'artiste, « Au moment de jouer, les joueurs décident seul de ce qu'ils disent exactement et de ce qu'ils font, c'est cela la séparation des pouvoirs : au départ je décide de tout et eux de rien, mais pendant la représentation ce sont eux qui décident de tout, et moi de rien³⁴⁶ ». Il s'agit d'accepter la part d'aléatoire de l'œuvre. Dans *This Variation* par exemple, que nous évoquions plus haut, les danseurs reprennent dans l'espace des chorégraphies et des musiques qui ont été répétées en amont et créés par Tino Sehgal, mais, comme en témoigne l'un des danseurs, « avec une complète liberté d'exécution³⁴⁷ ». En effet, à la manière de *This Progress* et *These Associations*, *This Variation* a un cadre, une structure, qui ont été établis par l'artiste, à l'intérieur duquel les danseurs procèdent librement et où la rencontre devient possible.

Nous avons pu vérifier l'exécution concrète de ce principe encadré mais à la fois libre auprès de Zoé et Aloïs lors de leur entretien, pour l'œuvre *This Progress*. Nos deux discutants affirment en effet n'avoir eu aucune directive, aucune pensée qu'ils auraient eu à transmettre, ni même de référence sur la question du progrès ; « Il y avait toujours l'idée qu'on parlait en notre nom, et pas en celui de l'exposition ou de Tino Sehgal³⁴⁸ ». Ils avaient pour seul cadre le processus en lui-même, comme nous l'avons vu précédemment, qui implique un déplacement spatial - emmener le visiteur d'un point à un autre en marchant - et un dialogue ayant pour seule contrainte

³⁴⁴ Jacques Rancière, *Le Spectateur Emancipé*, op.cit, p.21

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Tino Sehgal, interviewé dans le documentaire « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres », op.cit.

³⁴⁷ Justin Kennedy, Ibid.

³⁴⁸ Zoé Labasse, interviewée le 13.04.20 par Skype

le fait ne pas rester dans une conversation purement intellectuelle et philosophique mais plutôt aller vers le fait de raconter des histoires et des moments de vie. Hormis cela, ils avaient une totale liberté dans leurs échanges. Zoé a d'ailleurs affirmé à titre d'exemple que si l'un d'entre eux en avait eu l'envie, il aurait pu « s'amuser à dire à un défenseur de l'écologie combien le nucléaire était important³⁴⁹ ». Les interprètes abordent donc l'œuvre avec leurs propres vision et bagage. Certains discutants ont également pris quelques libertés vis-à-vis de la temporalité de l'expérience, et de fait, du processus ; Aloïs affirme que : « Le temps de la discussion était celui du temps du parcours qu'on avait à faire à pied, mais fois on ralentissait délibérément le pas pour discuter plus profondément³⁵⁰ ».

Le principe même de « séparation des pouvoirs », ici à l'œuvre de manière significative, nous amène à nous interroger, de même que nous l'avions fait pour le statut de l'œuvre, sur le statut de tous ces amateurs engagés par Tino Sehgal pour son exposition carte blanche. Si Zoé dit préférer le terme de « performeur » à celui d'interprète - « Le terme d'interprète ne me pas va trop, car je n'ai pas l'impression d'interpréter comme on interprète un rôle, à la limite je préfère « performance » parce que ça me laisse plus mon intégrité de pensée, d'individu³⁵¹ » -, ces dénominations semblent néanmoins inadéquates, justement parce que Sehgal confère à ces personnes un pouvoir qui va bien au-delà de l'interprétation comme on interpréterait un rôle au théâtre par exemple, ou de la transmission d'une parole, de la représentation d'une pensée. À la manière de Jérôme Bel, Sehgal sélectionne des individus non pas pour les engager en tant qu'exécutants ou interprètes, agissant comme une simple interface entre sa propre pensée et le spectateur ; il sélectionne des individus qui sont « chargés concrétiser l'œuvre³⁵² ». Dès lors, comment désigner ces personnes qui parlent en leur nom tout en s'inscrivant dans un cadre inventé et déterminé par l'artiste ? Le terme qui nous est apparu comme étant le plus adéquat est celui de « discutants », au sens de celui qui discute et qui questionne.

³⁴⁹ Zoé Labasse, interviewée le 13.04.20 par Skype

³⁵⁰ Aloïs Guérin, Ibid.

³⁵¹ Zoé Labasse, Ibid.

³⁵² Jean Deuzèmes, « Tino Sehgal. Carte blanche », op.cit.

B. Le rapport renouvelé au spectateur

Une perspective de contact insiste sur la manière dont les sujets se constituent dans et par leurs relations à l'autre³⁵³

La notion de « séparation des pouvoirs » s'étend en réalité bien au-delà d'une redistribution, d'une répartition des rôles entre l'artiste créateur, celui qui donne les règles du jeu, et les joueurs - les danseurs et acteurs chez Bel, les discutants et danseurs chez Sehgal - qui concrétisent l'œuvre et la représentent³⁵⁴. Chez Tino Sehgal comme chez Jérôme Bel d'ailleurs, le cadre établi donne également le pouvoir au spectateur, considéré comme partie prenante, si ce n'est partie intégrante de l'œuvre, contre la conception kantienne du spectateur « désintéressé », qui « ne poursuit aucune fin cognitive, [...] se contente de laisser advenir en lui le « libre jeu³⁵⁵ » de l'imagination et de l'entendement³⁵⁶ ». Le postulat de Sehgal et Bel est aux antipodes des prétendus passivité et désintéressement inhérents à l'activité spectatorielle et s'inscrit plutôt du côté de John Dewey³⁵⁷ et Jacques Rancière³⁵⁸, qui mettent en évidence la part performative du regardeur au sein de l'expérience. Nous avons dit précédemment que Jérôme Bel refusait de rentrer dans cette même logique pédagogie abrutissante dénoncée par Jacques Rancière ; une logique où les relations, qu'elles soient politiques, culturelles ou pédagogiques, sont pensées dans un rapport hiérarchique entre celui qui sait et qui adopte une posture d'« éducateur », et celui qui ne sait pas, l'« ignorant », associé pendant des siècles au spectateur.

Dans sa démarche artistique, Jérôme Bel renverse complètement cette logique héritée du platonisme et reprise par Kant en faisant, sous couvert de l'idée de « séparation des pouvoirs », le postulat de l'égalité des intelligences. Dans un entretien avec Philippe Noisette³⁵⁹, Bel revient sur la présentation d'une étape de travail de la pièce *Gala*, ouverte au public, à Aubervilliers, étape dans laquelle il demandait leurs avis aux spectateurs. Quel est l'objet de cette démarche ? Jérôme Bel y répond : « À un certain moment dans le processus de construction d'un spectacle, je perds l'essentiel, j'oublie les faits qui ont provoqué certaines opérations artistiques, j'ai besoin de les

³⁵³ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres, New York : Routledge, 2008, p.8.

³⁵⁴ « Représenter » est ici entendu au sens d'une représentation, c'est-à-dire de faire apparaître, de présenter à l'esprit, par le moyen du langage corporel ou parlé, non pas de représenter quelqu'un, d'agir en son nom.

³⁵⁵ La théorie du libre jeu des facultés est développée par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, Livre 1, « L'analytique du beau », paragr. 9.

³⁵⁶ Aline Wiame, « L'art comme expérience et la pragmatique du spectateur, entre performance et philosophie », *Tangence*, n°108, p13-27, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2015-n108-tce02513/1036452ar.pdf>

³⁵⁷ Voir : John Dewey, *L'Art comme expérience* [1934], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005

³⁵⁸ Voir : Jacques Rancière, *Le Spectateur Emancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008

³⁵⁹ Philippe Noisette, « Entretien avec Jérôme Bel, un chorégraphe qui ose tout », op.cit.

retrouver et aussi de me les faire confirmer, par les regards des spectateurs qui doivent à leur tour en faire l'expérience³⁶⁰ ». Au-delà d'un moyen de vérifier si les spectateurs ont saisi les grandes idées du spectacle, donc, montrer son travail en cours de préparation apparaît comme le moyen pour Bel d'opérer, grâce aux retours du public, une analyse réflexive sur sa propre création, voire même de réaffirmer ce qui en est l'essence. Il s'agit donc, pour reprendre une expression de Brian O'Doherty, de « céder la place à l'œil et au Spectateur, qui nous rapporte ce que nous aurions vu si nous avions été là³⁶¹ », tout simplement car, ajoute-il, « le Spectateur et l'œil sont des conventions régulatrices qui stabilisent ce sens de nous-mêmes qui nous fait défaut³⁶² ». Ainsi Bel met-il le spectateur dans une posture décisive par rapport à l'œuvre, puisque ce dernier devient le seul moyen pour l'artiste d'évaluer son travail. Le chorégraphe ajoute à cela : « S'ils ne comprennent pas, c'est que je me suis mal exprimé, et c'est en parlant avec eux que je peux réaliser qu'il leur manque tel ou tel élément³⁶³ ». Aussi met-il en avant la nécessité que le public comprenne le spectacle et qu'il le fasse sien, et surtout, que chacun trouve au sein de l'œuvre un territoire d'expression de soi.

Toutefois, même s'il est un « spectateur émancipé », pour reprendre les mots de Jacques Rancière, le spectateur chez Bel devient rarement acteur et co-créateur de l'œuvre dans l'allocation physique de celle-ci ; durant le temps de sa représentation, il reste regardeur, il est au spectacle. Si Sehgal prône également une forme d'égalité entre producteurs et récepteurs³⁶⁴ dans son travail, le regardeur n'est pas au spectacle ; dans l'espace d'exposition il peut circuler, il peut influencer sur le temps de son expérience. Le format exposition, lui, peut être pensé et transformé en une « zone de contact³⁶⁵ », au sens où Mary Louise Pratt l'a développé, c'est-à-dire une zone où nous les « sujets se constituent dans et par leurs relations entre eux³⁶⁶ », auquel cas, la parole du visiteur sera toute aussi importante et constructive que celle du joueur. En effet, il est entendu que le visiteur ne devient pas acteur de son expérience sans l'enrichir de ses propres « facultés de somatisation, de traduction et de déplacement³⁶⁷ ». Grâce au format exposition, donc, le visiteur n'est plus seulement regardeur actif ; nous l'avons vu précédemment, il est engagé au sein de la *situation* et y participe. Ce type d'art relationnel appelle à « un déplacement de la perception, un passage du statut du

³⁶⁰ Jérôme Bel, in Philippe Noisette, « Entretien avec Jérôme Bel, un chorégraphe qui ose tout », op.cit.

³⁶¹ Brian O'Doherty, *White Cube*, op.cit, p81

³⁶² Ibid.

³⁶³ Jérôme Bel, Ibid.

³⁶⁴ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p.28

³⁶⁵ Cette notion est introduite par Mary Louise Pratt, à l'origine pour désigner des « espaces sociaux où les cultures se rencontrent, se heurtent et se confrontent, souvent dans des contextes de relations de pouvoir hautement asymétriques ». Voir : « Arts of the Contact Zone », New York, 1991

³⁶⁶ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres, New York : Routledge, 2008, p.8.

³⁶⁷ Aline Wiame, « L'art comme expérience et la pragmatique du spectateur, entre performance et philosophie », op.cit

spectateur à celui d'acteur, une reconfiguration des places³⁶⁸ ». C'est peut-être en cela que Sehgal dit avoir « approfondi » cette notion de séparation des pouvoirs qui, transposée au musée, offre un champ d'action spectatoriel que n'offre pas celui du format spectacle. Dès lors, Sehgal réinvestit et pousse à son paroxysme le célèbre « C'est le regardeur qui fait l'œuvre » de Marcel Duchamp³⁶⁹, créant les conditions nécessaires à la construction de sa propre expérience (celle du regardeur) ; une version unique de l'exposition, dont le regardeur est détenteur, et dans laquelle il a le loisir d'explorer son mode d'expression propre, sur un mode de « participation créative³⁷⁰ ».

Aussi Sehgal pousse-t-il à l'extrême la question des potentiels relationnels au sein de l'exposition, qui dès lors devient un champ d'investigation des rapports inter-humains, une sorte de tissu vivant réceptacle d'un immense réseau de relations intersubjectives. Nous pourrions affirmer sans trop prendre de risques que son œuvre est à la fois profondément conceptuelle, de par l'importance qui est accordée à l'idée, et démocratique. Lorsque l'artiste affirme que « À partir du moment où l'on recherche la précision et la création d'un jeu particulier, on est de fait dans ce jeu, et pas un autre, soumis à un corpus de règles qui lui est propre ; pour moi, c'est une question de mise en place, de précision, de conception³⁷¹ », cela montre l'importance de la définition de l'œuvre et des règles qui lui pré-existent. Et en même temps, l'œuvre prend toute son importance dans l'exercice de sa réalisation, confiée à des tiers ; en l'occurrence les joueurs et les spectateurs. Finalement, ce type d'exploration du principe relationnel dans le cadre de l'exposition pourrait s'apparenter à une nouvelle forme de négociation de ce qui fut initié par le monde de l'art postduchampien, puis développé par Luigi Pareyson et enfin par Umberto Eco dans un ouvrage poétique qu'il intitule *L'œuvre ouverte*³⁷². Cette notion d'œuvre ouverte désigne un mécanisme où l'œuvre est parachevée par celui qui la reçoit, qui la perçoit et l'interprète. C'est précisément en ce sens que nos quatre artistes, hormis peut-être Pierre Huyghe si l'on s'appuie sur la rétrospective au Centre Pompidou (2013), orientent la réception de leurs expositions. Réinventer l'exposition, c'est donc aussi penser une forme qui permet au jeu, aux désirs, à la liberté et à la créativité de s'exprimer, et qui encore une fois, est tout sauf univoque.

³⁶⁸ Jacques Rancière, « L'Esthétique comme politique », in *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p.36-37

³⁶⁹ Marcel Duchamp, Conférence autour de l'œuvre « Fontaine », 1965.

³⁷⁰ Cette notion de « participation créative » apparaît dans un ouvrage de Pablo Helguera, dans lequel l'auteur dresse une typologie des structures participatives de l'art. Voir : *Education for Socially Engaged Art*. New York : Jorge Pinto Books Inc., 2011, p. 15.

³⁷¹ Tino Sehgal, Ibid.

³⁷² Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (1962), Paris, Seuil, 1965

TROISIÈME PISTE DE RÉFLEXION

L'exposition comme œuvre protéiforme et polyphonique ;
multiplicité des médiums à l'œuvre,
translation entre les arts et référentialité.

1. Faire le vivant

Nous avons évoqué précédemment l'apparition, dans les années 1990, de pratiques extrêmement diverses dans le champ de la création artistique et plus particulièrement de l'exposition, tant au niveau des médiums que des sujets abordés. Est apparue à ce moment-là une génération d'artistes qui a cherché « non pas à produire des œuvres d'art, mais des points de fuite, des territoires artistiques de rupture [...] impliquant un autre usage du corps, des possibilités de rêve, de rencontres et de perceptions ou sensations nouvelles³⁷³ ». Et si l'exposition était envisagée comme terrain de négociation d'une forme vivante, complexe et variable, à l'intérieur de l'espace du musée ? Vivante parce qu'on est face à une muséographie contemporaine, à des modes de circulation et de monstration qui dépassent très largement la présentation d'œuvres, et même qui réinventent notre rapport à l'œuvre. Vivante aussi parce que ces expositions abritent une multiplicité de formes ; nouvelles, plus modulables. Des formes qui sont en vie, au sens propre, comme le corps vivant, impliqué à travers la performance artistique, le mouvement du spectateur, celui des espèces animales, minérales et végétales. Vivante aussi, et c'est ce que nous allons désormais explorer dans cette troisième piste de réflexion, par la multiplicité des médiums et des techniques qu'elle abrite - se côtoient le cinéma, la danse, le théâtre, la musique, l'opéra, la performance - et enfin, par les réseaux dans lesquelles elles s'inscrivent.

