

# LA PLACE DU CORPS DU SPECTATEUR DANS L'ESPACE D'EXPOSITION

REMI DUFAY - 2015

Tuteur de Mémoire : David Dronet

|                   |   |
|-------------------|---|
| Introduction..... | 5 |
|-------------------|---|

## **BREF HISTORIQUE DE LA PLACE DU CORPS DU SPECTATEUR DANS L'ESPACE D'EXPOSITION**

|                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------|----|
| Période classique, le corps à sa place .....                    | 8  |
| Période moderne, de la figure à<br>l'abstraction .....          | 20 |
| Art vidéo et numérique, l'avènement<br>de l'interactivité ..... | 28 |

## **LES RAPPORTS DES LIEUX D'EXPOSITION CONTEMPORAINS AU CORPS DU SPECTATEUR**

|                                        |    |
|----------------------------------------|----|
| Le white cube et la black box .....    | 46 |
| Espace public, lieux alternatifs ..... | 60 |
| Internet et le numérique .....         | 72 |

|                                                                                                                                    |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>VERS QUELS STATUTS DU CORPS<br/>DU SPECTATEUR DANS L'ESPACE<br/>D'EXPOSITION ET VERS QUELS<br/>ESPACES D'EXPOSITION ? .....</b> | <b>84</b> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

Faire une exposition, c'est l'acte de placer des éléments, des œuvres d'arts, dans un lieu de présentation publique. C'est la rencontre entre l'œuvre et le spectateur, entre un objet et un corps. Qu'il soit inclus dans l'espace ou non, ce corps est présent dans le principe de l'exposition. Plus encore, l'exposition est pensée pour lui, par rapport à lui.

Dans la société occidentale le corps mute, change doucement mais surement de statut. Il reçoit de plein fouet le changement de son milieu, est au cœur des évolutions de l'époque.

Dans une société globalisée, basée sur le principe de la consommation, la question du corps devient centrale. Culte du corps, corps épanoui comme bonheur ultime, mouvement bio, corps équilibré, corps sportif, corps qui résiste au temps grâce aux progrès de la médecine. Perte de croyance en l'esprit-âme, en l'esprit qui survivra au corps ; la science nous assure que le corps est le seul garant de la vie. Le foisonnement des images dans la culture contemporaine produit un corps qui se veut toujours plus esthétique, créateur d'envie. Le corps devient la marionnette de la mimétique contemporaine, dans son apparence comme dans ses gestes, comme le défend le sociologue Gilles Lipovetsky.

« L'âge des sociétés modernes s'attache à [...] dignifier le corps et ses plaisirs. Le corps devait faire honte, désormais tout (médecine, publicité, produits de consommation, médias, mœurs) nous invite à l'aimer et le choyer. Nous ne revenons pas au monde fini des religions païennes, nous ne cessons d'avancer dans l'univers moderne de l'individualisation et de la technicisation infinie »<sup>1</sup>.

Au delà du développement de la médecine et de la communication, la course à la technologie le touche directement. Les prothèses utilisées pour remplacer un membre défectueux ou manquant se font de plus en plus performantes. Plus que le remplacement, on assiste à la création d'un arsenal qui vient compléter le corps humain, *l'augmenter*. Les outils que l'homme a toujours façonné et amélioré tout au long de son évolution (en partant du bâton de Kubrick) se font de plus en plus efficaces, simples dans leurs apparences ou miniaturisés jusqu'à devenir invisibles<sup>2</sup>.

1. Gilles Lipovetsky interviewé par Djénane Kareh Tager, Jean-Louis Servan-Schreiber, « A 50 ans, on est plus fier d'un corps jeune que d'une Rolex », 2012, in *Clés* : <http://www.cles.com/debats-entretiens/article/50-ans-est-plus-fier-d-un-corps-jeune-que-d-une-rolex> page/0/2

2. A ce sujet, voir l'article de Jean Elyan, « Des puces RFID greffées dans la paume de salariés suédois », 2015, in *Le monde informatique* : <http://www.lemondeinformatique.fr/actualites/lire-des-puces-rfid-greffees-dans-la-paume-de-salaries-suedois-60182.html>

3. Echo, l'intelligence artificielle d'Amazon, ressemble en tous points aux personnages informatiques des films de science-fiction du siècle dernier. A ce sujet voir « Echo, l'objet extraterrestre d'Amazon », 2014, in *Le Point* : [http://www.lepoint.fr/technologie/echo-l-objet-extra-terrestre-d-amazon-24-11-2014-1883977\\_58.php](http://www.lepoint.fr/technologie/echo-l-objet-extra-terrestre-d-amazon-24-11-2014-1883977_58.php)

4. A ce sujet, on pourrait lire par exemple l'ouvrage de David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, coll. « Quadrige Essais Débats », 2008

5. Avec des artistes comme Ana Mendieta, Chris Burden, Stelarc, Orlan ou le mouvement de l'actionnisme Viennois.

On navigue sur une page web directement en l'effleurant, on contrôle des avions en clignant des yeux, on joue aux jeux-vidéos avec nos ondes cérébrales, les intelligences artificielles comprennent nos mots, obéissent à nos voix<sup>3</sup>, interprètent nos humeurs et les signaux de nos corps. Le vieux fantasme de la science-fiction d'hier prend forme aujourd'hui : plus d'interfaces encombrantes et complexes, plus d'outils désagréables à manipuler dont il faut assimiler le fonctionnement. La véritable interface, la seule qui prime c'est celle que nous avons tous, celle avec laquelle nous naissons. Le paradigme de la technologie contemporaine : des outils qu'on ne voit plus, qui épousent ou s'accommodent à notre enveloppe corporelle.

