

## L'exposition / La présentation de l'œuvre

- Le livre « **Stratégie de l'exposition** », sous-titré *la présentation muséale au XIXème et au XXème siècles, la culture visuelle*, de Julia Noordegraaf (chercheuse Amsterdam) est incontournable quant à la question qui nous occupe. Je vous en propose une synthèse avec notions et pistes exploitables afin d'approfondir et prolonger la question.

L'autrice utilise en premier lieu le concept de *Script* emprunté au vocabulaire du cinéma ainsi que par la sociologie et la technologie.

En sociologie : Il signifie l'interaction entre des acteurs et les éléments relatifs à une situation ; il comprend la représentation des cadres temporels et spatiaux, des cadres participatifs et du fonctionnement de l'interaction elle-même à travers l'enchaînement des actions effectuées, ainsi que les modes de réalisation de ces actions (ouverture, refus, requêtes, actes rituels).

J.N conçoit la présentation muséale comme un *script*, et elle considère ce script en tant qu'objet dont elle va faire la *description*.

Son étude repose sur une histoire de la présentation muséale et les ¾ du livre sont consacrés à l'histoire du musée Boijmans de Rotterdam.<sup>1</sup>

Le musée moderne dépend du contexte global du marché des objets. Un « nouveau régime visuel » est né à partir des façons d'arranger et de présenter les objets. Mais aussi grâce à la reproduction des images qui fournit des informations visuelles en grand nombre.

Tout aussi bien les inventions techniques, comme, par ex., la possibilité de fabriquer des grandes plaques de verre, permettant d'agrandir les vitrines qui rendent visible l'intérieur des magasins ou des musées.

Capital, les musées sont des fenêtres sur le monde et son histoire, à l'instar de la télévision, devenant ainsi emblématiques d'un nouveau régime visuel. Ils forment nos vues/visions sur le monde. L'exposition muséale est équivalente à tout autre média.

La culture visuelle est ainsi *spectaculaire*, faite pour les masses, « mass-médiatisée » ; J.N nomme « standard-réalité » cette uniformisation de nos habitudes *de voir* qui influence notre expérience du monde.

*La présentation* comprend tous les éléments qui interfèrent entre le musée et son public. Sa localisation, son implantation, son architecture, sa structure, son aménagement, les techniques d'exposition ou de disposition des objets, les différents moyens de communication avec le public (signalétique des parcours, cartels, etc.). Mais elle englobe aussi comment se mouvoir dans le musée et comment interpréter les objets présentés. Et réciproquement, les habitudes du public influencent la conception des présentations muséales.

La notion de *script* est un outil utile pour analyser les relations complexes entre les concepteurs (commissaires, conservateurs) et leur potentiels ou imaginaires utilisateurs ; à l'instar du script de cinéma qui est un scénario mais qui indique aussi un cadre d'action pour les acteurs et l'espace où ils doivent « acter », jouer. Le script met en évidence l'ensemble des instruments qui définissent les relations entre le musée et son public.

On perçoit, dès lors, combien le livre de J.N est éminemment « politique ». Les changements qui se sont produits en deux siècles visent à créer un musée comme un espace politique et social ; ils ont pour but de faire « désirer » un autre usage du musée. Il s'agit désormais de s'intéresser au sujet-visiteur, après avoir surtout fait prévaloir l'objet présenté, de constituer les visiteurs en « sujets

---

<sup>1</sup>Musée encore une fois à la « Une » venant d'ouvrir au public ses réserves. Réserves abritées par une architecture due à l'agence MVRDV. (voir l'article du Monde du 22/07/2022)

sociaux vivant une expérience subjective », une sorte de performance physique et mentale permanente. Les musées d'art peuvent être considérés comme des environnements structurés autour de scénarii, de « rituels » spécifiques, codifiant le comportement humain.

L'ensemble du dispositif, les choix de l'aménagement, des explications, etc., confèrent aux objets des effets politiques. Pour l'autrice, la culture visuelle dans le musée est une technologie du pouvoir - régime visuel - détenue par l'équipe.

Autre notion chère à J.N, *l'hybridation* concerne toutes les façons de « rencontrer » le public : publicité, catalogues, extension des annexes, prêts d'œuvres, sites Web pour informer, ou création de musées virtuels supposés inciter à la visite en « chair et en os ».

Hybridation du bâtiment lui-même : musées dans des usines désaffectées, des hôpitaux, des gares, etc. en ville et à la campagne ; ces musées font parfois référence à leur propre histoire, avec cependant des modifications importantes : les atriums sont transformés en halls d'entrée immenses qui accueillent visiteurs et badauds.

Après le musée réduit au minimum comme le MoMA en 1939, dans les années 1980 les musées deviennent spectaculaires et ludiques pour attirer les visiteurs.