A. La construction d'une pratique multifacettes

Revenons d'abord sur les formations respectives de nos artistes, pour comprendre les fondements de cette pratique transdisciplinaire, qui aujourd'hui incarne une sorte de fusion des compétences et tend à repousser l'exposition vers une forme ambiguë, de moins en moins définissable. Hormis Sehgal, qui d'un point de vue géographique et générationnel est toujours un peu à part, les trois autres artistes qui composent notre corpus sont issus des grandes écoles que l'on appelle aujourd'hui ENSAD - École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris pour Pierre Huyghe - et ESAD - ancienne école des Beaux-Arts devenue École Supérieure d'Art et Design de Grenoble, où ont étudié Dominique Gonzalez-Foerster et Philippe Parreno. Au lendemain de Mai 68, nous expliquent Alexandra Fau et René Lesné³⁷⁴, l'école Beaux-Arts opère une transformation radicale vis-à-vis de ses enseignements. Arrivent des enseignants extrêmement jeunes comme Roger

³⁷³ Olivier Wahn, *Une avant-garde sans avant-garde – Essai sur l'art*, op.cit.

³⁷⁴ Alexandra Fau et René Lesné, « Histoire de l'ENSAD », conférence dans le cadre du séminaire « Histoire de la pédagogie de la création artistique : état de l'art et perspectives », École des chartes, 27 janvier 2017

Tallon, Jean-Claude Maugirard, qui ont bénéficié d'un enseignement très académique et qui vont, par opposition, laisser place à l'expérimentation. L'école accorde aussi beaucoup d'importance aux sciences humaines et recrute des professeurs d'anthropologie, d'esthétique, de philosophie, de sociologie³⁷⁵, etc. Il y a donc une vraie recherche d'adéquation entre les compétences professionnelles, techniques, et l'apport d'une « dimension plus culturelle autour de l'objet³⁷⁶ ». De nouveaux enseignements - FSI (fonction, signe, image), AEV (appréhension, espace, vécu) et FFE (fonction, forme, espace) - se mettent en place parallèlement aux cours de design graphique, design industriel, mathématiques, physique, et vont permettre « le développement de l'expérimentation³⁷⁷ ». Les élèves vont de plus en plus être amenés à « penser l'art comme une espèce d'environnement immersif³⁷⁸ ». S'ajoutent à cela les interventions extrêmement diverses et assurées par des artistes - des cours de *ju-jitsu*, du théâtre de mime, de l'expression corporelle - ainsi que de nombreuses expériences menées en dehors de l'école. Par exemple, se laisser guider par un collègue les yeux bandés afin de mieux éprouver la relation à l'espace ; « il y avait comme ça une expérience nourrie dans l'environnement et une confrontation à la réalité urbaine³⁷⁹ ». À partir des années 1970, donc, et sous la direction de Michel Tourlière, l'école permet l'émergence de nouveaux secteurs comme la vidéo, l'informatique, mais surtout, ses étudiants bénéficient d'un horizon extrêmement large de connaissances et de compétences. Lorsque Pierre Huyghe entre aux Arts Décoratifs en 1980, il bénéficie de ces enseignements transversaux qui en tout état de cause, poussent à la prise de risque, à l'affirmation de soi, et surtout à l'exploration d'une approche transversale et interdisciplinaire de l'art.

Quant à Philippe Parreno et Dominique Gonzalez-Foerster, ils font partie de ce que l'on appelle communément dans le monde de l'art contemporain la bande des Beaux-Arts de Grenoble. Comme l'ENSAD, l'école des Beaux-Arts dispense des enseignements à la fois pratiques - workshops, cours de dessin académique - et théoriques - philosophie, histoire de l'art, etc - et met à disposition des élèves des laboratoires photo et vidéo. Elle entretient également un regard sur les autres pratiques, notamment avec des intervenants scientifiques, mathématiciens, etc. Dans un entretien, Pierre Joseph, qui était élève aux Beaux-Arts en même temps que Philippe Parreno et Dominique Gonzalez-Foerster, explique qu'une bascule s'opère au moment où, au début des années 1980, Ange Leccia et Jean-Luc Vilmouth commencent à enseigner à l'école. Ces derniers vont

³⁷⁵ Y ont enseigné, dans des matières de sciences humaines, des personnalités telles que Jacques Gaucheron, Jean-Marc Poinot, Pierre Cabanne, Michel Ragon, Jean-Louis Pradel, Thierry Chabanne

³⁷⁶ Alexandra Fau, "Histoire de l'ENSAD », op.cit.

³⁷⁷ Ibid.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Ibid.

bouleverser l'enseignement académique de l'art, pour emmener les élèves dans « d'autres aventures³⁸⁰ », vers un art autre que celui vu dans les catalogues ou en galerie ; notamment à travers des ateliers expérimentaux. Parreno et Gonzalez-Foerster sont donc formés autant aux arts graphiques qu'à l'image, et surtout, conçoivent dès le départ des projets avec une dimension expérimentale très forte, que l'on retrouve encore aujourd'hui au cœur de leurs expositions. En dehors de l'école en elle-même, dans les années 1970-1980, et dans le sillage de Mai 68, la ville de Grenoble est en pleine effervescence, un véritable laboratoire culturel ; de par la présence de la MC2, une des plus grandes maisons de la culture, mais aussi, à partir 1986, avec l'ouverture du Magasin, centre national d'art contemporain de Grenoble, aujourd'hui appelé « Le Magasin des horizons ». Ancien espace post-industriel, Le Magasin est d'abord dirigé par Jacques Guillot, qui est à ce moment-là une figure centrale pour cette génération à qui il va permettre de réaliser un certain nombre d'expositions, d'abord collectives, et donc d'asseoir une vraie pratique de terrain ; Parreno dit avoir « passé beaucoup de temps au Magasin, à installer les expositions et les désinstaller, faire ce qu'on appelle l'accrochage. Peindre les murs, installer les œuvres, les repeindre après...³⁸¹ ». C'est aussi par le biais de ces expositions et indirectement de Guillot, que Gonzalez-Foerster, Parreno et bien d'autres, commencent à côtoyer de grandes personnalités du monde de l'art contemporain, d'autant plus pour Dominique Gonzalez-Foerster qui après les Beaux-Arts, encore à l'école du Magasin.

D'une part donc, nos artistes bénéficient de formations qui les dotent de compétences extrêmement diversifiées ; chose qu'ils réinvestissent complètement dans leur pratique artistique, incarnant une forme de fusion des compétences, une figure d'artiste multifacette. Ce sont des artistes plasticiens, des producteurs d'objets, qui maîtrisent aussi la mise en scène, la vidéo, qui d'ailleurs occupe encore aujourd'hui une place prépondérante ; dans l'exposition « 1887 - 2058 » par exemple, à travers les films *Lola Montez in Berlin*³⁸², *Otello 1887*³⁸³, *De Novo*³⁸⁴, *Noreturn*³⁸⁵, le mini écran du *Brasilia Hall*³⁸⁶, ou encore *Ann Lee in anzen zone*³⁸⁷... Dix des trente-et-unes œuvres exposées sont, ou du moins intègrent de la vidéo. De même pour celles de Huyghe et

³⁸⁰ Pierre Joseph, « Initiales/La scène : Grenoble, témoignage de Pierre Joseph », entretien réalisé à la Fondation d'Entreprise Ricard le 20 juin 2016, publié par la Fondation Pernod Ricard, 2016, consulté le 18.06.21. URL : <https://vimeo.com/181170665>

³⁸¹ Philippe Parreno, « Philippe Parreno : le film sur Zizou, il est important pour moi, il rejoint la question plastique du portrait », in Arnaud Laporte, *Affaires Culturelles*, 23 décembre 2020, consulté le 18.06.21. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/affaires-culturelles/philippe-parreno-est-lininvite-daffaires-culturelles>

³⁸² *Lola Montez in Berlin (M.2062)*, film, couleur, son, 3'58", 2015

³⁸³ *Otello 1887*, film, couleur, son (italien, sous-titrage multilingue), 25'31", 2015

³⁸⁴ *De Novo*, film, noir et blanc et couleur, son (français sous-titrage multilingue), 20', 2009

³⁸⁵ *Noreturn*, film, couleur, son, sous-titrage multilingue, 25', 2009

³⁸⁶ *Brasilia Hall*, vidéo, couleur, 8'52", 1998/2000

³⁸⁷ *Ann Lee in anzen zone*, vidéo couleur, avec son, animation numérique, 3'25", 2000

Parreno dont la moitié des œuvres sont des contenus vidéos. Très vite, ils ont compris que ce médium pouvait agir comme marqueur rythmique de l'exposition, car en effet, il mobilise une attention spécifique chez le spectateur, différente de l'attention que l'on peut porter lorsque l'on déambule et qui est « flottante, [...] non autoritaire³⁸⁸ ». Tout à coup, la vidéo introduit une forme plus linéaire, qui bouleverse le régime attentionnel et s'empare de l'audience. Elle induit de fait « cette concentration qui au cinéma ou au théâtre intensifie l'expérience³⁸⁹ ».

Si ces artistes ont incontestablement un rapport particulier à l'image, c'est également car le cinéma, la vidéo, correspondent au médium par excellence de la fiction. Dans un entretien avec Hans Ulrich Obrist, Parreno revient sur ce qu'il décrit comme étant « un accord secret entre le cinéma et l'exposition³⁹⁰ », une sorte de répartition tacite entre fiction et réalité : « le cinéma dit “je prends moi toute la partie fiction et je te laisse le soin de montrer les objets”³⁹¹ », en s'adressant à l'exposition. C'est d'ailleurs par le cinéma - de manière plus large la vidéo - que Huyghe, Parreno et Gonzalez-Foerster parviennent à agréger leurs récits fictionnels au scénario global de l'exposition. Dans l'exposition « Anywhere, Anywhere Out of the World », Parreno met en jeu toute une série de protagonistes fantasmagoriques ; les supposés danseurs de Merce Cunningham - dans l'installation *How Can we Tell the Dancers from the Dance* (2012) - dont on entend la trace sonore mais que l'on ne voit pas, les présences habitant le paysage extraterrestre des *Continuously Habitable Zone [C.H.Z]* (2011), le fantôme de Marilyn Monroe dans le film *Marilyn* (2012)³⁹², etc. Parreno restitue la plupart du temps leur présence par le biais de l'image et du son. Pour *Marilyn*, il reconstitue une chambre d'hôtel des années 50, l'une des suites du Waldorf Astoria de New-York, où Marilyn Monroe a vécu, et où elle a écrit la plupart des lettres qui par la suite ont été publiées ; la caméra évoque son regard à elle, à la manière d'une entité subjective, un logiciel reconstitue sa voix et un robot reproduit son écriture. C'est ainsi que Parreno parvient à la faire revivre, en recréant une présence à la fois sonore et visuelle. Par le biais de la vidéo, donc, le regardeur entre dans la fiction de manière omnisciente ; il fait ici l'expérience de la situation par le prisme de la subjectivité de Marilyn, placé selon son point de vue à elle.

Le médium vidéo va également permettre de poursuivre au sein de l'exposition une logique de prolongation du réel, principe que réinvestit complètement Pierre Huyghe avec les films *The Host and the Cloud* (2011) à l'issue de l'expérimentation au Musée des Arts et Traditions

³⁸⁸ Philippe Parreno, in *Philippe Parreno au Park Avenue Armory*, op.cit.

³⁸⁹ Dominique Gonzalez-Foerster, in « Dominique Gonzales-Foerster et Emma Lavigne : Parole aux artistes », captation réalisée le 21 janvier 2016, consultée le 14.04.21. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x4kbasz>

³⁹⁰ Philippe Parreno, in *Philippe Parreno au Park Avenue Armory*, op.cit.

³⁹¹ Ibid.

³⁹² *Marilyn*, Vidéo en couleur, son, 19'15", 2012

populaires, et *A Way in Untilled* (2013), filmé lors de la « Documenta 13 » de Kassel. Ces films correspondent en effet à la captation d'une situation vécue qui, par le jeu du montage, est une nouvelle fois mise en scène voire même re-fictionnalisée. Il ne s'agit en effet pas de restitutions documentaires. Et si la fiction-même, au lieu de prolonger le réel en images, pouvait être prolongée dans le réel ? C'est précisément ce que Huyghe imagine avec *Streamside day*³⁹³ (2003). Streamside est une ville nouvelle, construite dans les années 2000 aux Etats-Unis, que Huyghe visite pendant sa résidence à la DIA Foundation de New York, et pour laquelle il invente une coutume, sorte de rituel voué à, à un moment donné, produire une réalité ; comme dans le film, un jour donné les habitants sortiraient dans la rue, assisteraient à une grande parade, le maire ferait un discours, les enfants joueraient, il y aurait à manger, un concert, etc. Huyghe est allé jusqu'à créer un hymne, qui permettrait aux gens de Streamside de célébrer leur propre condition. Aussi entend-t-il créer, à partir du scénario fictionnel de *Streamside Day*, un événement réel, conçu pour perdurer et se voulant constitutif de l'identité de cette nouvelle communauté, de ses nouvelles modalités de vivre-ensemble. Huyghe décrit cette logique où fiction et réel se contaminent et s'enrichissent mutuellement comme la volonté de « prendre le coefficient fictionnel d'un lieu et essayer de l'augmenter pour produire une réalité³⁹⁴ ». On peut ici faire l'analogie avec l'exposition : comment augmenter son coefficient fictionnel ? La vidéo apparaît en tout état de cause comme ce médium qui à la fois permet l'introduction d'un régime attentionnel plus contemplatif, mais qui surtout augmente, par le biais des différents récits qu'elle abrite, le coefficient fictionnel de l'exposition : tout à coup, la réalité devient « une présence fictionnelle et esthétisée³⁹⁵ ».

La volonté de traiter l'exposition comme une réalité vécue, un récit entre authenticité, réalité, imaginaire et fiction, participe chez nos artistes d'une ambition qui se cristallise dès les années d'école, et ne se limite par ailleurs pas à l'exploitation des différents médiums. Sous l'influence de certains professeurs, Parreno et Gonzalez-Foerster vont mettre en place - notamment avec Pierre Joseph et Bernard Joysten, et plus tard rejoints par d'autres artistes comme Pierre Huyghe - des logiques de travail et de réflexion collectives, guidées par la volonté de faire évoluer l'exposition vers quelque chose « qui produirait une espèce de subjectivité adjacente et qui serait la question du format : le projet plutôt que l'objet, dans une négociation disons réelle³⁹⁶ ». Cette

³⁹³ Pierre Huyghe, *Streamside day*, Film 16 mm en couleur, son, 26', 2003

³⁹⁴ Pierre Huyghe, in « Entretien avec Pierre Huyghe par Elisabeth Lebovici », produit par la Fondation Louis Vuitton / Mirage illimité, consulté le 23.06.21. URL : <https://vimeo.com/252334230>

³⁹⁵ Emma Lavigne, in « Dominique Gonzales-Foerster et Emma Lavigne : Parole aux artistes », op.cit.

³⁹⁶ Philippe Parreno, « Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud - Plateforme 2013 », op.cit.

question du format, nous l'avons évoqué, les artistes l'ont expérimentée de manière collective depuis les années 1990, à travers des projets comme « Snow Dancing » (1995) ou l'exposition « Traffic » (1996), en faisant tour à tour de l'exposition un moment de fête, une discussion, un repas, un voyage, etc. Une transposition, donc, de moments d'échanges, de situations de la vie quotidienne. Dans les rétrospectives de Dominique Gonzalez-Foerster (2015-2016) et Pierre Huyghe (2013) au Centre Pompidou ainsi que dans la carte blanche à Philippe Parreno (2013) au Palais de Tokyo, la question du format est traitée autrement. La volonté d'aller au-delà des dimensions formelles de l'exposition, d'élargir ses limites et de la fictionnaliser, est toujours très forte, mais on n'est plus dans la mise en place de situations complètement expérimentales comme ce put être le cas pour *The Host and the Cloud* (2009-2010) que nous évoquions précédemment par exemple. Il ne s'agit plus non plus d'une transposition formelle de l'exposition en un événement, une situation ou une forme sociale caractérisés ; elle tend vers autre chose.