On pourrait enfin évoquer la télé-communication, le partage mondial d'information, Internet comme un espace. Lieu encore peu compréhensible dans les conséquences de son existence, dans les rapports qu'entretiennent avec lui nos corps et nos esprits. Espace « virtuel » aux supports physiques (serveurs, satellites) mais espace tout de même, que l'on peut arpenter, sur lequel on peut agir, où des rencontres et des échanges « *ont lieu* ».

Le très rapide bilan esquissé ci-dessus permet de constater que le corps et ses mutations sont effectivement au cœur de l'actualité<sup>4</sup>. Et comme l'art est une réflexion sur la société dans lequel il évolue, la place qu'il réserve au corps est directement liée à la réalité de cette société. Il semble donc pertinent de questionner ici l'évolution de la place du corps dans l'art, ne serait-ce que pour mieux saisir sa mutation plus générale.

Cette question, je la poserai non du point de vue du corps de l'artiste (auquel cas je me serais intéressé au *body art*<sup>5</sup>) mais de celui du corps du spectateur dans l'espace d'exposition.

Si je m'intéresse directement à la figure du spectateur c'est qu'à l'instar du statut du corps dans la société évoqué plus haut, la place du corps du spectateur m'apparaît encore plus clairement sujette à mutation dans

l'actualité : le développement des œuvres participatives et collaboratives qui existent depuis un demi-siècle mais se font de plus en plus présentes ; le développement de l'in-situ ; les questions liées à l'économie des lieux de monstration ; l'évolution d'internet...

Tout d'abord, je dresserai un rapide historique de la place du corps du spectateur dans l'espace d'exposition de la période classique aux années 90. Je ferai ensuite un focus sur les grands «types» d'espaces d'expositions contemporains et la manière dont le corps s'y comporte. Ces bilans historiques et actuels, je les ferai non avec une volonté d'exhaustivité, mais avec un désir de cerner les grandes problématiques inhérentes aux périodes et aux lieux. En m'appuyant sur ces analyses, j'essaierai enfin de projeter ma réflexion vers l'évolution contemporaine du statut du corps du spectateur.

# BREF HISTORIQUE DE LA PLACE DU CORPS DU SPECTATEUR DANS L'ESPACE D'EXPOSITION

## PÉRIODE CLASSIQUE, LE CORPS À SA PLACE



## LE SALON DE LOUVRE

Partons du tableau *Gallery of The Louvre* de Samuel FB Morse<sup>1</sup>, achevé en 1833. Qu'y voit-on ? La salle d'un musée dont les murs sont recouverts d'une quarantaine de tableaux, imbriqués de telle sorte qu'ils recouvrent le plus d'espace possible. Ces reproductions sont des œuvres fameuses (Poussin, Rembrandt, De Vinci, Caravage, Veronese). Au sol des personnes habillées dans des costumes du 19<sup>ème</sup> siècle regardent ces tableaux, discutent ou en font des copies. On aperçoit aussi deux sculptures, sur les deux angles, contre les murs. Au centre de l'image une porte s'ouvre sur une autre salle, une galerie en longueur, où le dispositif semble identique : de nombreux tableaux accrochés au mur, des personnes qui les contemplent ou les reproduisent.

Cette pièce, c'est le Salon Carré du Louvre, aménagé pour le Salon de 1827. Le Salon est un événement annuel ou biennuel qui se déroule au Louvre, ayant pour buts de valoriser un idéal esthétique et d'être une vitrine de l'Ecole Française mais aussi un lieu d'initiation à l'art pour le peuple (exception française, il est ouvert à tous les parisiens, même les plus pauvres). Le Salon Carré est la pièce phare de l'édition de 1827, sujet de polémiques à cause de l'agencement particulier des œuvres (agencés ainsi pour justement donner le plus à voir au peuple). Morse, désireux de démocratiser la Culture française outre-Atlantique, réalise ce tableau de taille conséquente (187 x 270 cm) pour l'exposer en Amérique. Il reproduit le Salon Carré en remplaçant certains tableaux à sa guise. L'œuvre présentée était accompagné d'un catalogue recensant toutes les sculptures et tableaux présentes sur la toile.

C'est la multitude des tableaux qui frappe l'œil qui observe la toile de Morse. Du bord gauche au bord droit, toute l'horizontalité de la toile est recouverte de reproductions de tableaux. Et cet étalage semble continuer au-delà du cadre, recouvrant toute la pièce. Tout ceci est agencé dans une superposition aberrante, sans logique apparente selon l'époque ou le sujet de l'œuvre : c'est sa taille qui prime, de quelle façon elle s'emboîtera au

1. Samuel FB Morse,  
*Gallery of The Louvre*,  
huile sur toile,  
187 X 274cm, 1833  
Photo © Domaine  
Public

2. Brian O'Doherty,  
*Notes sur l'espace de la  
 galerie*, 1976 in *White  
 Cube – L'espace de la galerie  
 et son idéologie*, idem., JRP  
 Ringier, Lectures Maison  
 Rouge, 2008



mieux avec les autres. Et plus encore que la multitude, c'est la verticalité qui frappe. Les tableaux sont accrochés jusqu'à huit mètres de haut, dans des colonnes qui en comportent parfois cinq d'entre eux. Les plus hautes pièces sont même inclinées vers le bas, afin de permettre au spectateur de pouvoir les voir «convenablement».

