

## LA PRÉSENTATION : UNE MONSTRATION ? *Une esquisse.*

Intervention auprès des professeurs d'arts plastiques lycées. Grenoble, le 10/11/2021

Pensant cette rencontre en focalisant sur la problématique qu'ont les élèves de lycée en arts plastiques à traiter, il m'est apparu que cette question de l'exposition de l'œuvre, par-delà la complexité de la présenter, mettait en jeu également les dimensions de la monstration.

La monstration est une notion qui engage plus que ce que la doxa entend par ce terme. Voici comment le définit, en partie, le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales :

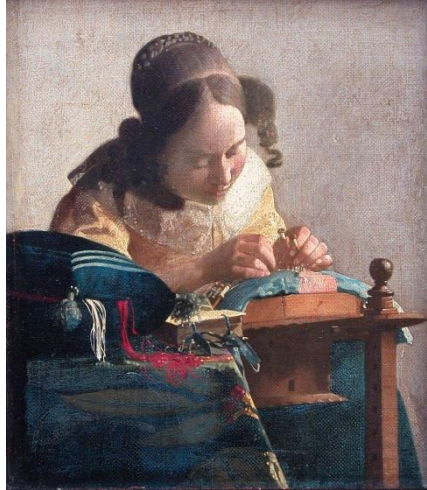
*L'a. fr. mostrar est issu du lat. mo(n)strare (de monstrum, montre\*) « montrer à quelqu'un [un objet, son chemin], indiquer; faire voir, **faire connaître**; montrer [à faire quelque chose]; désigner, dénoncer; avertir, conseiller [quelqu'un, quelque chose; de]». La forme monstrer, d'apr. le lat. monstrare.*

*\*monstrum, (montre) est un terme du vocabulaire religieux soulignant l'apparition d'un « prodige qui avertit de la volonté des dieux », d'une manifestation d'un « objet de caractère exceptionnel ; être de caractère surnaturel ».*

La mise au regard d'une œuvre d'art, en tant qu'objet de caractère exceptionnel, procéderait ainsi de la monstration. Il convient bien sûr de remettre en perspective, même si chacun sait que la perspective est une procédure propre à créer de l'illusion, ce caractère prétendument exceptionnel depuis que l'œuvre d'art est à repenser lorsqu'une pelle à neige ou une boîte de lessive, même si celle-ci n'est pas « ready made », apparaissent comme de l'exceptionnellement ordinaire dans le champ réservé de « l'objet de caractère exceptionnel ».

Exposer, présenter, montrer, au final quelle différence en acte ? Il s'agit bien à l'artiste de sortir sa création, de son atelier, de son ordinateur, de sa pensée pour qu'elle advienne au réel. Sans cela, elle ne peut être œuvre, elle ne peut ouvrir puisqu'elle reste close, dans l'atelier, dans l'ordinateur, dans la pensée. Pourtant, exposer c'est poser au regard, présenter c'est rendre présent, tandis que montrer c'est désigner, de *designare*, qui a donné *disegno*, le dessin, le dessein. C'est le dessein. Cela car le dessin, c'est le projet, le but à atteindre. Et le projet de la monstration c'est de faire connaître, faire « naître avec » en singularisant ce que cela désigne. Pourrait-on dire que l'artiste présente quand l'œuvre montre ? Dès lors, l'œuvre porte à la connaissance ce que crée l'artiste. Elle est la matérialisation, la réalisation, au sens de parvenir au

réel, du projet de l'artiste. **L'œuvre montre le projet que l'artiste expose.** Cette assertion, pas loin de l'aporie, dit la distance qui peut exister entre ce que projette l'artiste et ce qu'il a réalisé. Et cette distance n'est pas toujours maîtrisée par l'artiste. Ce défaut de maîtrise peut se faire lors de la réalisation du projet artistique mais il peut se faire sciemment comme dans la **Dentellière** de Vermeer.



Vermeer, alors qu'il projette la représentation de la figurabilité du fil de dentelle, s'en distancie pour montrer un moment de pure peinture, abstraction gestuelle à l'échelle du poignet, couleurs pour ce qu'elles sont : de la couleur.