B. Quand l'exposition devient scène

Nous l'avons vu, la réinvention de l'exposition passe désormais par une négociation *in situ* des limites spatio-temporelles et des rapports inter-humains, par la création de nouveaux espaces-temps, de nouvelles situations, au sein d'un parcours qui permet la cohabitation entre une multiplicité de formes. Néanmoins, si l'on déplace la réflexion sur la forme exposition, et plus particulièrement sur ce qui constitue sa dimension palpable et identifiable, on remarque outre la multiplicité de formes, une conjonction de médiums et de disciplines artistiques extrêmement divers, voire même une tendance à vouloir embrasser tous les arts ; art de la scène, art du spectacle, art de l'image, art du son, art du dialogue, etc. L'exposition devient une sorte de formule englobante, dont les frontières sont délibérément floutées. S'agit-il encore d'une exposition ? N'est-ce pas plutôt un opéra ou du cinéma ? Les formules vivantes que proposent Parreno, Gonzalez-Foerster, Huyghe et Sehgal sont, chacune à leur manière, finalement très proches de ce que théorise Richard Wagner en 1849, dans *L'Œuvre d'art de l'avenir (Das Kunstwerk der Zukunft)*³⁹⁷. Le compositeur y proposait un projet, un programme même, d'« art total » ; non pas quelque chose de l'ordre du mélange ou de la juxtaposition des arts mais un ensemble, un projet unitaire où chacun des arts convoqué serait profondément transformé par son association avec les autres :

³⁹⁷ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (L'Œuvre d'art de l'avenir, 1849), Traduction J-G Prod'homme et Dr F. Holl, L'Harmattan, Paris, 1929

« La grande œuvre d'art totale qui devra englober tous les genres de l'art pour exploiter en quelque sorte chacun de ces genres comme moyen, pour l'annihiler en faveur du résultat d'ensemble de tous [*les genres*], c'est-à-dire pour obtenir la représentation absolue, directe, de la nature humaine accomplie » (Ibid., p87)

Il ne s'agit donc pas de prendre les arts particuliers dans l'état où ils se trouvent mais bien d'activer une démarche de refonte complète du partage institué entre les arts. À l'époque de Wagner, l'opéra apparaissait comme la forme la plus aboutie de l'art, la plus complète, symbolisant l'« union apparente des trois arts frères³⁹⁸ », à savoir la danse, la musique et la poésie. Plus récemment, le critique d'art Olivier Zahm affirmait que les disciplines comme la philosophie, la littérature, l'art, sont profondément liées, « dans la tentative de comprendre le monde³⁹⁹ », ajoutant à cela : « Aucune de ces disciplines ne sont une création pure ou une vérité surplombante mais pour moi, tout est relation⁴⁰⁰ ». Dès lors, qu'en est-il de l'exposition ? Ne peut-elle pas finalement répondre à cette ambition de translation totale entre les arts et les disciplines ?

En 2007, Philippe Parreno et Hans Ulrich Obrist co-organisaient « Il Tempo del Postino », un opéra-exposition pensé et créé de manière collective, dans le cadre du festival international de Manchester⁴⁰¹ en 2007. À cette occasion, une série d'artistes visuels dont Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe et Tino Sehgal, avaient été rassemblés dans la perspective de proposer « une exposition sur scène où se succèdent des œuvres dans le temps et pas dans l'espace⁴⁰² », sous-entendu une exposition qui se déroule selon la temporalité de la scène et en dehors de l'espace du musée ou de la galerie. Elle sera d'ailleurs présentée à l'Opera House de Manchester en juillet 2007, puis en 2009 dans le théâtre de Bâle, en Suisse, mais jamais dans le cadre du musée. L'exposition se présente comme une succession de numéros, ou d'actes si l'on emprunte un vocabulaire plus théâtral, avec des durées, des intensités différentes, et dans divers endroits de l'opéra : sur le plateau de la scène, dans les galeries, le halle d'entrée, etc, « à la façon d'un cabaret inter-disciplinaire⁴⁰³ ». Au sein de ce projet à plusieurs voix, « Chaque artiste s'approprie un créneau et met en scène sa propre partition⁴⁰⁴ », d'une durée maximale de quinze minutes. Se côtoient dès lors des installations, performances, du cinéma, des pièces musicales, chorégraphiques, des saynètes théâtrales, qui finissent par constituer une forme hybride que l'on pourrait qualifier d'opéra d'arts visuels :

³⁹⁸ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, op.cit., p.172

³⁹⁹ Olivier Zahm cité par Ingrid Luquet-Gad, « sans dieu ni maître, petite leçon d'avant-gardisme par olivier zahm », op.cit.

⁴⁰⁰ Ibid.

⁴⁰¹ « Il Tempo del Postino » est présentée pour la première fois sur la scène de l'Opera House de Manchester en juillet 2007

⁴⁰² Dominique Gonzalez-Foerster, in « Dominique Gonzales-Foerster et Emma Lavigne : Parole aux artistes », op.cit.

⁴⁰³ Tristan Bera, « Il Tempo del Postino », essai paru dans le catalogue de l'exposition *Opéra Monde. La quête d'un art total* au Centre Pompidou-Metz (2019-2020), p.172

⁴⁰⁴ Ibid.

« Philippe Parreno, par l'intermédiaire d'un maître de cérémonie ventriloque, annonce le temps du facteur lors d'un discours d'introduction qui énonce les règles du dispositif scénique ; les rideaux de velours rouge dansent au rythme d'une chorégraphie de Tino Sehgal ; [...] Pierre Huyghe fait intervenir l'idylle de deux monstres géants... » (Ibid.)

Contrairement au contexte d'une exposition dans un lieu dédié où le visiteur fait l'expérience du parcours à son propre rythme et donc a le pouvoir d'en déterminer la temporalité, « Il Tempo del Postino » évolue selon son temps propre de présentation, déterminé par la durée des œuvres.

Ce projet défend l'idée d'un décloisonnement total des frontières entre les disciplines artistiques, avec une exposition qui est directement transposée sur scène, lieu de présentation par excellence des arts vivants. Néanmoins, on note que ce déploiement peut tout aussi bien s'opérer au sein même du musée. D'ailleurs, c'est d'ordinaire plutôt la scène, le vivant qui fait irruption dans l'espace d'exposition et l'investit. Pourquoi ? « Le musée permet paradoxalement une hybridation, tant dans les modes de création que dans les modes de spectation⁴⁰⁵ ». En effet, dans la mesure où il s'agit d'un espace de représentation modulable, à chaque fois réinventé, « la salle d'exposition peut assez aisément se transformer en un terrain dédié à la performance, et l'exploration de nouveaux espaces constitue potentiellement, pour le monde du théâtre ou celui de la danse - une piste prometteuse⁴⁰⁶ ». D'un point de vue spatial, donc, le musée peut s'adapter à l'accueil de pratiques relatives aux arts vivants et de fait, entretenir une porosité entre les disciplines, de la scène et de l'exposition. D'ailleurs, à partir de la fin des années 1950, qui correspond à l'apparition des premiers *happenings* d'Allan Kaprow, le musée va s'ouvrir de plus en plus aux logiques scéniques, « sortant de ses cadres traditionnels, pour s'imprégner d'immatériel et d'éphémère, et s'en nourrir⁴⁰⁷ ». D'autre part, on peut aussi penser que le recours aux formes vivantes à l'intérieur de l'exposition s'est peu à peu imposé comme une nécessité, face à « une certaine impatience ressentie dans les expositions⁴⁰⁸ », du moins une certaine insatisfaction du visiteur, qui disparaît dès lors que ce dernier est engagé dans une autre temporalité que celle de l'exposition « traditionnelle », une dynamique de l'instant.

Au moment où Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno puis Tino Sehgal commencent à produire des expositions, la société du spectacle est quelque part déjà là, et même, bien installée au musée ; cela fait déjà une trentaine d'années que de plus en plus, « les arts visuels sont imprégnés par la temporalité du spectacle, de l'événement éphémère⁴⁰⁹ ». Nos quatre

⁴⁰⁵ Pauline Chevalier, *Le Musée par la scène*, op.cit., p.10

⁴⁰⁶ François Mairesse, Ibid., p.250

⁴⁰⁷ Julie Deramond, Ibid., p.228

⁴⁰⁸ Robin Pogrebin, cité par Pauline Chevalier, Ibid., p.116

⁴⁰⁹ Ibid., p.115

artistes adoptent cependant une posture qui consiste à « penser la scène au coeur du musée, incluse dans l'espace muséal⁴¹⁰ » et de ce fait, à explorer les « Frottements, contaminations, partages et oppositions⁴¹¹ » engendrés par cette cohabitation. Chez Tino Sehgal, on le perçoit de manière absolument évidente, à travers la mise en œuvre de ses situations construites, que l'on pourrait qualifier de ballets expérimentaux. Dans la carte blanche au Palais de Tokyo (2016), *These Associations* (2012) et *This Variation* (2012) font apparition dans l'exposition comme des pièces chorégraphiées, occupant dès lors le lieu comme une plateforme d'espaces scéniques. Au lieu de construire des cimaises, d'exposer des œuvres plastiques, Sehgal opère une structuration de l'espace par les corps et les trajectoires - « déplacements, oscillations, régression⁴¹² » - qu'ils effectuent.

Quelques années plus tôt, dans le même lieu, Philippe Parreno crée une exposition - "Anywhere, Anywhere Out of The World" (2013) - qui prend la forme d'un immense plateau, où se côtoient différents dispositifs scéniques. Parmi eux, les *Marquees*⁴¹³ : ces grands dispositifs lumineux placés au plafond et contrôlés par un programme numérique, vont déterminer l'apparition et la disparition de la lumière au sein de l'exposition. Ainsi, par l'utilisation d'un dispositif stroboscopique - qui, produisant un effet ralenti grâce à des flashes de lumière à intervalles réguliers, est habituellement utilisé dans le cadre du concert comme point culminant capable de transcender l'auditoire - Parreno parvient à déterminer, même programmer, les conditions d'apparition et de disparition des objets et des formes. Comme sur scène, les acteurs de l'exposition apparaissent et disparaissent. D'ailleurs, l'ensemble du parcours est régi par cette atmosphère fantomatique, oscillant entre des présences furtives, parfois fuyantes, et des énergies à peine perceptibles, qui échappent au regard. On y retrouve la scène, mais de manière déstructurée, comme si finalement, elle n'était plus que le souvenir, la trace du spectacle. L'installation *How Can we Tell the Dancers from the Dance* (2012) en est la parfaite illustration ; Parreno crée un espace scénarisé composé d'une piste de danse au sol, en forme de cercle, surplombée par un luminaire, et d'un mur incurvé, qui tourne continuellement et de manière circulaire autour de la scène.

⁴¹⁰ Pauline Chevalier, *Le Musée par la scène*, op.cit., p.9

⁴¹¹ Ibid.

⁴¹² Ibid., p.14

⁴¹³ Les *Marquees* sont des œuvres en trois dimensions, que Philippe Parreno réalise à partir de 2006, selon des dimensions variables. Elles sont composées de verre acrylique translucide, acier, ampoules (80mm), tubes néons (20mm), d'un système électronique et électrique.



Philippe Parreno, *How Can we Tell the Dancers from the Dance*, 2012

Installation (bois, peinture, haut-parleurs, amplis, mur mobile)

Scène : 601 cm de diamètre / mur mobile : 301 x 51 x 600 cm.

Vue de l'exposition au Palais de Tokyo

Courtesy Esther Schipper Gallery

© Aurélien Mole

La scène est physiquement vide mais le spectacle a quand même lieu, il est produit par des présences fantomatiques. En 2012, Philippe Parreno enregistre à New-York cinq chorégraphies de Merce Cunningham, interprétées par les danseurs de la Merce Cunningham Dance Company (MVDC)⁴¹⁴. Sur cette scène de l'installation *How Can we Tell the Dancers from the Dance*, dont le sol immobile semble résonner sous le pas des danseurs, ces derniers n'existent plus que sous la forme de traces sonores. Le bruit de leurs pas, de leurs mouvements, ainsi que leurs souffles, constituent autant d'intensités et de mouvements sonores qui viennent habiter, voire hanter la scène. S'opère le même processus avec le « piano enneigé » (*Factories in the Snow*, 2007), que Parreno place seul dans une salle, en hauteur et à mi-chemin entre deux séries de marches, comme s'il attendait son concertiste. Personne ne viendra pourtant s'y installer pour jouer l'air de *Pétrouchka* ; le piano a queue exécute la partition de Stravinsky, nous l'avons vu, de manière automatisée à partir de l'enregistrement de Mikhail Rudy, devenant dès lors un objet de contemplation. On voit ainsi comment, de manière omniprésente dans l'exposition, la scène s'inscrit comme modalité-même de l'exposition.

⁴¹⁴ Merce Cunningham fonde sa compagnie en 1953 au Black Mountain College, Etats-Unis.



Liam Gillick, *Factories in the Snow*, 2007

Installation (piano automatisé Yamaha Disklavier DGC1, fichier midi, machine à neige)
Vue de l'exposition "Anywhere, Anywhere Out of The World", Philippe Parreno,
Palais de Tokyo (2013).
© Aurélien Mole

C. Vers un opéra vivant

Dominique Gonzalez-Foerster est cependant sans aucun doute celle qui a été le plus loin dans cette exploration des potentiels de la scène dans l'exposition, et dans celle d'un art total. On pourrait aller jusqu'à dire que cœur de son travail consiste à créer des résonances, entre les différents champs de l'art. Dans l'exposition rétrospective « 1887 - 2058 », la littérature, le cinéma, la musique, sont littéralement en expansion, et viennent élargir, par leur association, par leurs translations, le champ du monde de l'exposition. Les rapports très forts à la scène en tant que médium et à l'ensemble de ses pratiques artistiques, ainsi qu'à la mise en scène, qui s'opèrent au sein de la rétrospective, résultent d'une véritable construction que l'artiste fait évoluer au fil des années et des projets. Dans un entretien avec Emma Lavigne consacré à l'exposition, Dominique Gonzalez-Foerster explique les origines de ce lien à la scène, qui débute par le prisme du concert et de la musique puisqu'en 2002, elle scénographie avec Ange Leccia un concert de Christophe, donné à l'Olympia. L'année suivante, Alain Bashung fait appel à elle pour travailler à une mise en image de la *La Tournée des Grands Espaces* (2004) ; ils imaginent alors des vidéos qui puissent être complémentaires avec ce qu'il se passait sur scène, notamment en créant des échos entre « des mouvements, des gestuelles qui se récupéraient de la scène à l'image⁴¹⁵ ». Ces collaborations, avec

⁴¹⁵ Dominique Gonzalez-Foerster, in « Dominique Gonzales-Foerster et Emma Lavigne : Parole aux artistes », op.cit.

Christophe puis avec Bashung, constituent les premiers rapprochements du rapport de D. Gonzalez-Foerster à la mise en scène, mais aussi un enrichissement mutuel, de leurs expériences scénique et visuelle.