Dans son texte *Notes sur l'espace de la galerie*<sup>2</sup>, l'auteur Brian O'Doherty souligne cette aberration et se demande «Quelle loi de la perception pourrait bien justifier une telle barbarie (à nos yeux) ? ». Il répond à cette question en rappelant que « chaque tableau était vu comme une entité autonome et se trouvait totalement isolé de son voisin de nuitée, à l'extérieur par un cadre massif, à l'intérieur par un système perspectif complet ». Les tableaux à perspective classique ne sont pas ouverts sur l'espace, mais renferment un espace propre qu'ils ordonnent et qu'ils règlent. Il faut se placer dans la perspective du tableau pour le voir, se laisser emprisonner par lui. Le regardeur peut alors passer d'un tableau à l'autre comme d'un monde à l'autre, sans projeter une seule seconde le

déploiement d'un tableau autour de son cadre. Peu importe alors l'espace laissé autour de chaque tableau dans l'accrochage.

Dans le tableau de Morse, la plupart des personnes présentes reproduisent les toiles sur des bureaux et des chevalets. Il y a ici une mise en abîme intéressante quant on songe que Morse lui-même reproduit des tableaux à l'intérieur du sien et qu'il a dû, pour cette toile, se trouver dans la même situation et le même lieu que les personnages qu'il représente. Outre ces personnes qu'on ne peut guère qualifier de regardeurs (car elles produisent), trois groupes observent les toiles. Intéressons-nous à leurs attitudes. Certains sont assis, laissant suggérer que le Salon, avec ses peintres affairés et ses regardeurs qui bavardent n'est pas qu'un lieu de passage, mais aussi un lieu de vie. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le musée, dans son ouverture à toutes les classes, est l'une des premières manifestations de l'espace public. Même sous l'ancien régime, il est le premier lieu d'échange social non régulé par la monarchie<sup>3</sup>.

Un couple, au premier plan, a carrément un tableau entre les mains, qu'il commente. D'autres sont debout et semblent instruire les plus jeunes (Morse s'est lui-même représenté en Maître face à son disciple). Ils discutent, pointent du doigt des détails et prodiguent des conseils. Le Salon est donc un lieu de divertissement, d'échange et d'apprentissage.

Comme l'a remarqué O'Doherty, le tableau de chevalet dispose d'un système perspectif complet dans lequel le regardeur se plonge. Dans *Gallery of The Louvre* comme dans un système d'accrochage classique (plus épuré), le regardeur se positionne idéalement sur un plan perpendiculaire à la surface de la toile qui part de son centre. La perception se situe donc sur le plan perpendiculaire et non parallèle au tableau.

Sur ce plan perpendiculaire, le corps alterne entre une posture d'analyse proche du tableau (où l'œil observe les détails, la touche) à une posture d'appréciation globale (où il peut apprécier la composition du tableau, ses lignes de forces). Dans le cas d'un tableau monumental, comme par exemple *Les Noces de Cana* de Véronèse<sup>4</sup>, on peut ajouter une position

3. Jérôme Glicenstein, dans sa conférence *Le public et l'exposition : la réception de l'œuvre*, à l'occasion des journées d'études *A nous deux : l'art contemporain et le public*, Caen, Frac Basse-Normandie, 2015

4. Véronèse, *Les Noces de Cana*, huile sur toile, 666 X 990cm, 1563  
Photo © Domaine Public

5. Velasquez,  
*Les Ménines*,  
 huile sur toile, 318 X  
 276cm, 1656  
 Photo © Domaine  
 Public

intermédiaire, celle de l'immersion. Le regardeur adopte une posture où son champ de vision couvre une surface moins grande que celle du tableau, où il est immergé. C'est un cas intéressant car l'immersion du spectateur est un thème récurrent de l'art vidéo dont il sera question dans quelques paragraphes.

### **LES MÉNINES DE VELASQUEZ**

Les relations entre l'œuvre et le regardeur ont été profondément questionnées par certains peintres. *Les Ménines* de Diego Velasquez<sup>5</sup>, peintes en 1656, interrogent le pouvoir du regard, de l'image. Velasquez s'y représente en train de peindre un tableau (dont on voit le dos) et dirige son regard vers le regardeur qui se trouve dans l'espace (virtuel, suggéré par la peinture) où posent les modèles. Un miroir représenté sur le mur face à cet espace permet de comprendre que les modèles sont le Roi et la Reine. Le regardeur en prenant leur place est donc érigé à un statut royal car c'est lui qui fait exister le tableau par son regard. Le peintre n'est pas plus modeste quant à son propre statut : il se représente sur la même toile que le couple royal, célébrant ainsi le pouvoir de celui qui *fait* l'image. Enfin, une porte s'ouvre au fond de la pièce, laissant apparaître un homme qui observe à la dérobée, ajoutant une couche nouvelle au statut de regardeur. Il peut voir toute la scène sans être vu.

Ce tableau et d'autres encore (dans lesquels se trouvent des personnages dont les fonctions sont de souffler aux spectateurs des attitudes et des émotions à adopter en réaction à la scène représentée) incluent davantage le regardeur que son corps, son statut de personne qui observe, l'attitude émotionnelle et mentale qu'il adopte plutôt qu'une réelle posture. L'anamorphose, à l'inverse, inclut tout à fait le corps.