L'idée force du livre de J.N est qu'au XXème siècle (que dire du XXIème !), aller au musée est de plus en plus perçu comme une activité comparable à du tourisme, au shopping ou à la visite d'un parc à thème. Le choix d'une architecture spectaculaire commandée à un architecte de renom est devenu une recette pour la réussite en termes de couverture médiatique, du nombre de reportages et du nombre de visiteurs.

Le script commercial infiltre le musée ; l'étudier donne une meilleure compréhension de l'évolution de ce script. J.N se réfère essentiellement au livre de Pine et Gilmore : *The experience of economy* qui trace les lignes directrices et donne des guides aux entrepreneurs afin d'adapter leur business à cette économie de l'expérience. Selon eux « le travail est du théâtre et chaque entreprise est une scène. »

Fin XXème, les centres commerciaux s'équipent de piscines, d'attractions, de décors, d'arbres...il faut que les usagers restent le plus longtemps possible dans le centre pour acheter, consommer plus. Le shopping devient une activité de loisir. La thèse de N.J est que les musées se sont inspirés de ces grandes surfaces.

C'est ce que Pine et Gilmore appellent la « mass-customisation ».

L'augmentation de la fréquentation incite à mettre le focus sur la demande du public même si on déplore la disparition de l'intérêt pour les objets (d'art) eux-mêmes et le savoir qu'ils représentent. Dans le *musée comme expérience* on distingue difficilement les objets de l'art (élevé) des accessoires, décors, et marchandises qui les entourent. Certains directeurs en appellent alors à une réévaluation du musée comme un lieu pour la grande (haute) culture.

## **Toute œuvre-de-l'art est présentée**

Walter Benjamin semblait regretter que nous ayons quitté une culture de la *représentation* pour un monde de l'*exposition*. « Exposer » fait, en effet, partie de l'esprit des « modernes ».

Nos programmes d'enseignement distinguent de manière récurrente ce qu'il en est de la « représentation » de ce qu'il en est de la « présentation » ; souvent, avec comme arrière-pensée, la volonté, si ce n'est d'opposer, du moins de poser une « frontière » entre bidimensionnalité et, finalement, tridimensionnalité. Avec l'irruption de l'objet en tant que médium, l'installation qui n'a ni socle ni cadre, qui n'est ni peinture, ni sculpture, qui rassemble différents média, nous serions, pour faire simple, passés de la *représentation* à la *présentation*. Imaginons un Chardin ou un Morandi : gobelets, pots, saladiers, seraient sortis du tableau et seraient désormais montrés tel quel,

« en vrai », sans *artefact*. Ce qui était « encadré », mis sur un socle, se retrouverait « à terre ». Certes. Mais qu'advient-il du *Polyptyque de l'Agneau Mystique* de Beaune, de « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte, de Manet ou d'*Icon V* de Dan Flavin.

Quant au volume, à la sculpture, l'installation, ils peuvent tout à fait « faire image ».

*Fountain*, 1917, est certainement la plus célèbre de ces « sculptures-image », et ce à divers titres. Je pense aussi à la série des « Pylônes » de B. Lavier.

### **Présentation de la représentation**

Donc, ne nous y trompons pas, en art, même les représentations sont *présentées*. « La Trahison des images » de René Magritte – encore lui - est-il un tableau-représentation ou une présentation<sup>2</sup> ? L'empreinte de main peinte d'Altamira se *présente* comme telle ; elle est manifestation (de l'art). *Ecce homo*.

A ce sujet, je vous invite à lire le catalogue de l'exposition (Ludion/Flammarion), « VOICI, 100 ans d'art contemporain » organisée par Thierry de Duve fin 2000, début 2001 à Bruxelles. Notamment le premier chapitre de « Me voici » qui s'intitule « Présentations » et dans lequel il analyse « *Le Christ mort et les anges* » de Manet.

D'où la nécessité à comprendre les modes, les moyens et les procédures de *la présentation de la représentation*.

Le cadre, le décor, l'architecture donnaient du sens à la représentation. Comme l'écrit Louis Marin.<sup>3</sup> « Tout énoncé dit quelque chose de son énonciation, il la commente, la décrit » ou plus loin, évoquant l'ensemble du dispositif décoratif, ornemental, dans le cadre des fresques de la Renaissance : [...C'est en ce sens que la représentation de l'architecture dans la fresque construit l'architecture de la représentation de la fresque : en définissant l'ensemble du dispositif représentationnel comme lieu architectural du sujet...].