Nous évoquions précédemment le projet « Il Tempo del Postino » (2007), co-organisé par Philippe Parreno et Hans Ulrich Obrist ; cet événement constitue pour Dominique Gonzalez-Foerster une nouvelle étape dans l'expérience de mise en scène. Elle va dès lors chercher à « rentrer dans la musique, dans la partition, d'une manière toute nouvelle c'est-à-dire en y amenant le déplacement des musiciens : l'espace, d'une certaine façon⁴¹⁶ ». L'artiste entame à ce moment là une expérience et une rencontre avec l'orchestre, et également un travail avec le chef d'orchestre et compositeur Harry Benjamin Meyers, qui travaille également avec Tino Sehgal et Philippe Parreno. Pour cette pièce, Dominique Gonzalez-Foerster part d'un extrait de la *Symphonie n°6* (1808), dite symphonie « Pastorale » de Ludwig van Beethoven qui apparaît dans le film *Soleil Vert*⁴¹⁷ : elle est la musique choisie par un vieil homme pour l'accompagner dans sa mort. Ainsi, comme une métaphore de mort progressive, D. Gonzalez-Foerster transpose la musique sur scène pour en défaire progressivement la partition. Au cours des quatorze minutes de jeu, durée du morceau initial, les musiciens vont tout à tour quitter la scène : les premiers sont la harpiste, autour de trois minutes, puis l'un des violonistes, et ainsi de suite, l'orchestre symphonique devient orchestre de chambre, puis trio, duo, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que le contrebassiste. La musique se délite ainsi progressivement, en une « dissolution graduelle⁴¹⁸».

Ce travail de conception et de mise en scène, que l'on voit à l'œuvre dans les différentes pièces que nous venons d'évoquer, Dominique Gonzalez-Foerster l'applique également dans des projets où elle intervient comme élément central de la scène, comme objet de représentation : il s'agit des « apparitions ». Depuis 2012, D. Gonzalez-Foerster construit une logique consistant à rentrer littéralement dans des personnages - fictionnels, issus du cinéma, du théâtre, de la littérature, ou réels - qui à la fois la fascinent, la font réfléchir, et surtout à travers lesquelles elle va pouvoir incarner des idées, des concepts. Ces apparitions, qui ont lieu dans divers lieux et contextes, correspondent à des interventions où elle se met en scène, dans la peau d'un personnage qu'elle incarne de manière psychique et physique, « se jouant de tout un attirail, de maquillages et de costumes⁴¹⁹ », et qu'elle projette dès lors dans le réel. L'artiste devient tour à tour Edgar Allan Poe,

⁴¹⁶ Dominique Gonzalez-Foerster, in « Dominique Gonzales-Foerster et Emma Lavigne : Parole aux artistes », op.cit.

⁴¹⁷ Richard Fleischer, *Soleil Vert (Soylent Green)*, film en couleur, son, 1h37', produit par la Metro-Goldwyn-Mayer, 1974

⁴¹⁸ Tristan Bera, « Il Tempo del Postino », op.cit.

⁴¹⁹ Smaranda Olcèse, « Dominique Gonzalez-Foerster, « QM.16 », Centre Pompidou », *Inferno*, 3 février 2016, consulté le 20.06.21. URL : <https://inferno-magazine.com/2016/02/03/dominique-gonzalez-foerster-qm-16-centre-pompidou/>

Emily Brontë, la marquise italienne La Casati, Lola Montez, Fitzcarraldo, Anonymous, Vera Nabokov, Bob Dylan, Marilyn Monroe, la danseuse Vicky dans *The Red Shoes*⁴²⁰, le joueur d'échecs Paul Morphy, Ludwig II, Scarlett O'Hara, etc. Ces apparitions constituent un opéra fragmenté, que Dominique Gonzalez-Foerster intitule *M.2062* (2014).

Au sein de la demeure fictionnelle que constitue l'exposition rétrospective au Centre Pompidou (2015-2016), toutes ces apparitions sont présentes sous la forme d'œuvre bi-dimensionnelles : un poster, un costume, ou encore un film. Fitzcarraldo - qui apparaît dans l'œuvre *M.2062 (Fitzcarraldo)*, 2014⁴²¹ - est le seul personnage à qui l'artiste confère une présence très intense. Elle le place d'ailleurs géographiquement au cœur du parcours d'exposition. Fitzcarraldo est connu à travers le film de Werner Herzog⁴²² et l'interprétation de Klaus Kinski, mais c'est un personnage réel, qui rêvait de construire un opéra en plein cœur de la forêt amazonienne. La locution que prononce Dominique Gonzalez-Foerster en criant à tue-tête : « Je veux construire un opéra ! » est, au-delà du personnage de Fitzcarraldo, très significative. Elle symbolise « quelque chose de très fort dans la volonté de réinventer l'oeuvre d'art⁴²³ », qui prend tout son sens une fois prononcée dans l'exposition.

« 1887 - 2058 » devient en effet un lieu où Dominique Gonzalez-Foerster expérimente « tout ce qui est lié à la musique, à la scène, à toutes les manières de combiner cela⁴²⁴ », où elle transpose toutes ses expériences de mise en scène dans l'espace originellement plus clos de l'exposition. Elle parle d'ailleurs de scènes et non pas de salles pour désigner les espaces qui la composent, et d'un plateau, pour désigner l'espace du musée : une plateforme où s'entremêlent « une multiplicité de scènes, avec des typologies, des genres, des formats de lieux différents⁴²⁵ », en opposition à un espace où les œuvres sont reliées par un récit dirigé. Au-delà des apparitions, les effets sonores, les couleurs, les présences, sont des éléments directement issus de son rapport à la scène et de son excitation pour l'extraordinaire, qui viennent donner vie à l'exposition. C'est ici en pensant l'exposition par le prisme de la scène, et donc en plaçant le vivant au cœur du système de représentation, que Dominique Gonzalez-Foerster explore, pour ce projet rétrospectif, les limites et les possibles du champ artistique. On peut désormais ajouter aux multiples potentiels et aux multiples formes que l'exposition peut revêtir, l'opéra vivant du XXI^{ème} siècle.

⁴²⁰ Michael Powell, Emeric Pressburger, *The Red Shoes*, film en couleur, son, 2h13', 1949

⁴²¹ Apparition avec projection : projection vidéo, couleur, son, 15', en boucle, écran de projection pour illusion holographique, rideaux noirs, grille (au plafond), moquette, haut-parleurs, lampes, bande-son, en boucle (bruits de la forêt), 800 x 2 000 cm.

⁴²² Werner Herzog, *Fitzcarraldo*, film en couleur, son, 2h38', 1982

⁴²³ Emma Lavigne, in « Dominique Gonzales-Foerster et Emma Lavigne : Parole aux artistes », op.cit.

⁴²⁴ Dominique Gonzalez-Foerster, *Ibid.*

⁴²⁵ « Retour sur quelques œuvres clés », in Benoît Parayre (dir.), *Dossier de Presse : Dominique Gonzalez-Foerster*, p.5

2. À l'ère de la postproduction : systèmes référentiels et œuvres polyphoniques

A. Réemployer l'existant à la quête de nouveaux usages

Du point de vue de la création artistique, nous l'avons vu précédemment, nos quatre artistes arrivent après un siècle d'avant-gardes, extrêmement dense. On peut considérer que le décloisonnement total de l'exposition en une forme vivante et transdisciplinaire constitue en partie leur apport dans l'histoire de l'art contemporain, mais pas uniquement. L'exposition comme entité vivante, nous l'avons avec *How Can we Tell the Dancers from the Dance* (2012) de Philippe Parreno et les apparitions de Dominique Gonzalez-Foerster, suppose aussi le déploiement de tout un système référentiel étendu et évolutif. Les quatre expositions qui constituent notre corpus d'étude fonctionnent effectivement selon un principe de résonances et de conjonctions qui nourrissent et entourent l'œuvre. Chez Parreno, le titre de l'exposition "Anywhere, Anywhere Out of The World" est une citation directe à Baudelaire, qui intitule de cette manière l'un des poèmes de son recueil *Petits poèmes en prose* (1869) : un malade y dialogue avec son âme, mais celle-ci ne répond pas, elle est déjà fantôme, comme le seront les œuvres exposées dans le Palais de Tokyo. Parreno s'inspire également de la pensée de Leibniz, révélant par là-même ses plus grandes influences il fait hommage à des figures artistiques phares comme Marcel Duchamp, Merce Cunningham, John Cage. Tino Sehgal, lui, intègre à son exposition des œuvres de Félix Gonzales-Torres, James Coleman ou encore Daniel Buren, etc, et se revendique volontiers héritier de Jérôme Bel. Enfin, lorsque C. Barachon⁴²⁶ demande à Pierre Huyghe quelles sont ses influences, il répond :

« Je peux citer Robert Smithson, Robert Filliou et Marcel Duchamp. John Cage et l'exposition « Les Immatériaux » de Lyotard en 1985, à Paris. Ce sont des gens qui m'ont accompagné mais [...] c'est aussi le cinéma, expérimental notamment, la philosophie et la littérature, les écrivains argentins Casares et Borges ou le Chilien Roberto Bolaño. [...] J'aime aussi beaucoup Monet, Odilon Redon et les symbolistes ». (Ibid.)

Ainsi nos artistes révèlent-ils de manière très assumée leurs influences et leurs inspirations les plus importantes, qu'elles soient artistiques, littéraires, cinématographiques, et les citent directement dans leurs expositions, à l'inverse d'une posture qui consisterait à se placer comme créateur de formes, « à l'origine de ». Au contraire, l'œuvre est davantage envisagée comme un palimpseste, et pour cause, la création a été avant eux prolifique. Dès lors, « Il ne s'agit pas de faire table rase ou de créer à partir d'un matériau vierge, mais de trouver un mode d'insertion dans les innombrables flux

⁴²⁶ Charles Barachon, « Pierre Huyghe », in *Technikart*, Octobre 2013

de la production⁴²⁷ », c'est ce que Nicolas Bourriaud qualifiera comme une logique non plus de production mais de postproduction.

Pour expliciter cette idée d'un art dit de « postproduction », Bourriaud établit une analogie entre l'œuvre contemporaine et le *sampling*, c'est-à-dire le fait de réutiliser une source sonore - la plupart du temps un motif musical, une voix, un bruitage - pour créer un nouvel ensemble, une nouvelle œuvre ; en d'autres termes, un « recyclage de sons, d'images ou de formes⁴²⁸ ». À titre d'exemple, c'est précisément le procédé qu'utilise Serge Gainsbourg en 1968, pour le refrain de son titre *Initials B.B.* (3min 34 sec). Gainsbourg emprunte l'un des thèmes musicaux de la *Symphonie n°9* d'Antonin Dvorák, dite *Symphonie du Nouveau Monde*, qu'il réarrange avec Arthur Greenslade au Carnegie Hall de New York. Le thème classique se voit ainsi réinséré au cœur d'une pop poétique. Une partie des paroles du morceau pourrait elle aussi s'apparenter à du *sampling*, si cela existait dans le domaine de l'écriture. L'incipit emprunte en effet à Charles Baudelaire un extrait du poème 32 des *Fleurs du mal*, et à Edgar Allan Poe un extrait du poème « Le Corbeau⁴²⁹ ». Pour composer cet original, Gainsbourg va donc puiser dans des formes et des motifs existants auxquels il confère un nouvel usage, et qu'il réutilise pour produire une œuvre à la manière d'un tuilage de sources musicale et littéraires. Dans une logique similaire à celle du *sampling*, les artistes de la postproduction recourent à des formes « déjà produites⁴³⁰ », des objets qui ont leur propre histoire et qui sont « déjà *informés* par d'autres⁴³¹ ». La postproduction se différencie en ce sens de la création originale, qui prétend inventer quelque chose de nouveau et créer à partir d'un matériau brut ; il s'agit en effet, nous dit Bourriaud, d'« habiter des styles et des formes historisés⁴³² ».

Penser la postproduction permet aussi de déplacer le regard sur l'objet d'art, qui n'est plus une forme fixe et sacralisée, mais qui au contraire, a vocation à être réinvesti ; l'idée derrière ce principe, est que les œuvres ou objets d'art correspondent à des formes disponibles, mises à disposition, qui peuvent être habitables par d'autres et de diverses façons. Leur existence est à chaque fois prolongée mais dans d'autres contextes, d'autres scénarios, selon d'autres modalités. Bourriaud établit en ce sens une comparaison avec le marché aux puces, qu'il qualifie comme le « lieu où se réorganise tant bien que mal la production du passé [...] où convergent des produits de multiples provenances, en attente de nouveaux usages⁴³³ ». Réemployer l'existant, réfléchir à la

⁴²⁷ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, op.cit., p.7

⁴²⁸ Ibid., p.11

⁴²⁹ Titre original : « *The Raven* », 1845

⁴³⁰ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, op.cit., p.7

⁴³¹ Ibid. p.5

⁴³² Ibid. p.7

⁴³³ Ibid. p.23

manière de « donner une nouvelle idée⁴³⁴ » à un objet, c'est considérer l'œuvre comme une forme vivante, aux potentiels multiples, mais c'est aussi « inscrire l'oeuvre d'art au milieu d'un réseau de signes et de significations⁴³⁵». Plus que créer des objets isolés, et d'en dégager les influences ou inspirations, il s'agit de considérer l'œuvre comme palimpseste. En effet chez nos artistes, plus que des références assumées, on re-produit l'oeuvre, on la met en regard différemment, on rejoue les formes du passé. Pour Parreno, cette mécanique consistant à « rejouer, revoir, relire⁴³⁶ » les formes existantes s'inscrit dans une logique propre au principe de modernité. Pour qu'il y ait réinvention, pour qu'il y ait un jeu nouveau, et donc pour qu'il y ait modernité, les œuvres doivent être rejouées : « c'est le lu et le relu, le su et le re-su⁴³⁷».

Dans un coin secret de l'exposition « Anywhere, Anywhere Out of the World », derrière *La Bibliothèque clandestine* (2013) de Dominique Gonzalez-Foerster, se trouve l'installation *A Reenactment : Margarete Roeder Gallery* (2002-2013). Il s'agit en fait d'une réplique de l'exposition *A Reenactment*, qui avait été présentée en 2002 à la galerie Margarete Roeder de New-York. Cette dernière présentait des dessins ; de John Cage, une série basée sur le jardin du temple Ryōan-ji à Kyoto, et de Merce Cunningham, plus colorés, représentant des oiseaux. Chaque jour, un dessin de Cage était remplacé par deux dessins de Cunningham⁴³⁸. Avec cette installation, au-delà de l'hommage à ces deux figures qui l'ont très largement inspiré, Parreno reproduit, ré-expose au-delà de l'installation de 2002, le souvenir de l'alliance créative entre deux de ses références artistiques. Rejouée au coeur de l'exposition « Anywhere, anywhere out of the world », l'installation prend une autre dimension et s'insère dans un nouveau réseau sémiologique. De même pour *l'Espace 77* (2015) dans la rétrospective de Dominique Gonzalez-Foerster ; créé avec la participation de Philippe Parreno, cet environnement fait écho à la première exposition du Centre Pompidou à son ouverture en 1977, consacrée à Marcel Duchamp (2 février - 2 mai 1977). Certaines de ses œuvres figurent dans *l'Espace 77* au travers d'une vue de l'exposition, prise par Jacques Faujour et reproduite sur du film adhésif : *Le Grand Verre* (1915-1923), *Pliant de voyage* (1916), *Fontaine* (1917), *Air de Paris* (1919). Ainsi, ces *ready-made*, qui fonctionnent en 2015 comme des reliques, viennent côtoyer les objets du quotidien - vêtements, dessins, photos, etc - mis en scène par Dominique Gonzalez-Foerster dans l'exposition, montrant dès lors qu'« Il n'y a pas

⁴³⁴ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, op.cit., p.23

⁴³⁵ Ibid. p.7

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ Philippe Parreno, « Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud - Plateforme 2013 », op.cit.