6. Définition Larousse,  
2015

7. Andrea Pozzo,  
*Peinture du dôme de  
l'Eglise Saint-Ignace-De-  
Loyola à Rome*,  
Vue à la verticale  
et vue du cercle de  
marbre.  
1685  
Photo © Jean-  
Christophe Benoist

8. Un système que l'on  
retrouve dans les travaux  
contemporains de  
Felice Varini et Georges  
Rousse.

9. Hans Holbein  
le Jeune, *Les  
Ambassadeurs*,  
(Photo double-page  
suivante)  
huile sur panneaux de  
chêne, 207 X 209cm,  
1533  
Photo © Domaine  
Public

## L'ANAMORPHOSE

Une anamorphose est une « œuvre, ou partie d'œuvre, graphique ou picturale, dont les formes sont distordues de telle manière qu'elle ne reprenne sa configuration véritable qu'en étant regardée soit, directement, sous un angle particulier (anamorphoses par allongement), soit, indirectement, dans un miroir cylindrique, conique, etc. »<sup>6</sup>. Si elles nous intéressent ici, c'est parce qu'elles incluent le corps du regardeur dans un système qu'on peut qualifier sans hésitation de dispositif : pour fonctionner correctement, le regardeur doit la voir « sous un angle particulier », donc adopter une posture particulière. La peinture sur le dôme de l'église Saint-Ignace-de-Loyola à Rome<sup>7</sup>, réalisée en 1685 par Andrea Pozzo, est une anamorphose qui nécessite que le spectateur la regarde à partir d'un cercle de marbre sur le sol de la nef pour qu'il ait l'effet du trompe-l'œil qu'elle représente, à savoir l'illusion d'une coupole. S'il la regarde d'un autre point de vue, la perspective ne fonctionne pas et la peinture sur le dôme n'est qu'un simple ornement<sup>8</sup>.

Les anamorphoses ne s'intègrent pas forcément dans une architecture où elles créent des illusions, mais aussi dans des toiles où elles viennent révéler des éléments qui seraient mystérieux sinon. Un exemple fameux réside dans *Les Ambassadeurs*<sup>9</sup>, une œuvre de Hans Holbein le Jeune peinte en 1533. On y voit deux personnages respectables, richement vêtus, à l'air grave qui posent devant un meuble couvert d'instruments de mesures et de luxueux objets. A leurs pieds se trouve un élément blanc, difforme, qui fait tâche sur le tableau sombre et travaillé. Cet élément n'est même pas posé sur le sol, il semble avoir été collé là, sur la toile, tant il est en désaccord avec elle.

« « Le Mystère des Deux Ambassadeurs » est en deux actes. L'installation de la peinture dans une maison devait répondre à des prescriptions précises : pour que l'effet de son dispositif fût efficace, il fallait le mettre en bas du mur, au ras ou légèrement au-dessus du sol qui paraissait prolongé dans le tableau. Dans le château de Polisy, dont la reconstruction





commença en 1544, elle fut sans doute placée par Dinteville dans une vaste salle, en face d'une porte et près d'une autre sortie, chacune des deux issues correspondant à l'un des deux points de vue. Imaginons une pièce avec une entrée d'un côté, au milieu, et deux portes latérales de l'autre, le cadre installé entre les deux, dans l'axe. Le premier acte se joue lorsque le spectateur entre par la porte principale et se trouve à une certaine distance, devant les deux seigneurs, apparaissant au fond comme sur une scène. Il est émerveillé par leur allure et par la somptuosité de l'apparat, par la réalité intense de la figuration. Un seul point troublant : l'étrange corps au pied des personnages. Le visiteur avance pour voir les choses de près. Le caractère physique et matériel de la vision se retrouve encore accru lorsqu'on s'en approche, mais l'objet singulier n'en est que plus indéchiffrable. Déconcerté, le visiteur se retire par la porte de droite, la seule ouverte, c'est le deuxième acte. En s'engageant dans le salon voisin, il tourne la tête pour jeter un dernier regard sur le tableau et c'est alors qu'il comprend tout : le rétrécissement visuel fait disparaître complètement la scène et apparaître la figure cachée. Au lieu de la splendeur humaine, il voit le crâne. Les personnages et tout leur attirail scientifique s'évanouissent et à leur place surgit le signe de la fin. La pièce est terminée »<sup>10</sup>.

10. Jurgis Baltrušaitis,  
*Anamorphoses, ou*  
*Thaumaturgis opticus*,  
Flammarion, 1984

## PÉRIODE MODERNE, DE LA FIGURE À L'ABSTRACTION



Dès le 19<sup>ème</sup> siècle et par périodes, une certaine peinture de paysage (Caspar David Friedrich, Courbet, Whistler) vient peser sur le cadre. L'œil scrute le tableau à la recherche d'un sujet et le hors-cadre est suggéré. L'essor de la photographie vient appuyer cette idée que le cadre n'est qu'un fragment d'une scène plus vaste dont on aurait volontairement exclu le reste, une parenthèse. L'accrochage en sardine n'est plus valide, car les tableaux limitrophes viennent empiéter sur ce possible hors-cadre et gênent l'expérience. Le regardeur ne se fixe donc plus sur un point d'un tableau pris entre deux autres : il peut se déplacer sur une ligne au moins parallèle à lui.