Ce qui est passionnant dans le livre de Louis Marin est qu'il développe ce qu'il en est de la représentation moderne en ce sens que cette dernière prend en compte à la fois la dimension transitive de l'énoncé, c'est à dire que toute représentation représente quelque chose, mais aussi « réflexive » c'est à dire que toute représentation *se présente* représentant quelque chose. Louis Marin : « On répartira aisément sur l'une et l'autre de ces dimensions les grands problèmes théoriques et pratiques de la représentation en générale et de la représentation visuelle en particulier, dans l'histoire de l'art depuis la Renaissance qui est aussi celle de la modernité : c'est à dire l'ensemble des opérations et procédures constitutives de la spectacularité de l'œuvre, de sa relation à un spectateur et de son inscription réglée dans le champ du regard : ainsi la perspective... » etc.

### **Muséographie / Scénographie**

Jusqu'à la Renaissance, il existait, en termes de « collections », des initiatives individuelles émanant de personnes privées ; elles étaient non accessibles et se trouvaient dans des espaces dédiés non publics. Ces lieux seront, au moment de la Renaissance, partiellement ouverts ce qui entraînera un intérêt accru pour les aménagements (cabinets). Dans son ouvrage « L'art : une histoire d'expositions », Jérôme Glicenstein cite Isabelle d'Este à Mantoue (grotte et cabinet de curiosités), Francesco de Médicis au palais de la Seigneurie (studiolo) ou aux Offices (salle de la Tribune). Ces hommes et femmes vont alors aménager « sur mesure » les collections et cela va, peu à peu, gagner

<sup>2</sup>Comme le dit Thierry de Duve, « l'image devient alors le présentoir de la pipe. »

<sup>3</sup>Toutes références : Louis Marin, *Opacité de la peinture*, éd. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2006.

les cabinets des nobles ou riches bourgeois de l'Europe entière.

Cela changera, bien sûr, à partir de la fondation des musées publics ; au moment où la collection devient « publique », elle va se dissocier peu à peu de son initiateur et dès lors la collection devra sa survie à une entreprise, une fondation privée, une association, une collectivité...

L'exposition<sup>4</sup> de l'œuvre se trouvera également bouleversée du fait des artistes eux-mêmes et de leurs productions. Le nom de Courbet, ici, s'impose. Son « pavillon du réalisme » de 1855, rue Montaigne, proche de l'Exposition universelle<sup>5</sup>, avec prêts de collectionneurs, choix de grandes toiles (« tableaux à voir » écrit-il à Bruyas) mais aussi de formats plus « courts », de lithographies, de photographies (« tableaux à vendre »), attire le public. C'est une exposition<sup>6</sup> et un manifeste ; ses « tableaux à voir » se conçoivent à l'horizon du scandale et du Salon, les « tableaux à vendre », au goût du public. L'exposition incarne, selon Courbet, la modernité artistique et l'indépendance économique (Courbet est le producteur-vendeur, sans intermédiaire). Champfleury, dans une lettre à George Sand, parle d' « audace ». Ajoutons enfin, mais ça n'est pas négligeable au regard de notre sujet, que Courbet accroche ses tableaux sur un fond blanc.

L'artiste réitérera l'expérience en 1867, proche cette fois, de l'Exposition des Champs-Élysées. Il présente alors 115 œuvres cataloguées, soulignant qu'une œuvre *se donne à voir*.

### **L'accrochage**

Depuis la naissance du musée jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, les tableaux couvraient les murs jusqu'au plafond, serrés les uns aux autres sur plusieurs rangs superposés (voir tableaux d'Hubert Robert, Panini...). Dans les années 1930, la tendance sera de davantage espacer les œuvres, avec souvent alternance de formats horizontaux et verticaux. On parlera d' « arrangement décoratif », et ce n'est qu'à partir des années soixante que la valeur sémantique de l'accrochage fera l'objet d'une réelle attention. Je parle, ici, bien sûr, de l'exposition de tableaux traditionnels, à savoir d'œuvres qui se mettent au mur. C'est très important à retenir, cette coupure épistémologique.

Fernand Léger, dans son livre *Fonctions de la peinture*, soulève ces questions fondamentales, instaurées par les pratiques modernes, et souligne les rapports nécessaires que doivent entretenir architectes et peintres. La portée des mots qu'il choisit pour décrire l'espace moderne qu'il voit se réaliser à partir des années vingt, est significative : « Les architectes modernes ont mis l'individu « devant le mur » à tel point que les meubles rentrent eux-mêmes dans le mur. Il les avale et se referme ; la surface devient lisse. »

Autre chose, ce qui, traditionnellement, permettait de distinguer l'œuvre de son contexte - l'hors champ du tableau, le monde au-delà du tableau - mais aussi de l'articuler à celui-ci, ce sont les éléments tels le cadre ou le socle ; ceux-ci isolent l'œuvre, la rendent autonome et indépendante du lieu où elle se trouve. Retranchement.