⁴³⁸ John Cage et Merce Cunningham constituent non seulement un duo mythique qui va révolutionner la danse contemporaine mais aussi un couple ; ils ont partagé leurs vies durant près de cinquante ans.

d'un côté la création vivante, et de l'autre le poids mort de l'histoire des formes⁴³⁹». Enfin Pierre Huyghe, lui, a énormément travaillé dans une logique de postproduction cinématographique, à la manière d'un monteur :

« [...] quand Huyghe refilme plan par plan un film d'Hitchcock ou de Pasolini, quand il juxtapose un film de Warhol et une interview sonore de John Giorno, cela signifie qu'il se considère *responsable* de leur oeuvre, qu'il restitue leur dimension de partition à rejouer » (Ibid., p.48)

Il s'agit donc bien d'une logique de prolongation et de réinterprétation de récits antérieurs. Comme dit Bourriaud, ce sont « des formes du passé qui sont activées par du présent⁴⁴⁰». Néanmoins, si rejouer les formes du passé, les réinsérer dans de nouveaux scénarii constitue une part importante du système référentiel à l'œuvre, on note que la postproduction correspond aussi à un système bien particulier, que nos quatre artistes - et parfois d'autres - entretiennent entre eux. On retrouve en effet Pierre Huyghe et Philippe Parreno dans l'exposition de Tino Sehgal, on retrouve Dominique Gonzalez-Foerster dans l'exposition de Pierre Huyghe et Philippe Parreno, et inversement : soit ce sont des œuvres en collaboration, soit ce sont des citations directes. En effet, ce qui va caractériser ces pratiques de postproduction est que « Chaque exposition renferme le script d'une autre⁴⁴¹ », et cela transparait de façon complètement assumée.

B. Rejouer les formes, multiplier leurs potentiels

Au-delà de ce recours systématique à la citation, on observe chez nos quatre artistes une logique qui consiste à travailler à partir de mêmes formes, qu'ils investissent de manière différente. Dans un entretien avec Nicolas Bourriaud, Parreno évoque le « piano enneigé⁴⁴² », en référence à l'œuvre *Factories in the Snow* (2007) de Liam Gillick. En 2007, lors de l'exposition collective « Il Tempo del Postino⁴⁴³ », Liam Gillick présentait une installation dans laquelle il mettait en scène un piano numérique, jouant de manière automatique l'enregistrement de la chanson portugaise *Grândola, Vila morena*⁴⁴⁴ interprétée au piano par l'artiste, et une machine à neige projetant une chute de neige noire artificielle. Ce piano, qui en 2007 jouait un thème associé à la révolution des

⁴³⁹ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, op.cit., p.42

⁴⁴⁰ Nicolas Bourriaud, « Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud - Plateforme 2013 », op.cit.

⁴⁴¹ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, op.cit., p.12

⁴⁴² Philippe Parreno, « Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud - Plateforme 2013 », op.cit.

⁴⁴³ Exposition co-organisée par Philippe Parreno et Hans Ulrich Obrist, « Il Tempo del Postino » a été présentée le 12 juillet 2007 à l'Opéra de Manchester dans le cadre du Festival international de Manchester

⁴⁴⁴ Zeca Afonso, *Grândola, Vila morena*, 3'04", album *Cantigas do Maio*, 1971

Œillets⁴⁴⁵ et la restauration de la démocratie au Portugal, se retrouve dans « Anywhere, Anywhere Out of The World », comme un emprunt à Liam Gillick mais aussi comme élément central dans la mesure il joue la partition - *Pétrouchka* - qui régit toute la temporalité de l'exposition. Parreno s'explique à ce sujet : « C'était une pièce de Liam que j'ai réutilisée pour moi, je m'en sers différemment comme marqueur temporel de l'exposition donc elle a maintenant deux statuts, c'est à la fois Liam et aussi un peu moi⁴⁴⁶ ». Contre une conception monosémique, donc, l'acte de postproduction vient élargir les usages et les potentiels de l'œuvre, qui dès lors ne se positionne plus « comme la terminaison du processus créatif [...] mais comme un site d'aiguillage, un portail, un générateur d'activités⁴⁴⁷ ».

À force de réinsertion dans de nouveaux contextes et de nouveaux réseaux, l'œuvre se trouve amplifiée. L'exemple le plus significatif de ce *process* est le personnage d'Ann Lee. En 1999, Philippe Parreno et Pierre Huyghe rachètent à Kworks, une société japonaise de design de personnages animés, un personnage de manga en deux dimensions. Sur une plateforme web, qui se présente sous la forme d'un vaste catalogue à parcourir, des milliers de personnages figurent accompagnés de leur profil psychologique ; Huyghe et Parreno choisissent Ann Lee, une femme-enfant qu'ils vont ainsi libérer de cette industrie de la marchandise pour l'intégrer au monde de l'art. Les deux artistes lancent dès lors un projet collaboratif et évolutif, qui se construit entre 1999 et 2002, et qui est alimenté par plusieurs artistes ; *No Ghost, just a shell*⁴⁴⁸. La figure d'Ann Lee fonctionne comme une coquille vide à investir, un support de narration, elle est à l'origine un fichier informatique, mis à disposition des artistes. Durant quatre années, ces deniers vont la décliner à travers différents médiums, différents formats ; film d'animation, vidéo, peintures, objets, installations, posters, revue, œuvre sonore, livre, et explorer les différentes façons de lui donner vie.

Ann Lee apparaît pour la première fois en 2000 dans la vidéo *Anywhere Out of the World*⁴⁴⁹ de Philippe Parreno, également présente dans l'exposition de 2013. Elle y raconte, de manière assez crue et presque glaçante, son histoire et sa condition en tant que produit issu du marché industriel. Lorsque Ann Lee apparaît à l'écran, elle s'exprime en s'adressant directement au spectateur. Elle se présente, précise le prix auquel elle a été vendue à Philippe Parreno et Pierre Huyghe - 46 000 yen soit environ 345 euros - et la manière dont elle a été choisie ; sur catalogue, telle une marchandise.

⁴⁴⁵ Dernière révolution en Europe, la révolution des Œillets désigne le coup d'Etat militaire du 25 avril 1974 et le renversement du régime dictatorial salazariste au Portugal.

⁴⁴⁶ Philippe Parreno, « Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud - Plateforme 2013 », op.cit.

⁴⁴⁷ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, op.cit., p.11

⁴⁴⁸ Le projet a été salué en 2001 par le Prix Spécial du Jury à la Biennale de Venise et acquis en 2003 par le Musée Van Abbe d'Eindhoven. Après 4 ans de créations, il se compose en tout de 28 œuvres réalisées par 18 artistes.

⁴⁴⁹ Philippe Parreno, *Anywhere Out of the World*, 4 minutes, DVD, système son Dolby Surround Digital, 2000

Contrairement à d'autres personnages destinés à devenir des héros, elle affirme n'avoir pas été conçue pour survivre, d'où son prix bon marché. Elle aurait pu rejoindre n'importe quelle histoire. Elle montre également au spectateur comment Parreno l'a re-designée, par rapport à sa photo d'origine, explique que sa voix appartient à une dame nommée Daniella, etc. Aussi Parreno place-t-il cette figure, qui correspond à l'incarnation type d'un objet issu de l'industrie culturelle, « dans la position de révéler [son] origine et [son] processus de fabrication⁴⁵⁰ ». Ann Lee devient ici, au-delà d'un personnage à investir, un support critique et réflexif sur les mécanismes de la société de marché et de l'industrie de l'image.

Parmi d'autres, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster et Tino Sehgal vont donner une voix, et par là-même, contribuer à la construction de l'identité post-marché de ce personnage. La même année, Pierre Huyghe réalise le film *Two minutes out of Time*⁴⁵¹ (2000), qu'on retrouve dans la rétrospective au Centre Pompidou, puis en 2001, la vidéo *One million kingdoms*⁴⁵². Il y met en scène des récits fictionnels ; une Ann Lee qui se remémore une enfance fictive, plus proche du spectateur et projetée bien au-delà d'un produit de consommation, puis une Ann Lee projetée dans un paysage animé, extrêmement lunaire, où la narration parlée n'est autre qu'un mélange entre les transmissions réelles de la mission Apollo 11 et des extraits du roman de Jules Verne *Voyage au Centre de la Terre* (1864). Pierre Huyghe décrit ainsi le projet⁴⁵³ de *One million kingdoms* :

« Ann Lee est la narratrice d'un projet non réalisé, *Apollo 0*. Le personnage marche dans un paysage dessiné par des courbes graphiques produites par sa voix. Il se déplace dans ce qu'il énonce. Sa voix est synthétique, elle a été obtenue à partir de celle de Neil Armstrong. » (Ibid.)

Dominique Gonzalez-Foerster, elle, projette aussi la figure d'Ann Lee dans un scénario de fiction, *Ann Lee in anzen zone*⁴⁵⁴ (2000), où elle se détache de son double anglophone, comme un miroir, pour retrouver son identité japonaise et dicter une prophétie tragique, annonçant la disparition de l'humanité. On s'aperçoit dès lors que la particularité du travail de postproduction, est que « chaque oeuvre peut être insérée dans différents programmes et servir de multiples scénarios⁴⁵⁵ ».

Le projet *No Ghost, just a shell*, nous l'avons vu, fonctionne donc comme une réunion des imaginaires et des récits, pour la plupart fictionnels, autour d'une forme donnée. Tino Sehgal va aller plus loin encore en tentant de rendre le personnage d'Ann Lee vivant, c'est-à-dire de prolonger

⁴⁵⁰ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, op.cit., p.74

⁴⁵¹ Pierre Huyghe, *Two Minutes out of Time*, vidéo couleur, avec son, 4 min 09 sec, 2000

⁴⁵² Pierre Huyghe, *One million kingdoms*, vidéo couleur, avec son, 7 min

⁴⁵³ Pierre Huyghe, cité dans Patricia Maincent, « Pierre Huyghe », Dossiers pédagogiques du Centre Pompidou, op.cit.

⁴⁵⁴ *Ann Lee in anzen zone*, vidéo couleur, avec son, animation numérique, 3'25", 2000

⁴⁵⁵ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, op.cit., p.12

la fiction dans le réel. Déjà en 2013, dans l'exposition de Parreno « Anywhere, Anywhere Out of the World », une petite fille d'une douzaine d'années nommée Ginger faisait apparition après la projection de la vidéo *Anywhere Out of The World*, pour incarner la Ann Lee vivante. En 2015/2016, lorsque Tino Sehgal investit le Palais de Tokyo, il présente la pièce *Ann Lee et Marcel*, qui s'inscrit comme prolongation de l'œuvre de Parreno. Que peut devenir Ann Lee une fois libérée du marché de l'industrie culturelle mais surtout de sa condition d'image numérique ? Sehgal pousse la réflexion. Le personnage de Ann Lee vivante, à nouveau interprété par Ginger, est ici rejoint par un deuxième personnage, celui de Marcel⁴⁵⁶, un autre enfant à peu près du même âge. Marcel, c'est en référence à Marcel Duchamp ; un Duchamp, donc, qui apparaîtrait dans une seconde vie et interrogerait Ann Lee sur ce qu'elle est. Les deux personnages dialoguent, et Ann Lee répond aux questions de Marcel en s'adressant directement au spectateur. Transposée dans le monde réel, elle conserve un comportement robotique, effectuant des mouvements très lents qui viennent contraster avec l'attitude de Marcel, supposé être un humain. Elle conserve également cette froideur et cette neutralité qui imposent une forme de distance avec le public et qui même, peuvent provoquer chez certains un sentiment de malaise. Toujours est-il que, en faisant sortir Ann Lee de l'écran pour l'intégrer à la vraie vie, Sehgal projette la fiction beaucoup plus loin, en cherchant à conférer au personnage initial une identité post-numérique.

Ainsi, le personnage d'Ann Lee évolue d'une simple image numérique à un être animé, tout à tour porteur de la parole des artistes et, dans la plupart de ses versions, au service d'un discours réflexif et critique sur certains mécanismes de la société actuelle. Au fil des différents apports et versions d'elle, des différentes projections et modalités de mise en vie qui ont contribué à sa construction identitaire, elle s'émancipe progressivement de son statut d'image au profit d'une formule vivante, qui va même finir - dans le projet de Sehgal - par intégrer un corps et un esprit humains. On pourrait aller jusqu'à dire que le projet autour d'Ann Lee cristallise en un sens la notion d'œuvre vivante ; parce qu'à l'inverse d'une forme figée elle est protéiforme et sans cesse mise en mouvement, animée au sens propre, par des paroles, des gestes et des actions fictives. Vivante aussi parce qu'elle est constituée un matériau polyphonique, conçu à plusieurs voix ; elle appartient à plusieurs scénarios et donc abrite un réseau de signes, de présences et d'événements extrêmement étendu. Une œuvre vivante, enfin et surtout, parce qu'elle est en perpétuelle évolution, et se voit à chaque fois conférer un nouvel usage. À la manière du thème et variations, qui désigne en musique un système infini de modulations - mélodiques ou rythmiques - à partir d'un thème

⁴⁵⁶ Le personnage de Marcel est interprété par un jeune garçon d'une douzaine d'années, nommé Antoine.

donné, Ann Lee représente l'idée d'une forme pouvant être renouvelée et ré-employée à l'infini ; « Elle n'est plus un terminal, mais un moment dans la chaîne infinie des contributions⁴⁵⁷ ».

Aussi l'exposition à l'origine monographique devient-elle protéiforme et polyphonique. On s'aperçoit ici que le renouvellement de la forme exposition s'opère définitivement à travers un décloisonnement disciplinaire et surtout, par l'apport des arts vivants, qui enclenche la mise en œuvre de systèmes de translations et de fusions et qui permet d'envisager l'exposition comme un médium à la fois scénique et scénaristique. La réinvention s'opère également, nous l'avons vu, à travers l'apport d'un regard croisé sur les œuvres qui la composent. De par la logique de postproduction, et le partage autour de certaines formes, les œuvres s'épaississent et deviennent toujours plus riches de sens : on est face à « des formes, des idées qui se déplacent d'une œuvre à l'autre dans le temps et qui constituent un monde incroyable⁴⁵⁸ ». On peut à titre de comparaison prendre à la métaphore de la strate géologique, qui se constitue progressivement par couches de matière. Cette logique de construction par stratification aboutit finalement à des expositions arborescentes, des sortes de monstres de savoir alimentés par des systèmes infinis de références. Une conception qui, somme toute, peut paraître profondément élitiste, voir même excluant pour le visiteur qui n'a pas les références. Pourtant cela ne semble pas pour autant nuire à la compréhension de l'œuvre, car finalement, dans chacune de ces expositions, quelque soit son degré d'implication, le visiteur se trouve face à une forme spectacularisée, qui le touche aussi par d'autres biais que la référentialité pure.

⁴⁵⁷ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, op.cit., p.12

⁴⁵⁸ Dominique Gonzalez-Foerster, « Parole aux artistes : Dominique Gonzalez-Foerster et Emma Lavigne », op.cit.

CONCLUSION

L'idée de ce travail de recherche, était vraiment de questionner les potentiels de l'exposition. On peut imaginer l'exposition comme une forme, au sens d'un modèle identifiable, d'un concept définissant les caractéristiques d'un ensemble de même nature. Mais c'est une forme mouvante, évolutive, qui au cours de l'histoire et surtout celle du XXème siècle, est en perpétuelle négociation, rencontre de nouveaux paradigmes. Elle constitue en tout état de cause un très large terrain d'exploration. On a vu à quel point les artistes contemporains des années 1990 sont allés loin dans l'exploration des limites de l'exposition, à travers la recherche de nouveaux modes d'apparition et de relation aux œuvres, mais aussi à travers l'exploration de nouveaux formats, jusqu'alors complètement inhabituels. Ce qui m'intriguait, c'était de voir comment aujourd'hui, certains artistes contemporains continuent de ré-investir, voire de ré-inventer cette forme qu'est l'exposition. Qu'est-ce négocier la forme exposition de nos jours ? Comment perpétuer son évolution et continuer d'en repousser les limites (spatiales, temporelles, relationnelles, etc) ? Quel(s) apport(s) constituent ces pratiques ? C'est ce que j'ai tenté d'explorer à travers les expositions rétrospectives de Pierre Huyghe (2013) et Dominique Gonzalez-Foerster (2015-2016) au Centre Pompidou et les cartes blanches de Philippe Parreno (2013) Tino Sehgal (2016) au Palais de Tokyo.