Dans cette suite logique, l'abandon de la perspective et la distance prise avec l'illusionnisme amènent la toile à être considérée comme une *surface à peindre*. Déjà une toile de Delacroix, au 19<sup>ème</sup> siècle, prend une certaine liberté avec l'illusionnisme : ce n'est plus seulement la perspective et les formes qui composent le drame, mais surtout la peinture, la matière, les couleurs. En 1890, le peintre Maurice Denis écrit dans la revue *Art et Critique* qu'il faut « se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »<sup>1</sup>. Plus tard, des artistes comme Braque, Hantaï, Pollock, Matisse pour ne citer qu'eux ne peignent plus une illusion, mais une surface. Par le détail et la matière, le tableau gagne d'autres niveaux de lecture, se lit de plusieurs points de vue. Une toile comme *Ecriture Rose*<sup>2</sup> de Simon Hantaï s'apprécie dans l'aller-retour entre le tout-près et le très-loin. Par le collage et le relief, le tableau gagne une troisième dimension. Il tend vers le spectateur et ce dernier, par une attirance mutuelle, tend vers le tableau. Le regardeur ne se déplace plus que sur un plan parallèle, mais aussi sur celui perpendiculaire au tableau. La machine est lancée, la question de l'espace d'exposition devient essentielle. Cette évolution, l'artiste dadaïste Kurt Schwitters en est un moteur et un exemple.

Caspar David  
Friedrich, *Soirée*,  
huile sur carton,  
20 X 27,5cm, 1824  
Photo © Domaine public

1. Maurice Denis in *Art  
et Critique*, 1890

2. Simon Hantaï,  
*Peinture (Ecriture rose)*,  
(Extrait double-page  
suivante)  
encres de couleurs,  
feuilles d'or sur toile de  
lin, 2 morceaux cousus,  
329 X 424cm, 1959  
Photo © Adagp, Paris  
2013





3. Cité dans le catalogue  
*Kurt Schwitters*, Edition  
du Centre Pompidou,  
Paris, 1994

4. ibidem

5. Kurt Schwitters,  
*Hansi*,  
papier coloré et imprimé  
découpé et collé sur  
papier imprimé, 1918  
Photo © 2015 Artists  
Rights Society (ARS),  
New York / VG Bild-  
Kunst, Bonn

6. John Elderfield, *Kurt  
Schwitters*, Thames &  
Hudson, 1985

7. *Kurt Schwitters*, Edition  
du Centre Pompidou,  
Paris, 1994

## KURT SCHWITTERS ET LE MERZBAU

Né en 1887, il étudie à l'Académie royale des beaux-arts de Dresde où il apprend la peinture figurative. Il s'intéresse à la musique et à la peinture naturaliste, et ne cessera tout au long de sa vie de peindre des paysages dans une recherche « de connaissance individuelle de la nature »<sup>3</sup>. Au retour de son voyage de noces en 1915, il se tourne vers les artistes avant-gardistes. Le paysage est un genre qui lui permettra de faire la transition entre la figuration et l'abstraction « Dans mon amour passionné pour la nature [...] je mis l'accent sur les mouvements principaux en les exagérant, les formes par la réduction à l'essentiel et le dessin des contours, les tonalités par la décomposition en couleur complémentaires »<sup>4</sup>. Dans les années qui suivent ses peintures se font de plus en plus abstraites, inspirées de Kandinsky surtout (série des « abstractions » entre 1918 et 1919) jusqu'à ce qu'il réalise *Hansi*<sup>5</sup> en 1918, l'un de ses premiers collages « non-expressionisme »<sup>6</sup> où se ressent l'influence de Jean Arp rencontré la même année. « Avec Hansi, Schwitters commence à découvrir la possibilité d'utiliser des éléments imprimés, technique qui lui permet d'introduire une multitude de niveaux de significations, et en particulier d'unir des textes et divers matériaux »<sup>7</sup>. C'est l'année suivante, en 1919, qu'il crée le mouvement Merz (après qu'on lui eut refusé l'appartenance à Dada).

« Kurt Schwitters a pratiqué le collage, l'assemblage et le relief de façon systématique, au point de les ériger en nouvelle forme d'art, celle qu'il a baptisé « Merz » et qu'il a étendue à tous les registres de son activité, la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie et à lui-même, c'est-à-dire à sa façon de vivre : « Je me dénomme moi-même Merz », déclare-t-il. Le message de Schwitters passe bien par le collage, c'est-à-dire par le medium. Il s'agit beaucoup plus que d'une technique, comme en témoigne sa propre présentation devenue célèbre aujourd'hui : « Je suis peintre, je cloue mes tableaux. » Dans son principe et sa mise en œuvre, le collage fonctionne chez Kurt Schwitters selon une économie qui traduit,



8. ibidem

9. Kurt Schwitters,  
*Merzbau*,  
1919-1948  
(photo : *Merzbau de  
Hanovre*, le premier,  
au sein de la demeure  
de Schwitters,  
1919-1933)  
Photo © Wilhelm  
Redemann 1933

10. Kurt Schwitters, *Moi  
et mes objectifs* (« Ich und  
meine Ziele » in Merz  
21, 1931), traduit par  
Marc Dachy et Corinne  
Graber, in Marc Dachy,  
*Dada et les Dadaïsmes*,  
Paris, Gallimard, Folio  
Essai, 1994

par le recyclage des déchets, sa façon révolutionnaire de concevoir l'art et, partant, le rapport de cet art avec le monde »<sup>8</sup>.