Or les données ont changé ; le rôle d'articulation n'est plus rempli par un cadre ou un socle, qui ont, dans la plupart des cas, disparu, sauf à penser cadre ou socle comme « citation » ou bien comme élément constitutif, partie intégrante de l'œuvre (Haim Steinbach, Closky, etc.).

La présentation ne vient plus *après* l'œuvre, *en plus*, mais lui est de plus en plus consubstantielle. L'œuvre a perdu son autonomie d'objet au profit d'une nouvelle qualification ; elle n'existe, finalement, qu'*installée*, se faisant *événement*. D'où l'idée que la notion de « présentation de l'œuvre,

<sup>4</sup>Étymologiquement, « exposition » vient de *expositio* « mise en vue ».

<sup>5</sup>Onze tableaux de Courbet sont exposés au Salon mais « L'Atelier » est refusé. C'est le point de départ de l'entreprise de Courbet créant son pavillon particulier : « Le réalisme – Gustave Courbet – exhibition de 40 tableaux de son œuvre – Prix d'entrée 20 sous ».

<sup>6</sup>Le terme réel est « exhibition » (à l'anglaise).

ne pose pas réellement *problème*.

L'exposition est donc à la fois une entité matérielle – la présentation de quelque chose –, et immatérielle, impliquant un ensemble de relations entre des œuvres, certes, mais aussi d'autres formes d'objets, un lieu, une institution, un public.

L'« appréciation esthétique » (terme de Gérard Genette<sup>7</sup>) résulte d'un ensemble de dispositifs de monstration, d'une scénographie, de textes de présentation, de critique, de choix de commissaires, de manières de désigner l'œuvre (socle, cadre, vitrine, estrade, etc.). Cela était sûrement plus vrai jadis qu'aujourd'hui puisque, depuis peu, somme toute, l'artiste décide et participe le plus souvent au « montage » de l'exposition. Cela, même au Louvre, même à la Tate, où, de plus en plus d'artistes vivants sont exposés. Pour rendre plus attractif le musée d'art ancien ?

L'exposition de l'œuvre répond (peut-être) à l'horizon d'attente du spectateur (voir premier paragraphe). Nous avons vu, récemment, lors de l'exposition « Morosov » à la Fondation Vuitton, l'étrange présentation d'un des chefs-d'œuvre de Van Gogh, « La Ronde des prisonniers ». Le tableau était en effet, très fortement éclairé par un effet de détournement. Sûrement pour le mettre davantage en valeur ! On eût dit un caisson de Jeff Wall. Tel fut le choix du commissariat. Du (mauvais) spectacle !

## **Au musée**

Ce n'est véritablement qu'à partir des années 1950 que des architectures vraiment nouvelles voient le jour, grâce aussi à l'apparition de techniques nouvelles, à l'arrivée massive du design, aux recherches typographiques. Ces nouveaux lieux tentent d'adapter le modèle muséographique aux exigences d'un nouvel art, même si le musée en tant que tel est toujours perçu de manière plutôt négative à ce moment de l'histoire, associé à l'idée du musée-temple, sacralisant, hiérarchisant, élitiste. Paradoxe, le public veut « s'y retrouver », reconnaître dans le lieu muséal un « air de famille », et en même temps, éprouve une certaine réticence vis-à-vis de ce « sanctuaire » qui l'impressionne.

Le « cube blanc » est l'aboutissement de l'architecture moderne, internationale, triomphe du fonctionnalisme : sol neutre, murs blancs, stores tamisant la lumière. Le mur blanc, quant à lui, s'il fut « inauguré » par Courbet, fut modernisé par Le Corbusier.

## **White cube et fin du white cube**

Dans le *white cube*, les œuvres sont décontextualisées (je ne parle pas de l'art minimal qui n'est, d'ailleurs, pas tout à fait le « cube blanc de l'énonciation » pour reprendre une remarque de Christian Besson, celui d'une période plus récente, marquée par l'art conceptuel au sens large).

C'est à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle que les musées commencent à supprimer toute décoration inutile qui viendrait troubler l'attention du spectateur (avec l'Altes Museum de Berlin) ; l'éclairage est de plus en plus neutralisé et homogène, les murs de plus en plus blancs et vides, les œuvres de plus en plus sacralisées, le tout au sein d'un parcours codifié (ex. : le bâtiment de la sécession de Vienne conçu par Joseph-Maria Olbrich en 1899). Ce type d'expositions va connaître un grand succès au moment de la création des musées modernes des années 1920 – 30 (Musée national d'art moderne de Paris, Museum of modern Art de New-York).

Le but est ainsi le suivant : ne pas détourner l'attention du visiteur. L'œuvre d'art s'isole du monde,

---

<sup>7</sup>Gérard Genette, *L'œuvre de l'art – La Relation esthétique*, Seuil, 1997.

se « retranche ».