Cependant cette distance entre ce que projette l'artiste et ce qu'il a réalisé peut être du fait d'un contexte d'exposition. Ces contextes particuliers, que j'ai pu éprouver, au fil, invisible à l'autre, de ma carrière, font d'une part :

- que l'œuvre exposée peut devenir œuvre montrée

D'autre part :

- que l'œuvre alors en monstration devient monstre au sens qu'elle s'écarte des normes qui lui sont prêtées. Et un monstre, on le désigne car, s'écartant ou mis à l'écart de ces normes, il est tout entier singularité.

Voici quelques exemples d'œuvres qui, parce que les contextes d'exposition se dérèglent au point de devenir des conditions de monstration, ont échappées tant à leur producteur (l'artiste) qu'au diffuseur (l'institution d'expositions). Ces échappées peuvent être soit pensées, soit fortuites. De l'ordre de l'immaîtrisable parfois. Par exemple :

- le cas du *service du Millénaire*,
- la requalification opérée par Nam June Paik,
- la mise sous contrôle de *Petrolio (locus desertus)*.

#### LE SERVICE DU MILLÉNAIRE :

Nous sommes au musée de Valence en 2019. Il s'agit de préparer la 2ème édition d'un programme original d'exposition concocté par la Direction du musée et validé par la tutelle directe, la Ville, autrement dit validation politique puis administrative, et par la tutelle indirecte : la DRAC pour la validation artistique et scientifique.

Ce programme original s'intitule ALL OVER qui, reprenant l'esprit de la peinture américaine, propose à un artiste contemporain d'investir tous les espaces publics du musée pour faire résonner son œuvre avec les collections d'art classique, moderne et contemporain et celle d'archéologie qui va du paléolithique à l'antiquité romaine.

Pour l'exposition 2020, le musée n'a pas cherché directement un artiste mais un commissaire d'exposition. Et ce fut Thierry Raspail qui sélectionna Philippe Favier pour construire ce projet singulier : présenter son œuvre dans les expositions permanentes que propose le musée.

Parmi les 35 salles de ce parcours permanent, il y en a une qui rassemble 4 peintures italiennes anonymes du 17ème représentant des scènes de la vie du Christ (*pêche miraculeuse, la multiplication des pains, Jésus tenté par le démon et servi par les anges, Jésus et la Samaritaine*).

Au vu de la thématique générale de cette salle, et un peu connement, je dois dire, Thierry Raspail et Philippe Favier ont vite décidé de montrer une création particulière de l'artiste : le Service du Millénaire.

Ce *Service du Millénaire* est un ensemble de vaisselle de table produit par la prestigieuse Manufacture de Sèvres suite à une commande passée par l'État en 2000. Jacques Chirac, alors président de la République, lance en 1999, un concours auprès d'artistes contemporains pour renouveler le prestige de la table élyséenne. Philippe Favier remporte le concours.

Le service est produit, transféré au palais de l'Élysée et rangé pour être sorti pendant de grandes occasions. Car ce service, même s'il est une création d'un artiste, même s'il a une valeur d'assurance conséquente (49 000 €), ce service a une valeur d'usage. En témoignent de légères éraflures ou de rares cisaillements par un coup de couteau sur l'émail bleu.



Mon travail, au musée, consiste donc à emprunter ce service pour l'exposer au sein de cette salle des peintures italiennes. Il m'a fallu alors contacter la présidence de la République et ça ne fut pas simple, la faute au caractère inhabituelle de la demande et au délai imparti entre cette demande exceptionnelle de prêt et le début de l'exposition prévu en juin 2021. J'avais donc tout au plus 9 mois quand on sait que pour demander en prêt une œuvre à Pompidou ou au Louvre, il faut en formuler la demande officielle a minima un an avant. Mais j'y suis parvenu (via le musée Chirac, car la présidence de la république est inatteignable, qui m'a renvoyé sur un président d'un mémorial ardennais qui, me dit-il, a ses entrées à l'Élysée, notamment à l'intendance générale : la monarchie républicaine...).

Or donc, ce service, utilisé de temps à autre à l'Élysée, sera montré dans un musée. Montré, non pas exposé. Pourquoi ? Parce que, pour des raisons de conservation (alors que, je le répète, ce service n'est pas une œuvre car il a une valeur d'usage), la Manufacture de Sèvres, le prêteur, refuse que le public puisse tourner autour. Il nous donc fallu ménager un dispositif qui assurait la sûreté du service par la mise en place de filins en acier et la pose d'une alarme anti rapprochement.