De la même manière que Merz est lié à l'art total et se doit d'englober le monde entier pour le transformer, certaines œuvres ne peuvent se cantonner à une surface restreinte mais occupent tout l'espace disponible, jusqu'à englober le spectateur lui-même. L'un des travaux emblématique de cette idée est le *Merzbau*<sup>9</sup>. Après que la toile, par des collages, des reliefs de peintures, des déchets juxtaposés gagnent de l'espace dans le lieu d'exposition, elle l'envahit tout à fait et inclut le spectateur en son sein. Schwitters a réalisé cette sculpture évolutive, fondamentalement inachevée, au sein de son atelier à Hanovre :

« Le Merzbau se nomme cathédrale de la misère érotique, CME en abrégé. Nous vivons l'époque des abréviations. Elle est d'ailleurs inachevée, par principe. Elle pousse à peu près selon le principe d'une métropole où, un immeuble devant être construit quelque part, les travaux publics sont censés veiller à ce que l'image de la ville ne soit pas totalement gâchée. Ainsi, trouvant un objet quelconque, je sais qu'il va avec le CME, je l'emporte, je le colle, je le peins en respectant le rythme de l'ensemble, et un jour il s'avère qu'il faut prendre une autre direction qui passe en partie ou entièrement sur le cadavre de l'objet. C'est pourquoi il reste partout des objets qui se recoupent entièrement ou partiellement, comme un signe précis de leur dévaluation en tant qu'unité propre. La croissance des côtés fait naître des vallées, des creux, des grottes qui auront alors à nouveau leur propre vie au sein de l'ensemble. En reliant entre elles des lignes directrices croisées par des surfaces, des formes en spirale naissent. Sur le tout est répandu un système de cubes de forme rigoureusement géométrique, en passant par des formes tordues ou décomposées jusqu'à la décomposition totale »<sup>10</sup>.



## ART VIDÉO ET NUMÉRIQUE, L'AVÈNEMENT DE L'INTERACTIVITÉ



Après s'être émancipé du point de vue unique dans lequel il était cantonné par la perspective, le corps du regardeur s'est donc déplacé par rapport à l'œuvre, jusqu'à y pénétrer. Marcel Duchamp a marqué l'histoire de l'art par l'idée que c'est le regardeur qui *fait* l'œuvre<sup>1</sup>. Cette évolution ouvre une voie dans laquelle s'inscrivent bon nombre d'œuvres interactives, mais au détail près qu'elles n'incluent pas seulement le regardeur, mais aussi son corps. La technologie permet à l'œuvre, par des capteurs et des caméras (et autres), de *sentir* le spectateur, de lui obéir, de réagir en fonction de lui. Nicolas Schöffer, pionnier dans ce domaine, réalise dès 1955 des systèmes sous forme de sculptures, d'architectures ou de spectacles qui peuvent interagir avec le spectateur et le monde extérieur. Par ces œuvres interactives, le corps devient un ensemble du dispositif, un élément indispensable au fonctionnement de l'œuvre. Il peut y laisser son image, l'activer par sa présence ou par des actions.

## L'IMAGE DU CORPS DU SPECTATEUR

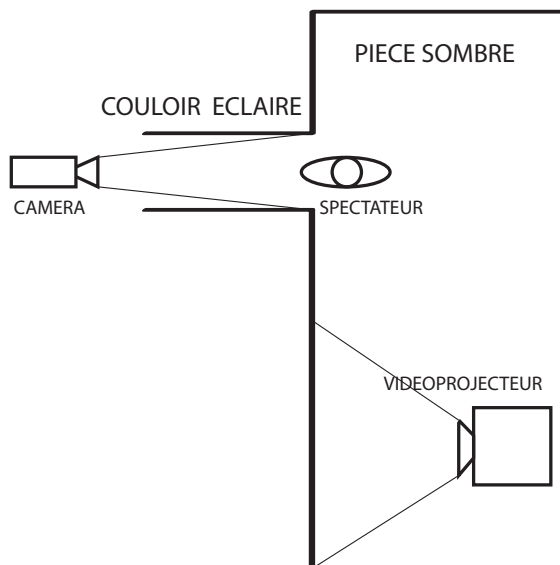
Une statuette de Buddha est filmée par une caméra sur trépied. Elle regarde l'image que diffuse un moniteur en face d'elle, moniteur qui renvoie en direct l'image que filme la caméra. Le Buddha observe donc sa propre image filmée et semble méditer devant elle : c'est une boucle fermée. Dans cette pièce fondatrice de Nam June Paik, *TV Buddha*<sup>2</sup>, le spectateur peut s'immiscer dans la boucle et, en se plaçant à côté ou derrière la statuette, voir sa propre image dans le moniteur. Non pas l'image métaphorique des *Ménines* de Velasquez, mais véritablement l'image de son corps, à l'instant où il regarde l'œuvre. Il pénètre dans l'œuvre mais ne s'en contente pas : en apparaissant à l'image, il la modifie, marque son image sur l'écran : c'est une forme d'interaction.

L'année suivante, Peter Campus réalise une œuvre qui utilise aussi l'image retransmise du spectateur. Dans *Door*<sup>3</sup>, le spectateur entre dans une pièce sombre par un couloir éclairé. Dans cette pièce, un vidéoprojecteur projette au mur l'image que filme une caméra dans ce même couloir, si bien que le spectateur, quand il entre dans la pièce, aperçoit son image

1. Marcel Duchamp.  
Conférence autour de  
son œuvre «Fontaine»,  
1965

2. Nam June Paik, *TV Buddha*,  
1974  
Photo © Anna Fuster  
2007

3. Peter Campus,  
*Door*,  
(Photo page suivante)  
1975  
Photo © Anitase 2013



disparaître. Frustré, il tentera de se rapprocher du couloir pour voir son image au mur : mais il est impossible d'entrer à la fois dans le couloir et d'apercevoir le mur où l'image est projetée. Il n'aura plus qu'à se contorsionner sur le seuil, le seul endroit de l'installation où il pourra espérer voir son image (d'où le nom de l'installation). Cette pièce joue avec humour sur la demande d'interaction du spectateur (qui veut que quelque chose se passe) et l'envie que celui-ci a de voir sa propre image. Assez ironiquement, elle questionne aussi la posture : débarrassé des contraintes de la perspective par l'art moderne et son expérience des installations, le spectateur est libre de se placer où il veut. Pourtant, il choisira la position la plus inconfortable, qui plus est un point de vue unique, pour appréhender l'œuvre.