Le mur blanc c'est ainsi faire du blanc un fond *nécessaire* et suffisant. Le « Carré blanc sur fond blanc » de Malevitch pourrait aussi s'appeler « Carré blanc sur fond blanc sur fond blanc » ; tel est bien, me semble-t-il, au-delà de la symbolique, le propos pictural et théorique de l'artiste. Mais c'est aussi, ici, exposer toute la problématique reliant architecture et mur.

- Dans les années 60 -70, simultanément à une protestation générale envers le musée - où rien n'était supposé s'interposer entre l'œuvre d'art et le regardeur, où les expositions étaient sensées s'expliquer par elles-mêmes -, une critique s'éleva aussi contre l'espace d'exposition d'après-guerre qui proclamait son caractère de neutralité et de transparence.

Dans les années 70, les artistes et les critiques ont alors voulu démontrer que l'espace du « white cube » était en fait hautement médiatisé. Ils ont rendu visible le « script » de l'invisibilité. Pour ces artistes-critiques, le musée transparent était un environnement hautement contrôlé qui imposait aux visiteurs le message suivant : tout ce que vous voyez ici est un art important supposant plus de connaissance préalable de l'art moderne que sa transparence le suggère. Et c'est, dans le fond, une nouvelle forme d' « élitisme » - le white cube, architecturalement, est un entre-soi - que les artistes (certains) ont fini par dénoncer.

- Une œuvre, à cet égard, est fondatrice quant à la compréhension – et à la critique - de ce qu'est le « White Cube », il s'agit de l'œuvre de Penck exposée en 1979 au Boijmans et intitulée : *A. R. Penck : Concept, Conceptruimte/Konzept Konzeptraum* (Concept space).

En 1979 Penck vivait en Allemagne de l'Est, il ne fut pas autorisé à venir à Rotterdam. Néanmoins il donna des instructions très précises pour monter son exposition. Ses tableaux devaient être exposés dans 6 salles carrées mesurant 6.6 x 6.6 x 3.6 m. On entrait dans ces salles par des petites portes rectangulaires qui n'étaient pas visibles depuis l'entrée dans l'espace d'exposition, de sorte que le visiteur était confronté à 6 blocs blancs « inaccessibles ». Quand le visiteur trouvait l'accès de ces blocs, il était confronté à des grandes toiles expressives qui remplissaient les murs blancs du sol au plafond.

Cette présentation symbolisait la situation oppressive et isolée dans laquelle Penck se trouvait en tant qu'artiste progressiste au-delà du rideau de fer, et du mur de Berlin plus précisément. En même temps, les espaces clos, confinés, de ses *white cubes*, pouvaient être vus comme une métaphore de l'oppression esthétique que l'espace d'exposition d'après-guerre représentait.

-----

Parlons, à présent, d'une des expositions majeures du XXème siècle, décrite dans l'ouvrage « **The artist as curator – an anthology** »<sup>8</sup> et ayant joué un rôle déterminant aussi bien au regard d'une « histoire des expositions », que vis-à-vis de l'art contemporain lui-même.

En 1957, Richard Hamilton et Victor Pasmore intitulent leur exposition *an Exhibit*, une présentation de panneaux transparents, à la Hatton Gallery de Newcastle<sup>9</sup>. Ce sont de simples panneaux de Formica avec quelques inscriptions virtuelles faites de marques rectangulaires de couleur. « Le minimum de support visible » écrira Hamilton. L'œuvre advient ainsi par son aspect immatériel et c'est ce qui fait de cette « exposition » *une œuvre*, la condition de l'œuvre. Une œuvre au sens traditionnel et une exposition en tant qu'œuvre.

- *An Exhibit*, dans laquelle R.H joua un rôle conceptuel essentiel, peut sembler quelque peu

<sup>8</sup>Édité par Elena Filipovic, Mousse Publishing, Koenig Books, 2017.

<sup>9</sup>Ces propos évoquant l'exposition d'Hamilton est une synthèse de l'article de Isabelle Moffat « Richard Hamilton and Victore Pasmore, an Exhibit, 1957 », in *The Artist as curator*, éd. Elena Filipovic, Mousse Publishing Koenig Books.

incongrue de la part de l'artiste Pop anglais, plus célèbre pour avoir combiné en des compositions très chargées, mais finement méticuleuses, des images liées aux biens de consommation extraites des publicités. Le travail d'Hamilton met au premier plan la contingence de notre monde visuel, ses reformulations constantes, influencées par les *mass media*, la technologie et la science. Même ses flirts avec l'abstraction laissent toujours des traces iconiques intactes.

Or, l'un de ses projets les plus importants, *an Exhibit*, ne contient pas d'images du tout.