La double conséquence : ce service, au dessin précis et délicat, ne pouvait être vu que dans son ensemble, et aussi, le public qui, habituellement, pouvait se rapprocher des grandes peintures italiennes pour en voir les détails foisonnants, était interdit de cette liberté de cheminement et de scrutation le temps de l'exposition Favier.

Philippe Favier (et Thierry Raspail) n'avaient pas désiré cela, nous non plus au musée mais nous n'avions pas d'autre choix sinon renoncer à ce prêt, ce que personne n'a fait.

Dans ce cas, nous avons l'exemple d'une création d'un artiste qui se distance de lui. Nul autre que les invités de l'Élysée n'a le droit d'approcher et d'utiliser cette vaisselle qui, parce qu'elle est exposée dans ces conditions de sûreté, devient montrée : derrière ces câbles d'acier et le risque de son alarme bruyante, elle devient un monstre que l'on désigne : c'est le Service du Millénaire. C'est un bien public mais le public n'y a pas accès. Mais il peut le voir. Ce Service du Millénaire, le temps de l'exposition Favier, s'est transformé en image, rendant d'autres, (au moins trois peintures) impropres à la scrutation. Mieux, cette salle est devenue une scène avec cette césure signifiante entre le proscenium, sans artiste vivant mais avec un décor et des accessoires et le public. D'ailleurs, pour pallier cette anomalie, Raspail et Favier avaient décidé de diffuser un environnement sonore tiré d'un banquet filmé par le cinéaste Claude Sautet.

Cette question de l'interdit au musée fut très habilement posée par **Carl André (Parisite)** :



Carl André sculpte l'espace in situ, conditionnant la nature de ses œuvres autour de l'environnement. « Les origines de mon travail se situent dans le savoir-faire de la classe ouvrière : pose de briques, carrelage et maçonnerie. Ce n'est pas l'aspect visuel des briques que j'aime dans ma sculpture, c'est le fait de pouvoir les placer, de créer en tant qu'individu, une œuvre de taille relativement conséquente en manipulant moi-même les briques une par une » reconnaît-il. Critiqué pour la nature même de son travail qui semble a priori relever des compétences d'un simple maçon, Carl André revendique l'acte de poser, d'empiler, d'appréhender l'espace comme le ciment constitutif de son travail.

*Parasite*, amusant à-peu-près du mot 'parasite', dépose au sol de carrés de cuivre, entrave la libre circulation du visiteur qui, l'interdit du toucher de l'œuvre en tête, doit opérer à un geste inhabituel d'enjambement pour continuer son cheminement. Pour ce cas, n'est-ce pas le visiteur lui-même qui, dans son geste rendu à caractère exceptionnel par la contrainte, devient monstre ? Ce d'autant, s'il a, par mégarde, ou par provocation, piétiné l'œuvre (ce qu'autorisait Carl André par ailleurs).

#### FLUXUS ET LE STATUT DE L'OEUVRE :

À présent, un exemple d'un geste - simple - d'un artiste qui contribuerait à cette distinction entre présenter et montrer, distinction que je tente d'esquisser sans vouloir vous convaincre qu'elle existe, sans vous persuader qu'elle est opérante, voire performative. C'est de cette intervention ce jour que j'entame cette réflexion.

2012, je suis commissaire associé de l'exposition *Fiat flux, la nébuleuse Fluxus* au musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.

2012 est censé marquer le cinquantenaire du début de ce mouvement international Fluxus car 1962 est l'année du premier Fluxus festival (Wiesbaden, RFA) organisé par le présumé leader de Fluxus, George Maciunas. Je n'affirme rien de plus car comme le sous-titre le souligne : Fluxus est une nébuleuse. Et presque 10 ans après cette commémoration, ce qui a pour effet de placer définitivement ce qui est commémoré dans le passé et que ce qui est commémoré est bel et bien achevé, je doute encore de la fin de Fluxus.