## LA PRÉSENCE ET LA POSTURE DU CORPS DU SPECTATEUR

Les silhouettes fantomatiques qui viennent aborder le spectateur qui traverse le corridor de *Tall Ships*<sup>4</sup> de Gary Hill n'ont pas de cadre, car elles sont produites par le reflet d'une télévision au plafond sur le mur noir que côtoie le spectateur. Celui-ci se retrouve donc face à des images de personnes à échelle réelle, qui s'approchent à mesure qu'il approche, restent s'il reste, s'éloignent s'il s'éloigne. Ces silhouettes pénètrent dans l'espace réel du spectateur, viennent le troubler. Non par réalisme (la qualité de l'image ne le permet d'ailleurs pas) mais par l'inquiétante présence qu'elles dégagent, leur similarité avec la taille du corps du spectateur, l'étrange interaction qu'elles développent avec lui. Grâce à des capteurs, cette installation détecte donc la présence du spectateur, sa position dans l'espace pour fonctionner. Le spectateur, par la présence de son corps, déclenche un élément de l'œuvre.

Comme le note Françoise Parfait dans son texte *La projection vidéo : un dispositif mental*<sup>5</sup>, une telle interaction n'est totale que si le spectateur mobilise son attention sur ses mouvements<sup>6</sup>. Si le spectateur de *Tall Ships* traverse le corridor sans prêter attention aux silhouettes qui viennent à sa rencontre, l'installation s'activera certes, mais ne *fonctionnera* pas.

4. Gary Hill, *Tall ship*, 1992

5. Françoise Parfait, « La projection vidéo : un dispositif mental », dans le corpus *ImagoDrome : Des images mentales dans l'art contemporain*, sous la direction d'Alexandre Castant, monogرافik éditions, 2010

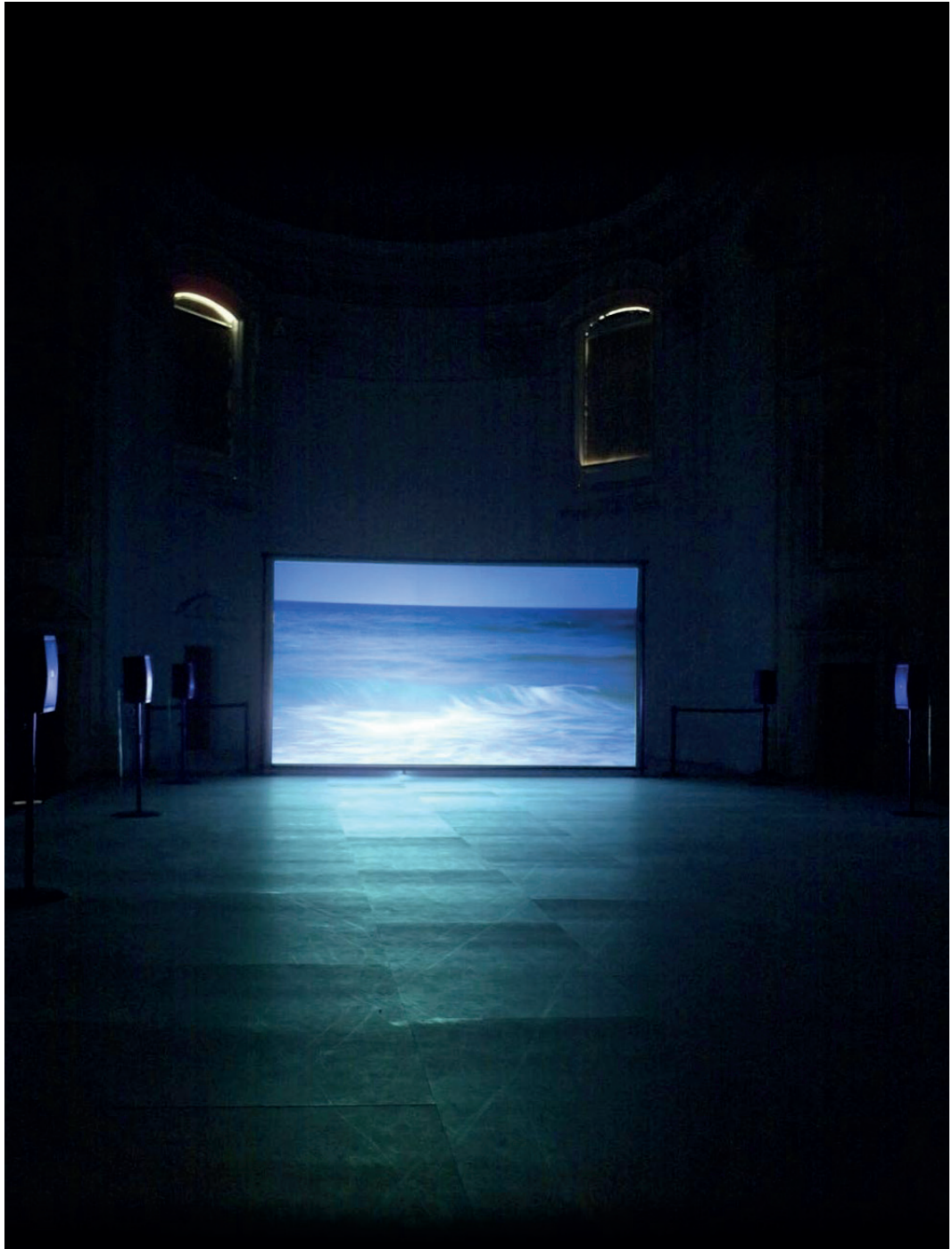
6. Selon Françoise Parfait dans ce même texte, le spectateur de la fin du 20<sup>ème</sup> siècle est « un spectateur construit par les expériences interactives de l'installation et de la performance, habitué à fréquenter l'image temporelle en situation d'exposition, un spectateur ayant acquis une liberté de mouvement et de conscience à laquelle il conditionne une liberté de jugement par rapport à la prolifération du visuel qui l'environne. Un spectateur averti donc, qui peut mobiliser une attention, affirmer une présence, choisir une posture, à partir des dispositifs dans lesquels il prend place et qu'il ne se contente plus de regarder, entre projet, projecteur et projection ».

