

L'art en situation

Aline CAILLET

Loin d'une approche de l'art centrée sur les œuvres et sur les artistes, Jérôme Glicenstein fait de l'exposition le cœur de l'expérience esthétique. L'exposition met non seulement en relation des objets, des lieux et des publics mais elle contribue aussi à dévoiler le sens des œuvres de façon spécifique.

Recensé : Jérôme Glicenstein, *Une histoire d'expositions*, PUF, 2009, « lignes d'art », 257 p., 21 euros.

L'ambition de cet ouvrage, fort bien documenté et assez exhaustif sur la question, est de parcourir – et par là même enrichir et réécrire – l'histoire de l'art à l'aune de ce cadrage des œuvres, de ces mises en situations et de rencontres, de ces événements, que constituent les expositions. La thèse générale de l'ouvrage consiste à démontrer en quoi les œuvres d'art ne se présentent jamais d'elles-mêmes, en quoi il est impossible de faire abstraction de l'exposition dans l'appréhension d'une œuvre. De cette absence de neutralité du geste, il en découle que parler des œuvres, c'est toujours peu ou prou parler des « impressions reçues lors d'une exposition spécifique » (p. 10). Tout discours sur l'art doit dès lors, en conséquence, parler des conditions d'une rencontre plutôt que d'une essence ontologique de l'œuvre : qu'est-ce qu'une œuvre sans son exposition ? Peut-on prendre connaissance d'une œuvre sans son exposition ? Qu'advient-il du sens de l'œuvre, de son identité à travers les déplacements dont elle fait l'objet ? L'exposition n'est-elle pas le lieu où se construit et se vit ce « monde de l'art » cher aux théoriciens analytiques ou pragmatiques anglo-saxons, n'est-elle pas le site de l'art, le lieu où l'art a lieu ? Pour les besoins de son argumentation, J. Glicenstein en vient à étudier (et à postuler) l'exposition selon quatre acceptions et enjeux distincts : selon lui, celle-

ci relèverait toujours de la fiction (chapitre 1) dans la mesure où elle n'est jamais neutre, et qu'elle sous-tend toujours un auteur. Elle produit de ce fait des situations de communication (chapitre 2), des événements (chapitre 3) et constituent *in fine* le site de l'art (chapitre 4).

L'exposition comme fiction ?

L'exposition n'est pas une donnée, ni même une problématique, qui serait spécifique à l'art contemporain. Un des premiers apports de l'ouvrage est de tendre un fil historique et de montrer que l'exposition se décline au travers les catégories de la *muséographie* (âge classique) ou de la *scénographie* (âge moderne) puis du *commissariat* à l'âge contemporain, mobilisant toutes trois la notion d'auteur, avalisant ainsi l'entrée de l'exposition dans le registre de la fiction. Si la première partie de la démonstration est plutôt bien nourrie et convaincante, la seconde qui consiste à identifier l'exposition à une fiction à partir de la notion d'auteur l'est en revanche beaucoup moins. La catégorie de « fiction » apparaît plus comme une généralisation abstraite ou un mot de passe que comme concept opératoire et signifiant : qu'il y ait eu intention et interprétation dans le geste consistant à présenter une œuvre n'implique pas *ipso facto* la fiction, notion qui ne s'oppose pas à celle de neutralité. Entendu dans le sens foucauldien d'autorité, la notion d'auteur apparaît mieux exploitée et le concept plus convaincant : les liens entre les procédures d'exposition et les concepts de disciplines et de polissage sont eux bien vus (p. 88), de même la nécessité de rattacher le dispositif d'exposition à un auteur à l'âge contemporain en raison du triple impératif de la thématique, de la stylistique, et de la cohérence réclamée par le spectateur constitue des développements intéressants.

Langage et dispositif

Du registre de la fiction ou non, l'exposition est indéniablement une construction, essentiellement d'ordre textuel selon Jérôme Glicenstein. Convoquant tantôt une grille sémiologique (Barthes), pragmatique (Genette) ou archéologique (Foucault), l'auteur analyse au sens strict du terme l'ensemble des éléments au cœur des enjeux sous-jacents, implicites ou explicites des expositions, qui accompagnent la présentation publique des œuvres, et qu'il nomme, dans son analogie de l'exposition au texte, des sous-textes.

Quels valeur et rôle attribuer à tous ces outils dont la fonction est de mettre en scène et en valeur les objets présentés ? Dans quelle mesure un cartel, un pictogramme, un accrochage,

un système d'éclairage, un titre, une modalité de présentation¹ etc., n'influencent-ils pas la perception et la réception des œuvres, induisent une interprétation et constituent un parti pris reflète de préoccupations théoriques et idéologiques ? C'est à ce stade de l'étude que la question ontologique se pose et que l'exposition intervient non pas comme événement postérieur et subalterne à l'œuvre mais joue au contraire un rôle constitutif. Car en préparant le spectateur à recevoir un certain type d'expérience esthétique, les sous-textes ou paratextes (Genette) jouent le rôle de *médiateur* : ils assurent les conditions de possibilité d'une rencontre entre l'œuvre et le spectateur. Vecteurs indispensables, il sont ce par quoi l'œuvre a lieu et advient.