Pour faire simple, Fluxus est un regroupement d'artistes, constants ou de passage (Maciunas, dans son ambition autocrate et démesurée, y avait inclus John Lennon, par le simple fait qu'il était le compagnon de Yoko Ono, 'fluxeuse' convaincue et, bien sûr, pour la notoriété de l'ex Beatles). Ce

mouvement, né aux USA avant de se propager dans le monde, remettait en cause les statuts de l'œuvre et de l'artiste : l'art n'a pas être élitiste, il n'est pas le résultat d'un savoir-faire, ce que produit le non-artiste a autant de valeur que ce que produit l'artiste, dès lors que les deux ont la même « partition », sorte de consigne que quiconque peut interpréter individuellement et subjectivement, de fait. La plus célèbre de ces partitions étant peut-être le : « tracer une ligne droite et suivez-là (*draw a straight line and follow it*) ».

Il n'y avait pas que la production de Fluxus qui se voulait anti-muséale, mais aussi sa distribution, avec la logique de réseau des Fluxshops. C'était l'action, la création qui comptait plus que l'objet créé.

C'est donc cet esprit farceur, voire potache, tendant au désordre anarchisant que le MAMC se devait de rendre compte, en ayant parfaitement conscience que le cœur de la production Fluxus était la pratique performative. Mais comment présenter de la performance, forcément dans le présent, alors que l'exposition se veut commémorative, donc forcément dans le passé ? Certes, ces performances furent documentées, surtout par Peter Moore, photographe et vidéaste « officiel » de Fluxus.

Donc ma collègue conservatrice, donc scientifique, emprunte au MAC de Lyon une série de photographies de Peter Moore, dont celle-ci.



Comme le titre et la légende l'atteste (10.04.65 - Charlotte Moorman and Nam June Paik in Cage piece), il s'agit d'un document : Peter Moore prend en photo Charlotte Moorman jouant un morceau de John Cage (grand inspirateur de Fluxus) sur Nam June Paik transformé dérisoirement en

violoncelle à 1 corde. Cette photo est un document, mais il est traité comme une œuvre : convoiement du MAC (avec d'autres objets Fluxus), encadrement professionnel, lumière à 50 lux, cartel. Ce traitement « à caractère exceptionnel » fait que ce document est 'artialisé' par la puissance de l'institution muséale.

Peu d'accord avec ce traitement artistique d'un document, Lorand Hegyi, le directeur du musée et moi-même cherchons un contrepoint à ce que nous pensons être une institutionnalisation par l'absurde (alors que Fluxus était, je le rappelle, fondamentalement anti-musée).

Lorand déniché ce contrepoint dans la collection Antonina Zaru en Italie : Antonina, aujourd'hui décédée, a reçu en cadeau de la part de Nam June Paik, l'un des deux protagonistes de la performance, un tirage de Peter Moore (plus grand que celui du MAC) que lui, Nam June Paik, a dédicacé et signé.



Peter Moore n'était pas artiste mais il est traité comme tel dans l'institution muséale. Moorman et Paik furent des artistes performeurs dont ne subsistent que des documents d'époque, et que ces documents n'ont pas de valeur artistique (ce fut la même problématique pour les land-artistes). Mais il suffit à l'artiste (rappelant ainsi les démesures de Manzoni qui, signant des rues de New York, les revendiquait comme œuvres) de faire ce geste simple de la signature pour que le document accède au statut d'œuvre. Et cette—désormais— œuvre ne fut pas présentée, au musée, à proximité des photos du documentariste Peter Moore, elles montrées comme œuvres d'art. Le 'Nam June Paik' (la signature autorise désormais cette désignation par le nom de l'artiste) fut accroché dans une autre salle que celle documentaire, au sein d'un corpus d'œuvres de l'artiste coréen. Dès lors, nous pouvons nous interroger : qu'est-ce qui était présenté ? Qu'est-ce qui était montré ? J'ouvre la réflexion même si j'incline à requalifier le document photographique de Moore, ainsi affublé des attributs de l'œuvre exposée : encadrement, cartel, éclairage, dans l'ordre du *monstrum* car un monstre c'est aussi un être composé d'éléments disparates.



Par ailleurs, j'explique le geste de Nam June Paik par son souhait de ne pas réitérer une institutionnalisation par l'absurde lorsque le musée de Wiesbaden a récupéré la trace que la tête du Coréen avait laissé sur le papier (*draw a straight line and follow it* rebaptisé alors, pour cette interprétation : *Zen for head*) pour l'encadrer et en faire une œuvre de peinture.



LE CAS PETROLIO : une mise sous contrôle.

Avant d'aborder le 3ème cas, il me faut, dans cette esquisse d'une pensée de la différence entre présenter et montrer, replacer ce commencement de problématique.