J'ai commencé par interroger la question du rapport à l'Espace, c'est-à-dire la façon dont ces expositions en repoussaient - chacune à leur façon - les limites, pour créer de nouveaux espace-temps, de nouveaux univers de subjectivation. On est face à des expositions qui véritablement constituent des univers à part entière, et suivent une logique de décentrage : de l'objet, du regard, du mouvement, de l'espace étalon normé. Dans une conversation avec Jacqueline Lesschaeve, Merce Cunningham expliquait comment il avait, par opposition, choisi de déployer l'espace de la scène, et de décentrer l'attention : « J'ai été habitué à entendre que le centre de la scène était le plus important : c'était le centre d'intérêt. [...] J'ai donc décidé d'ouvrir l'espace pour le considérer partout égal, à n'importe quel endroit, occupé ou non, comme n'importe quel autre⁴⁵⁹ ». Cette question là, de comment envisager l'espace autrement et de comment le libérer des modèles dominants pré-établis et créer un environnement avec ses propres lois et ses propres limites, est définitivement centrale dans les quatre expositions qui constituent mon corpus d'analyse.

⁴⁵⁹ Merce Cunningham et Jacqueline Lesschaeve, *The Dancer and the Dance : Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*, Marion Boyars Publishers, New York (Etats-Unis), 1985, p.17-18, cité in Pauline Chevalier (dir.), *Le Musée par la scène*, op.cit., p.109

Découlait de l'exploration des potentiels spatiaux-temporels la question de ce que concrètement, ces propositions produisent et induisent en terme de réception. J'ai dès lors questionné la façon dont elles venaient interroger symboliquement et pratiquement notre rapport aux œuvres et à l'exposition. On voit là aussi à l'œuvre une tentative de repousser les limites, de produire une forme propice à la construction et à l'échange. Mais malgré les quelques dispositifs mis en place, qui entendent engendrer une rencontre, ou une expérience constructive, je serais plutôt d'avis de dire qu'en ce qui concerne les héritiers directs de l'esthétique relationnelle, c'est-à-dire Pierre Huyghe, Philippe Parreno et Dominique Gonzalez-Foerster, il s'agit davantage d'une construction solitaire. Ces expositions invitent davantage, dans leur forme actuelle, à la contemplation qu'à l'échange, à l'exception de Sehgal qui lui, a construit une pratique précisément sur l'intersubjectif. En revanche, ce sont des expositions qui toutes, perpétuent une forme de relationnalité dans la mesure où elle construisent une logique ouverte, où chaque œuvre a la possibilité d'évoluer vers des interprétations multiples et dont la subjectivité de chacun influe le sens.

J'ai constaté que pour chacune des expositions qui constituent mon corpus d'étude, l'exploration des potentiels de l'exposition résidait dans l'ouverture (et l'orientation) de l'exposition monographique vers une forme qui tout en continuant de s'inscrire volontairement dans l'espace du musée, en élargissait toutes les limites et se situait très largement au-delà d'un travail de mise en espace, de monstration des œuvres. Mais finalement, n'était-ce pas déjà l'apanage des expositions avant-gardistes du XXème siècle ? Ces propositions, par leur déploiement spatial, temporel, relationnel, dégagent définitivement un sentiment de nouveauté, de modernité, car l'exposition devient un lieu où finalement, la vie peut se déployer, s'expanser, être tout simplement, sans même que nous soyons dépaysés. Nous ne sommes pas projetés dans un espace n'ayant plus aucune commune mesure avec ce que nous connaissons des possibilités muséographiques ou interactionnelles.

Il s'agit au contraire d'une négociation *in-situ*, une sorte de jeu à la fois hors-limites et en même temps qui s'inscrit dans des circuits complètement autorisés de l'art contemporain. Dans un documentaire réalisé à l'occasion de sa carte blanche au Palais de Tokyo, Tino Sehgal s'exprime à ce sujet, en expliquant que : « Les directeurs de musée l'ont tout de suite compris : attention c'est nouveau, mais cela perpétue cependant l'histoire de l'art dans le cadre défini d'une exposition⁴⁶⁰ ». On voit ainsi à quel point ces formes s'inscrivent dans une évolution qui est très codifiée. En effet, ce ne sont pas des artistes révolutionnaires qui défient tous les codes existants pour proposer un art

⁴⁶⁰ Tino Sehgal, « Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres - Tino Sehgal au Palais de Tokyo », op.cit.

radicalement autre, ce qui n'empêche d'ailleurs aucunement ces formats d'apparaître comme novateurs et d'éveiller si ce n'est une forme de fascination de la part de l'institution, la curiosité du public ; le succès de ces quatre expositions, ainsi que la programmation récurrente des artistes, nous le confirme. Ils s'inscrivent dans une logique de perpétuation et de continuité.

Au-delà d'une totale exploitation des potentiels de l'espace, du temps, du phénomène relationnel, je pense que la réinvention, l'apport de ces expositions, réside dans la mise en relation et le renouvellement des formes. Il y a un décloisonnement, une cohabitation entre les arts vidéos, ceux de la scène et donc du spectacle, les arts plastiques, graphiques, la littérature, qui fondamentalement pousse vers l'hybride. Par le truchement d'autres arts, par le croisement des regards et des pratiques, l'exposition réinvente ses codes et son langage.

On voit bien que l'exposition se déploie en tant que forme vivante et protéiforme, parfois même totalisante. On voit aussi que « les murs sont tombés, l'espace dévoué à l'expérience de l'image-mouvement, l'espace qui est dédié à celui d'entendre des sons, l'espace qui est dédié à celui de regarder de l'art, tous ces murs tombent⁴⁶¹ ». On pourrait ainsi envisager une re-définition de l'exposition, qui la rapproche davantage de ses attributs de forme vivante, en perpétuelle évolution, et se refusant à être décidable. Plus proche aussi de sa capacité à activer les potentiels du présent et d'ouverture à l'infini.

⁴⁶¹ Philippe Parreno, in « Philippe Parreno au Park Avenue Armory », op.cit.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

ALTHUSER Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition : New art in the 20th Century*, New-York, Harry N. Abrams, 1964

ALTHUSER Bruce. *Biennials and Beyond : Exhibitions That Made Art History : 1962-2002*, Londres, Phaidon Press Ltd, 2017

ARCHER Michael. DE OLIVEIRA Nicolas, OXLEY Nicolas, PETRY Michael. *Installations, l'art en situation*, Paris, Thames & Hudson, 1997

AUMONT Jacques, *De l'esthétique au présent*, Ed. De Boeck Université, Paris/Bruxelles, 1998

BAILLY Jean-Christophe, *Sur la forme*, Paris, Manuella éditions, 2013

BAWIN Julie, *L'artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Edition des archives contemporaines, 2014

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2007

BLISTÈNE Bernard, *Une histoire de l'art du XXe siècle*, 2nd édition, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts éditions, 2009

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001

BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2004

CAILLET Elisabeth, PERRET Catherine (dir.). *L'art Contemporain et son exposition*, Paris, L'Harmattan, 2007

CHAUMIER Serge, *Altermuséologie. Manifeste expologique sur les tendances et le devenir des expositions*, Paris, Hermann, 2018

CHEVALIER Pauline (dir.), *Le musée par la scène, Deuxième époque*, Montpellier, 2018

COHEN-LEVINAS Danielle, *Le Présent de l'opéra au XXe siècle. Chemin vers les nouvelles utopies*, Villeurbanne, Art Édition, 1999

DAVALLON J. (dir.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1986

DE TOLEDO Camille, IMHOFF Aliocha, QUIROS Kantuta, *Les potentiels du temps*, Paris, Manuella éditions, 2016

- DÉOTTE, Jean-Louis et HUYGHE, Pierre-Damien, *Le jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1998
- DESVALLÉES André, MAIRESSE François, Desvallées, *Concepts clés de Muséologie*, Paris, ICOM, 2010
- DEWEY John, *L'Art comme expérience* [1934], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte* (1962), Paris, Seuil, 1965
- FOCILLON Henri, *Vie des Formes* (1934), Paris, PUF, 2013
- FOREST Fred, *L'œuvre-système invisible : art relationnel ou art de la relation*, Paris, L'Harmattan, 2006
- FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969
- GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art : Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994
- GLICENSTEIN Jérôme, *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009
- GOFFMAN Erving, *La Mise en Scène de la Vie Quotidienne – Tome 1 : La Présentation de Soi*, Paris, Editions de Minuit, 1973
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 2005
- GREENBERG Reesa, FERGUSON Bruce et NAIRNE Sandy, *Thinking about exhibitions*, Londres, Routledge, 1996
- HEGEL Georg Friedrich Wilhelm, *Esthétique* (1835 Posth), Tome premier, traduit de l'allemand par C. Bénard, Paris, Librairie Germer-Baillière, 1875
- HELGUERA Pablo, *Education for Socially Engaged Art*. New York : Jorge Pinto Books Inc., 2011
- HUYGHE Pierre, OBRIST Hans Ulrich, VON HANTERMANN Dorothea, *Pierre Huyghe* (Cat. Expo.), Londres, Koenig Books, 2019
- HUYGHE Pierre, JASKEY Jenny, *Pierre's*, New York, The Institute for Artist's Estates, 2016
- KATZ Robert, *L'Amour est plus froid que la mort : une vie de René Wainer Fassbinder*, Paris, Presses de la Renaissance, 1988
- LAVIGNE Emma (dir.), *Pierre Huyghe* (Cat. Expo.), Editions du Centre Pompidou, Paris, 2013
- LAVIGNE Emma (dir.), *Dominique Gonzales-Foerster : 1887-2058* (Cat. Expo), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2015

- LEMOINE Serge, *L'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2013
- LISSONI Andréa (dir.), *Philippe Parreno : Hypnosis, Hypothesis*, Milan, Mousse Publishing, 2017
- MACEL Christine (dir.), *Philippe Parreno (Cat. Expo.)*, Paris, Editions du centre Pompidou, 2009
- Muséologie nouvelle et expérimentation sociale, *Scénographier l'art contemporain et propos sur la muséographie*, Savigny-le-Temple, M.N.E.S, 1988
- O'DOHERTY B, *White cube : l'espace de la galerie et de son idéologie*, Zürich, JRP-Ringier, 2012
- PAGÉ Suzanne, BUCHLOH Benjamin et al., *Art Conceptuel, 1989 : L'art conceptuel, une perspective* (cat. expo), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989
- PARRENO Philippe, *Speech Bubbles*, Paris, Presses du réel, 2001
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974
- POINSOT Jean-Marc. *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les presses du réel, Nouvelle édition revue et augmentée, 2008
- POLIERI Jacques, *Scénographie : théâtre, cinéma, télévision*, Paris, Nouvelles Editions Place, 1997
- PUTMAM James, *Le musée à l'œuvre, le musée comme medium dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2002
- PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres, New York : Routledge, 2008
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur Emancipé*, Paris, La Fabrique, 2008
- RUGG Judith, SEDGWICK Michèle, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago et Bristol, Intellect, 2007
- SCHAFAFF Jörn, PARRENO Philippe, *Philippe Parreno (Cat. Expo)*, Berlin, Sternberg Press, 2010
- SZEEMANN Harald, *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000
- VON HANTELMANN Dorothea, *How to Do Things with Art : The Meaning of Art's Performativity*, Zürich, JRP-Ringer, 2010
- WAGNER Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft* (L'Œuvre d'art de l'avenir, 1849), Traduction J-G Prod'homme et Dr F. Holl, Paris, L'Harmattan, 1929
- WOODS WINNICOTT Donald, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (1971), Paris, Gallimard, 2002

ZAHM Olivier, *Une avant-garde sans avant-garde – Essai sur l’art*, édité par Donatien Grau, JRP Ringier, 2017

CHAPITRES D’OUVRAGES

BÉRA Tristan, « Il Tempo del Postino », in Stéphane Ghislain Roussel (dir.) *Opéra Monde. La quête d’un art total* (cat.expo.), Edition du Centre Pompidou-Metz, en coédition avec la RMN, 2019, p.172

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », in *Dits et écrits 1954-1988*, vol. IV : 1980-1988, Paris, Defert et Ewald, 1994, p. 752-762

JUDD Donald, « Longue discussion, non sur les chef-d’œuvre, mais sur les causes de leur rareté (1984) », in *L’Epoque, la Mode, la Morale, la Passion*, Paris, CNACGP, 1987, p.528

RANCIÈRE Jacques, « L’Esthétique comme politique », *Malaise dans l’esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p.36-37

ARTICLES

BALDACCHINO Julien, « Centre Pompidou : ces expos qui ont marqué l’histoire de l’art contemporain », in *Le Centre Pompidou fête ses quarante ans*, Dossier France Inter, 3 février 2017. URL : <https://www.franceinter.fr/culture/40-ans-du-centre-pompidou-ces-expos-qui-ont-marque-l-histoire-de-l-art-contemporain>

BARACHON Charles, « Pierre Huyghe », in *Techinikart*, octobre 2013

BÉTARD Daphné, LEQUEUX Emmanuelle, « Pierre Huyghe ou la vie sauvage », in *BeauxArts Magazine*, juin 2019

BIANCHI Pamela, « Exposer la performance : une forme nouvelle d’interface spatiale », in *Les chantiers de la création*, 2015, 04 septembre 2015. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1055>

BISHOP Claire, ”Antagonism and relational aesthetics”, *October Magazine*, n° 110, 2004

BLOM Ina, “On Snow Dancing”, *e-flux*, 24 octobre 2016. URL : <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/66881/on-snow-dancing/>

BOIS Yves-Alain. « Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration », dans *Cahiers du MNAM*, n°29, « En revenant de l’expo », Paris, Centre Pompidou, automne 1989

BONNET Frédéric, « Des mondes en jachères », in *Le Journal des Arts*, Octobre 2013

BOULBÈS Carole, « Le Palais de Tokyo, hybridation et mondialisation », in *Rue Descartes*, n°37, 2002/3. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-3-page-98.htm>

BOURRIAUD Nicolas « Trafic : les espaces-temps de l'échange », Extrait du catalogue d'exposition « Traffic » (CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1996), *May*, n°12, 2014. URL : <http://www.mayrevue.com/en/traffic-espaces-temps-de-lechange/>

BOURRIAUD Nicolas, « Melik Ohanian, le temps de la réplique », in *Art Press*, n°300, 2004. URL : <https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/2432.pdf>

BOUSTEAU Fabrice, « L'extraordinaire exposition de Tino Sehgal au Guggenheim, in *Beaux-Arts Magazine*, n°311, mai 2010. URL : <http://www.voir-et-dire.net/?Tino-Sehgal-The-Kiss-the-Progress>

BRUNEL Raphael, « Des vivants », in *ZeroDeux*, n°80. URL : <http://www.zerodeux.fr/essais/des-vivants/>

CANÉVET Rozenn, PIRON François, « Entretien entre François Piron et Rozen Canévet », *Marges*, n°05, 2007. URL : <https://journals.openedition.org/marges/712>

Cosmodrome, « Dominique Gonzalez-Foerster. Cosmodrome / Quelle architecture pour mars ? », 15 mai 2001. URL : <https://www.leconsortium.fr/fr/cosmodrome-quelle-architecture-pour-mars>

DE RUBERCY Eryck, « Leibniz et le modèle français du jardin », in *Revue des deux mondes*, juillet-août 2013

DEUZÈMES Jean, « Tino Sehgal. Carte blanche », in *Voir et dire*, 18 décembre 2016. URL : <https://www.voir-et-dire.net/?Tino-Sehgal-Carte-blanche>

DREYFUS Charles, « Palais de Tokyo_Site de création contemporaine, interview de Nicolas Bourriaud », *Inter*, n°81, 29 janvier 2002, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2002-n81-inter1114142/46049ac.pdf>