Le titre de l'exposition semble annoncer que son sujet est bien l'exposition en soi. Et, en effet, « tout » ce que les visiteurs rencontrèrent furent des panneaux préfabriqués en acrylique de différentes transparences, dans une gamme limitée de couleurs (transparent, blanc, rouge et noir) suspendus au plafond à des hauteurs variables par des cordes de piano. Coupés dans de grandes feuilles, les panneaux avaient une dimension standard de 122 x 81 cm. Ces derniers étaient positionnés parallèlement aux murs, au plafond, ou au sol, et à des angles de 90 degrés l'un de l'autre. Des petits cercles et/ou des bandes étroites faits de papier coloré étaient fixés sur certains panneaux. Telle était la seule manifestation d'une intervention « artistique » quelconque.

- L'absence d'images et l'esthétique abstraite de *an Exhibit*, semble tout d'abord plus proche du travail du collaborateur de R.H, le Constructiviste Pasmore. Et, en effet, c'est plus tard que R.H donna du crédit à l'idée d'éviter toute imagerie ou n'importe quel message. La plupart du temps, Pasmore avait fait des reliefs tridimensionnels, mais depuis 1954, il avait commencé à expérimenter l'usage d'éléments transparents et de composants manufacturés. Pendant ce temps, les peintures de R.H de cette période, étaient encore rigoureusement constituées à partir de l'iconographie des publicités, et des formes qu'il en tirait.

Ce fut toutefois Hamilton qui démontra un intérêt soutenu pour les expositions afin de transmettre ses idées spécifiques et complexes sur la nature de *la vision* et pour *engager* le spectateur intellectuellement et viscéralement.

- L'exposition eut lieu deux fois. Elle ouvrit d'abord à la Galerie Hatton à Newcastle du 3 au 19 juin 1957, où R.H et Pasmore enseignaient tous les deux au King's College et une seconde fois à l'ICA, Institute of Contemporary Art à Londres du 13 au 24 août 1957, où Lawrence Alloway, qui contribua au texte d'accompagnement, était alors directeur assistant. L'ICA avait été le centre intellectuel de ce qui allait être connu sous le nom d'Independent Group (IG), un groupe vaguement organisé d'artistes, d'architectes et de critiques, qui se réunissaient, entre 1952 et 1955, pour discuter de l'importance de la science, de la technologie et des *mass-média* (publicités, science-fiction, « pulp » [trash fiction], TV, films), pour la pratique de l'art et de l'architecture. RH et Alloway contribuaient beaucoup à ces discussions.

- Si l'on voulait chercher des précédents à l'aspect « environnemental » de *an Exhibit* - à part les propres projets antérieurs de R.H -, c'est du côté de la pléthore de spectacles de propagande et d'expositions commerciales des années 40/50 qu'il nous faudrait chercher. Symbolisée par *Road to Victory* (1942) au MoMA, d'Herbert Bayer, très souvent imitée, cette exposition de panneaux en angle du plafond au sol, était devenue une pratique standard pour l'éducation et les expositions commerciales de design à la fin des années 40.

Cependant, à la différence de *an Exhibit*, tous ces exemples étaient basés sur de l'imagerie. La *représentation* restait le premier et l'arrière plans de ces sortes de construction, et l'*iconographie* de l'art, de la science et de la technologie une composante essentielle du contenu manifeste et latent. *An Exhibit* prit une autre voie : comme cela a été souligné plus haut, « pas de sujet ; [ce n'était] pas une exposition de choses ou d'idées [...] mais pure exhibition abstraite. » Elle ne voulait plus représenter un sujet pour lui-même, ni reproduire de nouvelles images du monde, mais plutôt laisser le spectateur naviguer et expérimenter sa propre intelligence visuelle. Il s'agissait, pour Hamilton d'effacer tout contenu diégétique, afin d'éveiller le spectateur, non plus avec des images,

mais en attirant leur attention sur les mécanismes qui déterminent leur attention.

Il y a une autre exposition, amplement décrite dans le livre « The artist as curator », celle de Liam Gillick et Philippe Parreno, *Le Procès de Pol Pot*, 1998, au Magasin de Grenoble.

---

## L'œuvre se présente autrement

L'œuvre « se présente, en 2022, autrement », certes, mais c'est surtout, finalement, le concept d'œuvre lui-même qui disparaît peu à peu. Il ne s'agit pas d'un jugement de valeur mais de sémantique, de terminologie. L'œuvre désigne un objet esthétique (tableau, sculpture, photo) relevant d'un certain régime qui n'a rien à voir avec ce que la création des dernières décennies a pu proposer (avant-gardes, art contemporain d'après-guerre, etc.). Parler de « présentation de l'œuvre » prendrait dès lors l'allure d'un contresens. Car l'œuvre n'est plus *présentée* ou alors chaque œuvre a sa propre présentation. C'est un tout autre univers artistique que nous expérimentons, né, pour l'essentiel, dans les années 50 – 60 et, qui, aujourd'hui, a encore pris une autre dimension. Si les œuvres de l'après seconde guerre mondiale ne ressemblaient plus aux œuvres dites « modernes », voire avant-gardistes, celles que nous observons, à ce jour, semblent bien différentes de celles dites « contemporaines ».