Je postule qu'il y a distinction entre présentation et monstration et que la monstration se distingue de la présentation dans le sens où la monstration dévoile un dérèglement des conditions de présentation qui fait que l'objet, devenant de 'présenté' à 'montré', acquiert une singularité qui fait de lui un monstre.

Chez Favier, ce sont bien les prérogatives exigées par le prêteur qui dénaturent le *Service du Millénaire*, le transformant d'objet usuel en monstre sous protection sans que l'artiste ne puisse en dire quoi que ce soit, malgré le droit moral que tout artiste conserve même si son œuvre ne lui appartient plus.

Chez Fluxus, on a là un renversement où l'artiste montre toute sa puissance : en signant un document le concernant, il l'artialise reléguant un autre exemplaire de ce document, singé en

œuvre d'art, en monstre. Nam June Paik montre que ce document grimé en œuvre est un monstre.

Pour conclure cette esquisse de réflexion, j'aborde le cas d'une œuvre qui échappa à la fois à l'artiste et à l'institution qui l'a produite au point qu'une action de l'institution, avec l'accord de l'artiste, fut nécessaire pour qu'elle ne soit pas définitivement du côté de la monstration, voire de la monstruosité.

Cette oeuvre, c'est *Petrolio (locus desertus)* de Bernhard Rüdiger, artiste italien malgré son patronyme.

Nous sommes en 2006 au Château des Adhémar-centre d'art contemporain. Il s'agit du palais médiéval de Montélimar, bâti sur le « monteil des Adhémar » au 12ème siècle. Le nom de cette colline, qui portait le nom de la famille régnante, a donné le nom de Montélimar. C'est dire s'il s'agissait d'un lieu de pouvoir.

Depuis le début des années 2000, ce château, propriété du département de la Drôme, était centre d'art contemporain, programmant 5 expositions, majoritairement monographiques, par an selon les recommandations de la DRAC. Buren, Sarkis, Varini ont notamment pris en compte la spécificité de ce lieu mémoriel puisqu'il était demandé aux artistes invité.e.s de considérer le contexte particulier du site, sans toutefois verser obligatoirement dans le *in situ*.

Donc en 2006, Bernhard Rüdiger, artiste et penseur, est invité à exposer ses œuvres dans un contexte qu'il analysa ainsi : « Je parle de deux horizons, je parle de deux espaces distincts ; l'un est un lieu physique, historique : la ville de Montélimar, la vallée du Rhône, en France, en juin 2006, un lieu historique précis auquel on n'échappe pas. L'autre lieu est un lieu élaboré, un regard politique, une prise de position, un document sur le monde ».

Érudit et grand connaisseur de Pasolini, Rüdiger tente de matérialiser la pensée que le cinéaste-poète déroule dans son ouvrage inachevé *Petrolio*, 1975. Cet écrit est une alerte car *Petrolio* explore la financiarisation de l'économie, les dessous du monde politique et ses liens troubles avec celui de l'argent et de la criminalité organisée. Et Pasolini est assassiné.

Cette matérialisation prend la forme d'une éolienne de 8,70 m de haut.



L'hélice est constituée de 3 pâles, aux formes fractales, enfichées d'un marteau.



Lorsque le vent, très fréquent à Montélimar, souffle, et de manière très irrégulière dans la vallée du Rhône puisqu'il n'est pas rare que des bourrasques de 100 km/h soient constatées, l'hélice tourne, les 3 marteaux frappent une épaisse cymbale qui se met alors à sonner.



Bernhard Rüdiger : « C'est une machine à produire un son. Proche de celui qui autrefois alertait la cité en cas d'incendie ou de guerre et incitait à se mettre à l'abri derrière l'enceinte. La cloche qui sonne à tour battant est un signe alarmant. C'est de l'ordre de la convocation. Le château se trouve au milieu de la cité, espace clos, guerrier, point de contrôle de la ville. L'éolienne constitue

une forme de signal sonore et visuel. De l'espace intérieur du château, on ne pourra que remarquer ce signe visible, grand, disproportionné. S'il y a du vent, durant la visite du château, nous sommes soumis à cette présence sonore extérieure. Nous rentrons dans une forme d'espace « alarmé », activé par la force du vent. Une force naturelle qui devient signe, signal de fait ».