ELBAZ Sophie, « L'art des années 1990 et au-delà : l'esthétique relationnelle », in *Art Media Agency*, n°210, 9 juillet 2015. URL : <http://www.sophie-elbaz.com/wp-content/uploads/2015/07/210-fr.pdf>

FOURGEAUD Nicolas, TRÉMEAU Tristan, « Pierre Huyghe et Philippe Parreno : l'institution enchantée », *Art Press*, n°409, Mars 2014. URL : <http://tristantremeau.blogspot.com/2014/03/pierre-huyghe-et-philippe-parreno.html>

FREEDMAN Carl, «Circulation», *Frieze Magazine*, n°28, mai 1996. URL : <https://web.archive.org/web/20120101201014/http://www.frieze.com/issue/review/traffic/>

GLICENSTEIN Jérôme, « L'artiste, l'institution et la culture du projet », in *Culture et musées* n°27, 16 mars 2016. URL : <https://journals.openedition.org/culturemusees/994>

GLICENSTEIN Jérôme, « Éditorial. Les temps de l'art », in *Marges*, n°19, 01 octobre 2014. URL : <https://journals.openedition.org/marges/935>

GLICENSTEIN Jérôme, « Philippe Parreno, "Anywhere, Anywhere Out of the World", « Pierre Huyghe », in *Marges* n°18, 01 mai 2014. URL : <http://journals.openedition.org/marges/902>

HEIMENDINGER Nicolas, « Le grand récit de la critique institutionnelle », in *Marges*, n°22, 22 avril 2016. URL : <https://journals.openedition.org/marges/1060>

HORTON Tom, « Tate Triennial 2009 », *Frieze Magazine*, n°120, janvier-février 2009. URL : https://web.archive.org/web/20100217203454/http://www.frieze.com/issue/article/tate_triennial_2009

ISELIN Laurence, « Les espaces d'exposition scénographiés : les enjeux des nouveaux modes de spatialisation des publics dans les espaces de l'art », in *SociologieS*, 16 juin 2016. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/5642>

JAUMOUILLE Laure, « Philippe Parreno au Centre Pompidou », *Zéro Deux*. URL : <https://www.zerodeux.fr/guests/philippe-parreno-un-art-de-letrangete-par-laure-jaumouille/>

KIHM Christophe, « L'exposition, entre attraction et maniérisme », in *Art Press*, février 2014. URL : <https://www.pressreader.com/france/artpress/20140221/281517929088151>

LACOSTE Yves, « Un ensemble spatial parmi d'autres », in *Espaces Temps*, 10-11, 1979. URL : https://www.persee.fr/docAsPDF/espat_0339-3267_1979_num_10_1_3025.pdf

LEE Bo-Kyoung, « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain », in *Marges*, n°05, 2007, 15 juin 2008. URL : <http://journals.openedition.org/marges/705>

LEQUEUX Emmanuelle, « The Host and the Cloud, Pierre Huyghe », *Zéro Deux*. URL : <https://www.zerodeux.fr/guests/the-host-and-the-cloud/>

LEQUEUX Emmanuelle, « Tino Sehgal, créateur d'échappées », in *Le Monde*, 10 octobre 2016. URL : https://www.lemonde.fr/arts/article/2016/10/10/tino-sehgal-createur-d-echappees_5010892_1655012.html

LIÈVRE Pascal, « After Alife Ahead. Pierre Huyghe », *Trans/verse*, 17 septembre 2017. URL : <https://www.transverse-art.com/oeuvre/after-alife-ahead>

LUQUET-GAD Ingrid, « Sans dieu ni maître, petite leçon d'avant-gardisme par olivier zahm », in *I-D*, 25 avril 2017, disponible sur : <https://i-d.vice.com/fr/article/3k8d8v/sans-dieu-ni-maitres-petite-lecon-davant-gardisme-par-olivier-zahm>

MONTIGLIO Yveline, « Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle* (2001) et *Postproduction* (2003) », in *Communication*, Vol. 24/1, 2005. URL : <https://journals-openedition-org.ezproxy.univ-paris3.fr/communication/418#quotation>

MOSHAYEDI Aram, « Decorative Arts : Billy Al Bengston and Frank Cherry discuss their 1968 collaboration at LACMA », in *East of Borneo*, 4 février 2014. URL : <http://www.eastofborneo.org/articles/decorative-arts-billy-al-bengston-and-frank-gehry-discuss-their-1968-collaboration-at-lacma>

MOULÈNE Claire, « The Plasticity of Life », in *Palais 25, The Dream of Forms*, 2017

MAHLSTEIN Laura, « Mise en scène. L'art actuel et ses lieux d'exposition » in *ZéroDeux*. URL : <https://www.zerodeux.fr/essais/mise-en-scene-lart-actuel-et-ses-lieux-dexposition/>

MAIRESSE François, « Un demi-siècle d'expographie », in *Culture & Musées : La (r)évolution des musées d'art*, n°16, 2010, URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1573

MONTAGNON Florence, « La substitution de l'exposition à l'œuvre » in *Culture & Musées : Comment parler de la critique d'exposition ?*, n°15, 2010. URL : https://www.persee.fr/docAsPDF/pumus_1766-2923_2010_num_15_1_1615.pdf

NOISETTE Philippe, « Entretien avec Jérôme Bel, un chorégraphe qui ose tout », in *Les Inrockuptibles*, 16 septembre 2015. URL : <https://www.lesinrocks.com/2015/09/16/scenes/scenes/entretien-avec-gerome-bel-un-choregraphe-qui-ose-tout/>

OLCESE Smaranda, « Dominique Gonzalez-Foerster, « QM.16 », Centre Pompidou », *Inferno*, 3 février 2016. URL : <https://inferno-magazine.com/2016/02/03/dominique-gonzalez-foerster-qm-16-centre-pompidou/>

PALMIÉRI Christine, « Entrevue avec Nicolas Bourriaud, *ETC*, n°71, 2005. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/etc/1900-v1-n1-etc1126220/35219ac.pdf>

PARCOLLET Rémi et SZACKA Léa-Catherine, « Écrire l'histoire des expositions : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions », in *Culture & Musées : Documenter les collections, cataloguer les collections*, n°22, 2013. URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2013_num_22_1_1755

RIENDEAU Isabelle, « Tino Sehgal réinvente les règles du jeu » in *Muséologies*, n°98, 2012. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2011-n98-espace1824843/65526ac.pdf>

RIENDEAU Isabelle, « Conversations et collaborations au musée : le cas de Tino Sehgal » in *Muséologies*, vol. 7 n°1, 2014. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2014-v7-n1-museo01519/1026654ar/>

SPETTEL Elisabeth, « Esthétique relationnelle : Réorientation du manifeste dans l'art contemporain », in *Revue Études littéraires*, vol. 44, n°3, 2013. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2013-v44-n3-etudlitt01441/1025480ar.pdf>

STAVRINAKI Maria, « Entretien avec Pierre Huyghe » in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°147, printemps 2019

STORR Robert, « Pierre Huyghe, écritures singulières », in *Art Press*, n°390, Novembre 2013

Unesco, « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident », in *Museum*, volume 24, Paris, 1972.

VOLVEY Anne, « À quoi oeuvre l'esthétique relationnelle? Une approche transitionnelle du paradigme relationnel en sciences humaines et sociales fondée sur les propositions artistiques de Lygia Clark et Marina Abramović », in *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, n°14. URL : <https://doi.org/10.7202/1056437ar>

WIAME Aline, « L'art comme expérience et la pragmatique du spectateur, entre performance et philosophie », in *Tangence*, n°108. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2015-n108-tce02513/1036452ar.pdf>

ZAWISZA Marie, « L'exposition, tout un art » in *Le Monde*, 16 juin 2014. URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/19/l-exposition-tout-un-art_4441593_3246.html

PODCASTS

« Dominique Gonzales-Foerster et Emma Lavigne », in *Parole aux artistes*, Captation du Centre Pompidou, 21 janvier 2016. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x4kbasz>

« Dominique Gonzales-Foerster et Enrique Vila-Matas », in *Parole aux artistes*, Captation du Centre Pompidou, 23 septembre 2015. URL : <https://dai.ly/x4r55t2>

« Dominique Gonzalez-Foerster : « J'ai toujours eu une fascination pour les personnalités multiples », in *Les Masterclasses de France culture*, interview réalisée par Mathilde Serrell, 17 juillet 2018, Paris. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/dominique-gonzalez-foerster-jai-toujours-eu-une-fascination-pour-les-personnalites-multiples>

« Dominique Gonzalez-Foerster : une artiste prophète », in *Hors-champ*, France Culture, interview réalisée par Laure Adler, 29 janvier 2016. URL : <https://www.franceculture.fr/recherche?q=dominique+gonzalez-foerster>

« J'essaie de ne pas plaire. Je veux que ça soit moche », in *Les Masterclasses de France Culture*, interview réalisée par Florian Gaîté, 12 juillet 2019. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/jerome-bel-jessaie-de-ne-pas-plaire-je-veux-que-ca-soit-moche>

« Philippe Parreno : le film sur Zizou, il est important pour moi, il rejoint la question plastique du portrait », *Affaires Culturelles*, France Culture, interview réalisée par Arnaud Laporte, 23 décembre 2020. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/affaires-culturelles/philippe-parreno-est-linvite-daffaires-culturelles>

CONFÉRENCES

BAWIN Julie, *L'exposition conçue comme une œuvre d'art. De Marcel Duchamp à Philippe Parreno en passant par Harald Szeemann*, Conférence au Collège Belgique, 7 octobre 2015. URL : <https://lacademie.tv/conferences/exposition-oeuvre-art-bawin>

FAU Alexandra, LESNÉ René, « Histoire de l'ENSAD », dans le cadre du séminaire « Histoire de la pédagogie de la création artistique : état de l'art et perspectives », École des chartes, 27 janvier 2017. URL : <https://hpca.hypotheses.org/78>

RUBY Christian, « Art d'exposition, exposition des oeuvres et art de l'exposition », Cours d'inauguration de l'agrégation d'arts plastiques, Bruxelles, septembre 2015. URL : <https://www.christianruby.net/art-dexposition-exposition-des-oeuvres-et-art-de-lexposition/>

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

FOURGEAUD Nicolas, *La performance au miroir des médiations. Enjeux théoriques et critiques*, sous la direction de Marie-Dominique Popelard, Thèse de doctorat en Esthétique et sciences de l'art, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, soutenue le 12 décembre 2012. URL : <http://www.theses.fr/2012PA030057>

LEBLANC Véronique, *La relation comme espace de négociation entre soi et l'autre : étude des pratiques relationnelles*, sous la direction de Marie Fraser, Mémoire de maîtrise en étude des arts, Université du Québec, soutenu en décembre 2009. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/9539333.pdf>

MONTAGNON Florence, *L'œuvre d'exposition : Enjeux et procès du concept de l'exposition d'art contemporain*, sous la direction de Claude Patriat, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université de Boulogne, soutenue le 23 novembre 2006, Compte-rendu in *Culture et Musées*, n° 11, Arles, Actes Sud, 2008. URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2008_num_11_1_1474_t8_0107_0000_1

RAPPORTS OFFICIELS

EIDELMAN Jacqueline (dir.), *Inventer des musées pour demain*, Rapport officiel de la Mission des Musées XXI^e siècle, Paris, La documentation française, 2017.

Centre Pompidou, « Le Centre Pompidou en 2010. Bilan d'activité », Paris, 2010. URL : http://mediation.centrepompidou.fr/documentation/rapportdactivite2010/ra_2010.pdf

DOCUMENTAIRES

« Philippe Parreno au Park Avenue Armory », documentaire *LIVE ART*, n°6, collection proposée par Hans Ulrich Obrist, réalisé par Heinz Peter Schwerfel, produit par ARTE France et Camera Lucida productions. 21 janvier 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=4fGfWPM9LHs>

« Un artiste interdit toute reproduction de ses œuvres - Tino Sehgal au Palais de Tokyo », documentaire *LIVE ART*, n°6, collection proposée par Hans Ulrich Obrist, réalisé par Heinz Peter Schwerfel, produit par ARTE France et Camera Lucida productions. 30 janvier 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sagdrU6lotY>

DOSSIERS DE PRESSE / DOSSIERS PÉDAGOGIQUES

Palais de Tokyo, *Scolab#4*, Cahier pédagogique de l'exposition "Anywhere, Anywhere Out of the World", Philippe Parreno, 20 février 2014. URL : <https://issuu.com/lepalais/docs/scolabparreno>

Palais de Tokyo, *Scolab #11*, Cahier pédagogique de la « Carte blanche à Tino Sehgal », 4 novembre 2016. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2014-v7-n1-museo01519/1026654ar.pdf>

PAMS Françoise, LOZINSKI Thomas, *Dossier de presse : Pierre Huyghe*, direction de la communication et des partenariats du Centre Pompidou, 4 septembre 2013

PARAYRE Benoît, MIREUX Dorothée, *Dossier de Presse : Dominique Gonzalez-Foerster*, direction de la communication et des partenariats du Centre Pompidou, 23 juillet 2015

RODRIGUEZ Marie-José, MAINCENT Patricia, « Pierre Huyghe », Dossier pédagogique de l'exposition au Centre Pompidou, octobre 2013

RESSOURCES VIDÉO

«Artists Talk : Tino Sehgal - about his work "This Progress" », publié par la Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 14 juillet 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=m5V2fHB2sFk>

« Conversation entre Philippe Parreno et Nicolas Bourriaud », publié par Paris Photo dans le cadre du programme « Plateforme 13 », Paris, 29 novembre 2013. URL : <https://vimeo.com/80622070>

« Entretien avec Pierre Huyghe par Elisabeth Lebovici », produit par la Fondation Louis Vuitton / Mirage illimité. URL : <https://vimeo.com/252334230>

« Human Mask, de Pierre Huyghe, par Maria Stavrinaki », publié par la Bibliothèque Publique d'Information, Paris, 9 juillet 2019. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kVmAPojLsUw>

« Initiales/La scène : Grenoble, témoignage de Pierre Joseph », entretien réalisé à la Fondation d'Entreprise Ricard le 20 juin 2016, publié par la Fondation Pernod Ricard, 2016. URL : <https://vimeo.com/181170665>

« Interview Philippe Parreno - Anywhere, Anywhere Out of the World », publié par la Fondation Louis Roederer, Paris, 19 décembre 2013. URL : sur <https://www.youtube.com/watch?v=SL-0pZZ9UmU>

« Nicolas Bourriaud — Concevoir un centre d'art », publié par PCA-STREAM, 2018. URL : <https://vimeo.com/236746420>

ANNEXES

Entretien avec Zoé Labasse et Aloïs Guérin, participants de la carte blanche à Tino Sehgal pour l'œuvre *This Progress*, 13 avril 2020

Vous avez participé à l'expérience de This Progress pour l'exposition carte blanche de Tino Sehgal. Pouvez-vous me raconter le déroulement des sélections au Palais de Tokyo avec Asad Raza et Julia Simpson ? Il s'agit vraiment de la première du « processus », que vous a-t-on demandé ? Avez-vous passé plusieurs auditions ?

Z.L : Les sélections ont été très brèves. Ça s'est passé sur une journée seulement. Nous avons été divisés en petits groupes de vingt personnes. On nous a juste demandé ce qu'était le progrès. Chacun a d'abord donné sa définition du progrès.

A.G : C'est ça, et ensuite ça a basculé sur une sorte de débat, une conversation très libre où on a vraiment pu argumenter sur le sujet.

Z.L : Ça s'est fait en deux temps. Après ça, on nous a emmené dans le Palais de Tokyo pour nous faire visiter l'espace, qui était d'ailleurs complètement vide. Enfin, il était présenté comme vide, parce qu'en vérité c'était un espace remanié de telle sorte à ce qu'il paraisse vide mais avec des cloisons rajoutées par exemple, qui ne sont pas toujours là. On nous a expliqué le concept de l'exposition.