Ainsi, l'exposition transforme-t-elle par la force des choses l'œuvre « en support de relations, du fait même des situations de médiation » (p. 119), affectant de fait l'essence même de l'œuvre. Ces situations de médiation, conformément à la thèse directrice de l'ouvrage, sont loin d'être neutres : elles sont au contraire la traduction matérielle de conceptions antagonistes, aux enjeux politiques, idéologiques mais également pédagogiques. Les œuvres d'art se présentent-elles d'elles-mêmes ou fait-il accompagner leur exposition ? S'adressent-elles à tout le monde, et si oui avec ou sans explications ? Autant de formulations apparemment techniques, derrière lesquelles s'affrontent des croyances et convictions opposées entre les tenants d'une position élitiste et les partisans d'une démocratisation de l'art, au moyen précisément de ces procédures et systèmes de codifications et de présentations des œuvres.

À l'heure où la figure du médiateur envahit les espaces d'expositions d'art contemporain, pour prétendument combler son déficit de compréhension de la part du grand public (il suffit d'évoquer la dernière Force de l'art en 2009 au Grand Palais), on aurait attendu de l'auteur un décryptage plus engagé, voire polémique, de l'idéologie, en partie sécuritaire et contrôlante, à l'œuvre dans ce type de médiation. Si les problématiques sont posées, elles ne sont que partiellement résolues. Même reproche à propos de l'art contemporain, dont certains de ces courants depuis les années 60 (*mail art*, *art in situ*, *land art*, arts dans l'espace public...) avaient précisément à cœur d'échapper à ces prescriptions et ont cherché à interpeller un spectateur non averti et pas encore mis sous contrôle de l'institution artistique ; bouleversant profondément notre conception à la fois de l'œuvre et de

¹ Question au passage particulièrement sensible dans le cas de la vidéo et des films longs projetés dans l'espace d'exposition : faut-il asseoir le spectateur ? Fixer des horaires de séances ou projeter le film en boucle ?

l'exposition. Si l'exposition dessine bien une histoire de l'art ou si l'art est aussi une histoire d'exposition comme le suggère le titre, il faudrait alors montrer en quoi la création artistique intègre ses dimensions de présentations au sein de l'œuvre et produit elle-même ses propres procédures et dispositifs...

Le site de l'art

On l'aura compris, l'exposition et l'ensemble des cadres et procédures qui lui sont attachées génèrent une compréhension spécifique et oriente la perception, constitutif pour le spectateur de ce fameux « monde de l'art » lequel, pour les théoriciens anglo-saxons², est la seule réalité tangible à même de décrire et de définir le fait artistique. Il ne saurait y avoir dans cette logique résolument analytique, ni d'essence ni d'unité de l'art mais un faisceau d'actions collectives dont l'art est le produit et dont l'exposition constitue un élément essentiel.

Elle construit un cadre, une procédure de mise en situation de l'œuvre d'art avec ses attendus et ses surprises, définissant une présentation adaptée ou non au public qu'elle vise. Elle est un des rouages par lesquels l'art a accédé à la dimension publique qui est la sienne depuis le XVIII^e siècle et qui la définit en propre (l'œuvre comme espace public du jugement) ; médiation indispensable sans laquelle nous ne pouvons pas penser notre rapport aux œuvres, à l'art et à son histoire.

Si l'œuvre d'art ne peut se définir ni même se penser indépendamment des procédures par lesquelles est elle montrée et rendue publique, reste encore à déterminer ce qui se joue pour elle dans les déplacements de tous ordres qu'elle subit, toujours plus nombreux à l'ère de la marchandisation. Une œuvre d'art est-elle immuable au cours des différentes expositions ? Existe-t-il une unicité ou une essence de l'art derrière ou indépendamment de ses manifestations, de ses expositions ? De la tentation moderniste de considérer l'œuvre comme pure forme autonome affranchie de ses contextes de création, de réception et de présentation, à la tentation libérale de la considérer comme une marchandise susceptible de circuler à l'envi à travers les temps et les âges – quel sens y a-t-il à présenter, pour les œuvres et pour le public, des sculptures romaines du Louvre à Abu Dhabi ? –, nombreux sont ceux parmi les théoriciens et les professionnels de l'art, qui négligent cette dimension éminemment

² La notion de monde de l'art fait l'objet d'un catalogue à partir des différentes conceptions qui en ont été faites (Danto, Becker, Dickie etc.).

contextuelle de l'œuvre d'art, sans laquelle elle ne saurait transcender son simple statut d'objet.

Publié dans laviedesidees.fr, le 26 novembre 2009

© laviedesidees.fr