Je retiens la première désignation : c'est une machine. Et effectivement, Bernhard, artiste, a eu recours à l'ingénierie pour que cette machine fonctionne. Ingénierie de la stabilité de l'objet, ingénierie de l'orientation des pâles, mécanique des rotations verticales et circulaires. Cette phase d'étude fut financée par l'établissement gérant les Adhémar, sa réalisation également avec comme négociation l'implication autant faire se peut d'entreprises locales. Et *Petrolio (locus desertus)* fonctionne. Le vent eut même l'élégance de souffler le soir du vernissage, pendant ce moment délicieux de violence symbolique. L'artiste est heureux, les invités surpris, l'institution satisfaite et le politique (presque) convaincu (c'est toujours une question de bord). L'exposition peut donc ouvrir ses portes au public pour trois mois. Il est même envisagé que l'éolienne soit laisser en dépôt aux Adhémar, ceci pour signifier que le château est un centre d'art contemporain. Mais au bout de quelques jours, un dérèglement est constaté. Plus qu'un dérèglement, un impensé. La Mairie reçoit des témoignages de citoyens évoquant des tintements de cloches inexplicables, aléatoires, parfois perceptibles sur un rythme très lent ou, au contraire, selon une cadence « prestissimo ». Le jour, la nuit, pas seulement le dimanche...Incompréhension de la mairie, enquête de voisinage, vérification des carillons des quelques églises de la petite ville, la source de la nuisance est localisée : ça vient du château là-haut, de ce bidule en ferraille qui n'est même pas beau ('c'est censé être de l'art'). Nul n'avait pensé, artiste, ingénieurs, producteurs de l'œuvre, que *Petrolio* alertait des dangers de ce « terrible 20ème siècle », comme le qualifiait Pasolini, de manière aléatoire, selon les conditions météorologiques. Et le mistral peut souffler la nuit aussi. Alors l'éolienne, présentée dans la cour du château, est montrée du doigt. Incontrôlable, elle est devenue un monstre qui dérange la placidité du citoyen, qui l'a même effrayée car il ne comprenait pas la signification de ce tintement de cloches.

Il a donc été sommé à l'artiste et à l'institution de destituer l'éolienne de sa fonction de monstration pour lui faire retrouver celle plus convenue de présentation. Une dernière étude, une dernière intervention lui firent lui rajouter un frein que nous, médiateurs, débloquions pour les besoins de la compréhension de l'œuvre.

Ce qui est remarquable dans ce cas, c'est l'autonomie qu'a acquis l'œuvre malgré la mobilisation de l'invention de l'artiste, les compétences des corps de métiers affectées à la réalisation de

l'œuvre, les négociations de l'institution avec l'artiste, les hiérarchies et les tutelles. Malgré toute cette présumée maîtrise, *Petrolio (locus desertus)* s'est émancipée par elle-même, confirmant par là-même qu'une œuvre d'art est à la fois objet et sujet, objet dans sa matérialité, sujet dans ce qu'une œuvre de qualité adresse à nos intelligences, rationnelles et sensibles.

Mais l'œuvre qui échappe à son créateur et à l'institution qui désire la présenter, il se pourrait qu'elle soit un monstre.

J'ai donc tenté de déterminer s'il y avait un écart entre présenter — rendre au présent — et montrer — désigner ce qui s'adresse à moi comme singularité — singularité qui par son essence même est à l'écart, à la manière du monstre dont la fonction est de montrer son altérité.

Je n'irai pas jusqu'à dire que j'ai pu démontrer cet écart, particulièrement si j'entends la notion de démontrer comme le démontage du montrer. Pour dire autrement, montrer que c'est un monstre diffère de ce que c'est que démontrer que c'est un monstre. Démontrer que c'est un monstre, c'est ce que nous avons fait à l'époque avec l'éolienne de Rüdiger : nous l'avons démonté de son statut de monstre que cette œuvre avait acquis en profitant de l'imprévoyance de la démarche la plus rationnelle qui soit pour mener à terme ce projet.

S'ensuit de ce propos un cas très particulier à analyser : la pose d'une plaque commémorant la destruction d'une œuvre de Daniel Buren, plaque qui fut inaugurée un hiver en présence de l'artiste, du maire, de la députée et autres édiles.

Pascal Thevenet, chercheur en esthétique.