Tu parles du concept de l'exposition, peux-tu m'en dire un peu plus ? Comment est-ce qu'on vous l'a présenté ? Quel était finalement votre rôle à vous au sein de l'exposition ?

Z. L : Ce qu'imaginait Tino Sehgal c'était que le visiteur pouvait errer dans ce Palais de Tokyo totalement désert et, d'un coup, comme par magie presque, faire la rencontre de cet enfant qui arrivait de nul part, et qui lui posait la question, et qu'en suite, que chaque rencontre soit un peu comme ça, comme un surgissement. Sauf qu'en fait ça n'a pas fonctionné vraiment. Il y avait tellement de monde que les visiteurs, en faisant la queue, voyaient ce qui se passait devant eux. La situation se déroule dans un espace qui quand même reste malgré tout extrêmement central.

Ce que tu veux dire, c'est que la réalisation concrète de l'œuvre n'était donc pas fidèle à ce qu'avait imaginé Sehgal, au projet initial. Si avant même d'expérimenter l'œuvre le visiteur met déjà un pied dedans, l'effet surprise, qui est au-delà de l'exposition totalement alimenté par le fait que les projets de Sehgal ne sont pas du tout documentés, qu'on a difficilement accès à des photos, est un peu anesthésiée.

A.G : En effet. Nous de notre point de vue ça dénaturait un peu le projet, ça nous semblait pas complètement conforme à ce que Sehgal avait prévu. En plus, ça sur-investit l'expérience, le visiteur fait la queue et s'attend à vivre un truc vraiment particulier. Or tout le dispositif était censé reposer sur le fait que, cet enfant qui vient te voir te but en blanc et te demande qu'est-ce que le progrès, tu n'es pas censé l'attendre. Tu n'es pas censé non plus savoir ce qu'il va t'arriver, tu ne rentres pas dans une attraction.

Z.L : Oui, et de même pour la question « qu'est-ce que l'énigme » qui était au départ là pour orienter, en fonction de leur réponse, les spectateurs vers telle ou telle œuvre. Quoi que tu répondes, ils t'envoyaient là où là selon l'endroit où il y avait le moins de monde.

Finally ça devient juste un moyen de filtrer les gens à l'entrée, si je comprends bien. Pour revenir sur This Progress, on peut se questionner, voire même remettre en cause le choix de l'emplacement de l'œuvre il me semble. Est-ce que finalement il n'aurait pas été plus judicieux, spatialement parlant, de déplacer cette situation autre part dans le Palais de Tokyo ?

Z.L : Spatialement, je ne suis pas sûre qu'ils avaient choisi le bon endroit pour faire cette situation. Cela aurait été différent si, en sortant d'une autre œuvre, le visiteur avait par hasard croisé un enfant sur son chemin. Là forcément, il s'engageait dans cette œuvre là, et donc ils s'attendaient de toute façon à ce qu'il y ait quelque chose. Au début de l'exposition il y avait moins de monde et ça marchait plutôt bien, mais je pense quand même que le choix de l'espace n'était pas stratégique par rapport à l'œuvre. Ça aurait sûrement mieux fonctionné en bas oui.

Sur l'œuvre en elle-même, This Progress, on peut dire qu'il y a vraiment un protocole à suivre, une sorte de cadre pré-établi par Sehgal. J'aimerais vraiment comprendre le processus dans le détail, par étapes. Qu'avez-vous travaillé lors des répétitions ?

A.G : Une fois sélectionnés on a fait quelques entraînements mais très peu. Le travail de répétition consistait en une mise en situation, et ensuite, un debriefing sur ce qui marche, ce qui ne marche pas.

Parlons justement de la mise en situation. Dans This Progress il y a, en terme d'interlocuteurs, des enfants, des adolescents, des adultes et des personnes plus âgées. Le spectateur les rencontre dans cette ordre précisément. Quelles étaient vos directives si ce n'est « le progrès » ? Comment s'articule le dialogue à chaque rencontre avec un nouvel interlocuteur ? Comment s'organise, en interne, la chaîne de parole ?

A.G : Les enfants posaient la question sur le progrès, nous on devait les faire basculer vers leur vie en les interrogeant, les adultes échangeaient avec eux une expérience, et les vieux leur donnaient un récit.

Z.L : Pendant la rencontre avec l'enfant, nous on était cachés dans petit un renfoncement, une cloison et on écoutait en cachette ce qui se disait. Une fois que l'enfant et l'adulte étaient suffisamment avancés et qu'on sentait que l'enfant ne rebondissait plus trop, on arrivait et l'enfant nous retranscrivait très exactement la réponse. À partir de là, nous, on devait leur poser une question. L'idée c'était que nous on passe d'une réflexion très générale sur le progrès à, à la fin de la conversation, les questionner plus sur eux même, sur leur propre vie ou leurs propres émotions. Il fallait que ce soit de plus en plus personnel.

A.G : Les jeunes adultes espionnaient de leur côté la conversation qu'on avait avec eux pour pouvoir ensuite leur faire part d'une expérience en lien avec eux.

Z.L : Et pendant ce temps, nous, on allait raconter aux « vieux » qui avait parlé de quoi avec qui, pour éviter qu'au lieu de se retrouver avec le monsieur à la casquette verte avec qui on avait parlé

de jardinage, il se retrouve avec la dame au manteau jaune avec qui on n'avait parlé que d'Yves Saint-Laurent.

J'imagine qu'il y a eu quelques ratés, dans l'exécution très concrète de ce processus ?

Z.L : Oui, surtout à cause du monde. Des fois on nous disait, il y a trop de monde donc il faut aller vite. La conversation n'était pas comme elle aurait pu l'être.

A.G : Des fois on avait pas le temps de débrieffer au vieux, donc l'expérience de fin n'était pas en lien avec le début de la discussion. Du coup, au lieu que les gens aient une anecdote à la fin qui résonnait avec toutes les conversations antérieures, il y avait juste un vieux qui leur racontait une histoire, donc l'expérience était un peu affadie.

D'ailleurs, vous qui parlez du sur-nombre de visiteurs dans cette exposition, il me semble que l'expérience devait au départ être individuelle, c'est bien ça ? J'ai interrogé une amie qui elle, a fait l'exposition dans un groupe de quatre personnes. Du coup, l'expérience n'est plus du tout la même ?

Z.L : À la fin quand il y avait vraiment énormément de monde oui, les expériences se faisaient par groupes. J'ai eu jusqu'à 6 ou 7 personnes en arc de cercle devant moi. Je posais la questions, chacun donnait son avis et puis j'avais l'impression d'être un peu le prof. Des fois même, il fallait enchaîner au lieu d'avoir une pause entre chaque visiteur. De même, pour les gens qui ne parlaient ni français ni anglais, on laissait tomber complètement la discussion autour du progrès et on essayait juste de leur parler de Paris, de mode, etc.

On peut dire que le processus a, en ce sens, un point de fragilité. Je reviens sur la mécanique interne de l'exposition, le cadre posé par Sehgal. Est-ce qu'à part ce fil conducteur, que vous deviez par « âges » respecter, on vous a demandé d'intégrer quelque chose de particulier à votre discours ? Une phrase, comme les enfants, pour aborder le spectateur par exemple. Ou bien est-ce que vous étiez totalement libre de la « forme » du discours tant que vous les ameniez à parler d'eux-mêmes ?

Z.L : Nous on était très libres. Je sais que les adultes, quand ils arrivaient, arrivaient une punchline, qu'ils répétaient systématiquement. Il y avait notamment un italien dans ce groupe, dont la phrase était « je ne reçois plus de carte postale » et qui renvoyait direct à une notion de voyage, d'intime et de souvenir. Ça marchait tellement bien que les gens envoyaient des cartes postales au Palais de Tokyo pendant des mois après l'exposition !

Comment ont réagi les visiteurs à cette invitation au dialogue, on peut le dire, complètement inhabituelle, et datant plus dans le cadre de l'exposition ? Ont-ils globalement saisi vers quelle approche de l'œuvre on voulait les amener ? J'imagine qu'il y a eu quelques résistances ?

Z.L : En effet il y a eu un écart entre ce que Sehgal avait imaginé et qu'on avait tous très bien compris et qui marchait très bien, et les résistances que les visiteurs apportaient.

A.G : Des fois, les visiteurs lui ont demandé à pouvoir continuer leur visiteur tranquillement leur expérience tout seul, sans qu'on les interrompe. Pour nous c'était juste hilarant, parce que c'était ça l'expérience, il n'y avait rien d'autre, c'était pas l'espace vide qui était à admirer. D'autres fois,

certaines personnes essayaient d'avoir des informations complètement autres sur les interprètes : leur salaire, la façon dont ils avaient été sélectionnés, etc. C'était pénible.

Z.L : oui, et l'idée, c'était de réussir à contrôler tout ça. Les gens qui essayaient de nous poser des questions cherchaient à ce qu'on leur explique le but de l'exposition, mais en fait on ne peut même pas vraiment expliquer puisque le but c'était qu'on soit et nous-même et l'expo était vraiment un cadre dans lequel les rencontres devenaient possibles.

À l'inverse, quand le visiteur était partant et prenait part au jeu, ça devait être vraiment intéressant.

Z.L : Oui. J'ai eu des rencontres dont je me souviens très bien, très fortes, notamment un homme qui travaillait pour le gouvernement d'un pays d'Amérique du Sud et qui avait un air grave ; on avait eu une conversation très profonde, on sentait que le progrès faisait des choses auxquelles il réfléchissait beaucoup. Il y avait des rencontres comme ça où, d'un coup, ça faisait sens.

Comment vous, vous vous êtes positionnés par rapport aux visiteurs ? Quels types de rapports cela a construit dans cette temporalité finalement très réduite ?

Z.L : Ce qui est intéressant c'est qu'on était pas tous dans le même rapport avec les gens. Moi je l'ai vraiment fait à chaque fois très sérieusement, si je sentais qu'ils n'avaient pas trop envie de parler d'eux, je n'insistais pas.

A.G : On avait une position où l'on pouvait être très impertinents. On était complètement libres d'appuyer là où ça fait mal, toujours avec bienveillance pour moi, mais d'être radicaux. On avait aucun compte à rendre après, donc ça fait des rencontres fortes assez rapidement. Avec certaines personnes ça ne marche pas, on va fouiller dans ce qui nous semble intéressant et ça ne donne rien. C'est vraiment différent d'une rencontre quotidienne, car quand on rencontre quelqu'un dans le vie, on fait toujours attention à ce que l'on dit.

Z.L : On pouvait se permettre de ne pas être polis dans notre approche. Si quelqu'un fait tout un discours anticapitaliste avec un Iphone X dans le main, on peut se permettre de lui demander s'il n'y a pas une contradiction. On pouvait appuyer à l'endroit de la contradiction qui allait permettre de faire un bond en avant dans la conversation et de toucher quelque chose d'intéressant. Ils nous avaient encouragé à ça dans les répétitions. D'ailleurs, il y en a parmi nous qui étaient très forts pour sentir le point « sensible », l'entendrait où ça touche quelque chose de profond chez la personne. D'autres visiteurs se livraient très facilement, aussi parce qu'on était des inconnus qu'ils n'allaient jamais revoir ; je me rappelle d'une femme qui a raconté son avortement.

Tu dis Aloïs que ça n'a rien à voir avec une rencontre quotidienne, avec quelqu'un que l'on rencontrerait lors d'un repas ou d'un verre par exemple, est-ce que vous pensez que cette situation de rencontre complètement à part, pas vraiment réaliste parce que dans le cadre du musée, facilite le dialogue, y compris le dialogue de l'intime ?

A.G : Je me rappelle de deux dames avec lesquelles on avait parlé de la maternité, qui n'avaient pas eu d'enfants. Je leur ai demandé si c'était par choix et l'une m'a dit que non. C'était une discussion autour de leurs choix de vie. Ce que cette femme exprimait de façon assez libre et spontané, c'est un regret par rapport à ça. Elle se sentait libre d'avoir ce discours là à ce moment là. Cette femme s'est

mise à pleurer, elle s'est libérée en quelque sorte de quelque chose qui était déjà là mais qui a été soulevé à nouveau par notre discussion.

Z.L : Il y a une sorte de fragilité qui vient du fait que le visiteur n'est pas pris dans une relation sociale. L'objet de notre rencontre c'était la conversation, c'est tout, il n'y avait rien de plus que ce qu'on allait échanger, et c'est pour ça que c'était assez beau quand ça marchait je crois. Parce que du coup la rencontre se faisait autour de ce qu'on allait livrer par la langage et en marchant. C'était une expérience de l'Autre qui était super intéressante, parce que mis en scène d'une manière qui n'était pas réaliste, comme en accéléré.

Le temps, donc, est vraiment une donnée fondamentale dans l'expérience, puisque l'échange est tout entier contenu dans la temporalité de la discussion. Aviez-vous des contraintes de temps justement ?

A.G : Le temps de la discussion était celui du temps du parcours qu'on avait à faire à pied, mais des fois c'était engorgé et des fois on ralentissait délibérément le pas pour discuter plus profondément.

Z.L : Le fait qu'on marche, c'était très important je pense.

Je pense aussi. Même si l'on reste au musée, ça initie une logique de promenade. Il y a un dernier point que j'aimerais aborder avec vous. En régissant ce projet, est-ce que vous avez eu le sentiment de devenir représentants ou plutôt interprètes de la pensée de l'artiste, et du coup de « concrétiser l'œuvre » ? Est-ce que vous avez eu le sentiment d'être responsables quelque part de la transmission de la pensée de Tino Sehgal ?

Z.L : Il y avait toujours l'idée qu'on parlait en notre nom, et pas en celui de l'expo ou de Tino Sehgal. C'est pour ça que le terme d'interprète ne me pas va trop, car je n'ai pas l'impression d'interpréter comme on interprète un rôle. A la limite je préfère « performance » parce que ça me laisse plus mon intégrité de pensée, d'individu, interprète du coup j'ai l'impression que tu es là pour porter une parole de quelqu'un d'autre.

Vous n'avez eu aucun fil rouge de pensée à transmettre, on ne vous a pas donné de références clés sur la question du progrès par exemple qui auraient permis de comprendre dans quelle sens Sehgal voulait que la discussion aille ?

A.G : Non aucun. Ce qu'on avait compris, c'était quand même ce principe de ne pas rester dans une conversation purement intellectuelle et philosophique mais plutôt aller vers le fait de raconter des histoires et des moments de vie. Sinon, on avait le choix et la totale liberté dans nos conversations.

Vous auriez pu s'amuser à dire à un défenseur de l'écologie combien le nucléaire était important, pour déclenche une conversation plus conflictuelle ?

A.G : Oui complètement.

Mais alors, si vous n'êtes ni performeurs ni interprètes, comment vous qualifier dans cette expérience ?

Z.L : Sur un CV je ne sais jamais quoi mettre. Un coup je mets performeuse, un coup je mets interprète, mais en fait on était des discutants.

Est-ce que vous avez réinvesti dans vos projets personnels, par la suite, cette expérience ? Est-ce qu'elle vous a influencés, et dans quel sens ?

A.G : C'est un moment qui m'a vraiment donné très envie de réfléchir au progrès, mais le gros de notre expérience, ça a été les liens qu'on a tissés entre nous. Je m'aperçois que ça a changé mon approche de certaines personnes, mon rapport aux gens tout simplement. J'y ai rencontré une communauté de gens proches de ce que je faisais et de ce que je voulais faire, des personnalités fortes, et que ça m'a ouvert le champ de ce pouvait être une vie.

Z.L : C'était l'expérience d'une certaine confiance en soi aussi, je crois, justement dans la manière d'aborder l'autre ou de tisser des liens. Je sens que dans mes expériences de théâtre en ce moment je suis entrain de réfléchir à de la pluridisciplinarité, à du théâtre immersif, et je me dis que ça a peut-être eu une influence. Je pense que ce sera marquant dans notre expérience artistique.