Même dans ce qui représente le sommet de l'institution artistique mondialisée comme « La Bourse – Fondation François Pinault » -, on peut prendre acte de cet état de fait, et ce, grâce aux œuvres spectaculaires – selon moi réussies - de Philippe Parreno<sup>10</sup>, Felix Gonzáles-Torres, Dominique Gonzalez-Foerster ou de Pierre Huyghe, montrées récemment.

---

Nathalie Heinich parle « d'art au-delà de l'objet », Dominique Chateau suggère, quant à lui, un « *art autrement qu'art* » (PUF, 2022). Il dresse, dans son ouvrage, une typologie des nouvelles catégories d'œuvres qui demeurent de l'art mais qui s'offrent à partir de consignes inaccoutumées. Il y a des signes qui les légitiment comme art, et, en même temps, d'autres signes qui l'en séparent. Dans l'hypothèse de « l'art autrement qu'art », dans un lieu dédié à l'art, « nous rencontrons quelque chose qui n'est pas forcément reconnaissable comme art ; ou plus exactement, on devine bien qu'il s'agit d'art, mais « l'œuvre » nous fait adopter une attitude autre que celle que l'art est supposé susciter. »

« L'art autrement qu'art » nous rappelle aussi cette approche de Thierry de Duve : « une œuvre d'art serait contemporaine – par opposition à moderne, ancienne, classique, tout ce que vous voudrez – tant qu'elle demeure exposée au risque de n'être pas perçue comme de l'art »<sup>11</sup>.

Il va sans dire que si ces nouvelles formes d'expression artistiques sont, en elles-mêmes, de nouvelles formes de *présentation de l'œuvre*, elles s'inscrivent surtout comme nouvelles catégories d'œuvres.

Le fait de chercher une nouvelle « classe » d'œuvres qui identifierait de nouvelles productions artistiques n'est pas nouveau. Rosalind Krauss, par ex., au sujet d'une installation en extérieur de

---

<sup>10</sup>Dans la Rotonde de la « Bourse », un bioréacteur réagit à son environnement (température, bruit, humidité, luminosité), dirige les lumières, les sons, tandis que le dispositif *Echo (Danny in the Street)*, produit en collaboration avec la musicienne Arca, le Sound designer Nicolas Becker et une intelligence artificielle réagissant aux datas biométriques et climatique, habite l'espace sonore de façon diffuse.

<sup>11</sup>Thierry de Duve, « Petite théorie du musée (après Duchamp d'après Broodthaers) » [2007] in Élisabeth Caillet, Catherine Perret (dir.), *L'Art contemporain et son exposition (2)*, L'Harmattan, 2007.



Mary Miss – *Perimeters/Pavillons/Decoys*, 1977-1978) s'est interrogée pour savoir à quelle catégorie l'œuvre appartenait. La critique américaine eut alors recours à une nouvelle terminologie : l'*Earth work*.

Mais cet élargissement relève aussi, comme l'écrit Dominique Chateau, d'un processus esthétique adossé à une extension du domaine du goût. Walter Benjamin avait théorisé cela par le biais de ce qu'il nomme l'*esthétisation* : rendre esthétique quelque chose qui ne l'est pas, par exemple, rendre esthétique la guerre. L'autre grande entrée est liée à ce que l'on nomme « artialisation – le concept est déjà présent chez Montaigne, repris au XX<sup>ème</sup> siècle par le philosophe Charles Lalo puis par Alain Roger<sup>12</sup> – il s'agit de conférer des qualités artistiques à ce qui n'en a pas *a priori* ; transformer « en art » ce qui, *a priori*, n'en fait pas partie.

Ensuite, l'institution « certifiée » que « c'est de l'art » (ref. George Dickie)<sup>13</sup>

## Conclusion

Récapitulons :

- Il y avait, autrefois, un « idéal » de l'art, avec un système de « découpes », ordonné par un régime de croyance qui organisait cet idéal : l'art et ses sous-catégories, l'art et ses expressions voisines (arts appliqués, par ex.). Il y avait des repères avec ses classifications, ses séries de coordonnées régissant l'appartenance...avec ses limites qui distinguaient art / pas art ; par ex. Manet s'est retrouvé, durant un temps, dans le « pas de l'art ».

Telle expression était plus ou moins proche « de l'art » ; il y avait peu de marges, peu de mouvements.

- Cet « idéal » (hiérarchie des genres, catégories artistiques) a été mis en crise par toutes sortes d'exceptions (la modernité n'est faite que d'exceptions) défiant la systématisation et le découpage extensif ; des cas particuliers sont advenus qui intéressaient tout le monde (notion de style personnel, individualité, densité) ; plusieurs définitions de l'art sont nées, défiant les catégories ; les lignes ont cerné des surfaces plus floues. De nouveaux espaces sont advenus, de nombreux sous-ensembles se sont créés. On a gagné en complexité, perdu en lisibilité et en une croyance commune sur ce que serait « l'art ».

- Puis la modernité a voulu historiser ces sous-ensembles, leur donner une identité. Tous ces cas particuliers prenant l'ascendant à tour de rôle : « du nouveau, du nouveau... » demandait Max Jacob. On sait, à ce moment, que l'art « existe » mais on ne sait plus le définir et on ne sait plus le reconnaître. Tout devient approximatif, discutable (Duchamp).

Et là tout « s'effondre » : « Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude... » écrit Baudelaire à propos de Manet.

Définitivement avec l'art contemporain, car la modernité - voire les avant-gardes - avait encore pour objectif de donner du *sens* ; l'art progressait tout de même vers une exigence de *vérité*<sup>14</sup> (une téléologie, une transcendance : Kandinsky, Malevitch, dada...). Il y avait, dans la modernité, dans certaines avant-gardes, notamment abstraites, un goût pour l'*essence*, la purification, l'arrière-monde (Nietzsche), qu'on ne retrouve évidemment plus chez Buren, par exemple.

Car Buren est tout de même celui qui affirme : « ne donner prise ni à la signification ni à l'interprétation ». Il n'y a plus de croyance dans la spécificité *ontologique* de l'œuvre d'art : « Il pleut, il neige, il peint » dit-il à propos de son art. Degré zéro.<sup>15</sup>

<sup>12</sup>Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, 1997.

<sup>13</sup>Sur la question du dispositif : Georges Dickie « Cadres pour la présentation des œuvres d'art », in *Art and Aesthetic*, 1974.

<sup>14</sup>Philippe Sers, *La Révolution des avant-gardes, l'expérience de la Vérité en art*, Hazan, 2012.

<sup>15</sup> Représentant, cependant, dans le fond, une nouvelle forme d'Idéal.

Avec la modernité<sup>16</sup>, advint aussi le « Je », le « je » de l'artiste, de « l'œuvre » même, résistant aux appartenances. Le « Je » du sujet, de la subjectivité. L'art est devenu alors « ce qui distingue » (la langue de chacun), où quelque chose se dit de l'étrangeté de chacun, faisant barrière au nombre (toujours d'actualité).

Michael Baxandall évoquait « L'œuvre d'art comme solution à un problème » ; celui-ci, jadis, posé, le plus souvent par un commanditaire. Avec la modernité, s'instaure le fait que *chaque artiste pose son propre problème*. « Chacun son genre » soutient Christian Besson.

De telle manière qu'une autre forme d'art nous invitait (incitant) à chaque fois à une expérience inédite x, est advenue.

Non seulement le spectateur réclame alors « du nouveau », mais il veut, à *chaque fois*, ressentir le choc de la présence des choses,<sup>17</sup> vivre quelque chose d'inédit. Et chaque œuvre, à partir de ce moment, se doit, non seulement, de présenter « du nouveau » mais aussi d'exposer son propre principe. Montrer les *règles internes* de l'œuvre - comment c'est fabriqué, à partir de quel système, de quel protocole personnel.

Toute la fin du XIXème, le XXème, XXIème, se place sous l'égide de cette intensité de l'œuvre qui doit « nous en montrer » (donner) toujours plus. C'est la « promesse du plus » pour citer Tristan Garcia. Une densité toutefois immédiatement remplacée par une autre. T.G : « Une intensité, qui fonctionne avec l'exception, une fois identifiée, cesse bientôt d'être reconnue comme intense. »

- Alors, fin XXème siècle, les catégories ont volé en éclat ; on est passé du « champ élargi de l'art » (Krauss) au « champ très élargi de l'art »<sup>18</sup> ; l'art de notre temps désigne en réalité une superposition de plans de représentations (comme des calques). C'est ainsi que nous devons aujourd'hui penser « l'art », en termes de « glissements », de « superpositions », de chevauchements, de « fluidité ». On ne parle plus en systèmes de découpes mais en termes de « champ de forces », aux dégradés infinis. Surtout, les éléments se fondent les uns dans les autres.

---

<sup>16</sup>Koyré : avec la modernité du XVIIe, on est passé d'un « monde clos à un univers infini ».

<sup>17</sup>Tristan Garcia, *La Vie intense*, 2015, Ed. Autrement.

<sup>18</sup> Bruno Durand, Conférence du 15/12/2019 – ACF en BF-C, Dijon.