7. Thierry Kuntzel,  
*The Wave*,  
 2003  
 Photo © Ville de Nantes  
 - Musée des Beaux-Arts  
 / C. CLOS

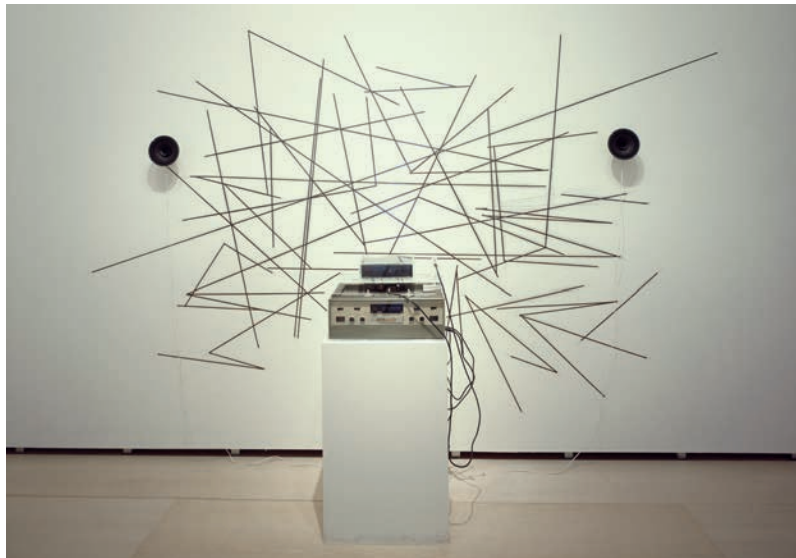
8. En appréhendant l'œuvre d'abord d'un regard puis par des expérimentations, le spectateur s'en fait sa propre image. La force de la projection vidéo est peut-être qu'elle illustre le rapport entre le spectateur et l'œuvre, qui dans l'espace d'exposition projette sur l'œuvre l'image qu'il s'en fait, la façon dont il se la représente. Dans *Line Describing a Cone* d'Anthony McCall en 1973, le faisceau du projecteur est matérialisé à l'aide de fumigènes et forme un espace réel où se déroule le projet de l'artiste, autour duquel le corps du spectateur se déplace. Le spectateur, libre dans sa posture, peut-même pénétrer dans le faisceau de lumière, faisant apparaître son image à l'écran, son corps devenant surface de projection.

Le spectateur des installations interactives affirme une posture : il l'affirme, elle n'est pas anodine, c'est un acte conscient. Un bon exemple de l'importance de cette attention se trouve dans l'œuvre assez récente *The Wave*<sup>7</sup> de Thierry Kuntzel. Cette pièce est composée d'un immense écran sur lequel des vagues s'écrasent sur une plage, accompagné d'une bande sonore. L'interaction réside dans la posture du spectateur : plus il s'approchera de l'écran, plus la vidéo et le son ralentiront, l'image passera de la couleur au monochrome, jusqu'à se figer totalement lorsque le spectateur sera collé à elle. Ainsi dire que s'il ne mobilise pas son attention sur l'image, c'est en vain que celle-ci s'agitiera ou pas. L'œuvre n'existe que par une volonté d'attention.

Il est intéressant de noter que le spectateur n'a pas le même rapport à cette image que s'il se trouvait face à un véritable océan. C'est la connaissance d'être en face d'une œuvre interactive, la certitude que quelque chose va arriver, qui le pousse à expérimenter différentes postures et à comprendre le mécanisme : s'immerger au plus profond de cette image immense pour l'arrêter. Une fois qu'il aura saisi le fonctionnement, il pourra alors tester des variantes, *jouer* avec elle. Si j'ai choisi cet exemple, c'est parce qu'il est assez illustratif des différentes postures qu'adopte le spectateur d'une installation interactive. Une rencontre d'abord, où il appréhende visuellement l'œuvre (le corps est immobile). Puis une démarche prospective, où il va comprendre son fonctionnement (le corps est timide, hésitant). Puis des expérimentations ludiques, proches du jeu, où il va tester ces limites, essayer d'y imposer sa volonté (le corps est mouvant, contrôlé par l'esprit). Sa perception de l'œuvre se fait par son corps dont il doit faire l'expérience (poids, fatigues, placements) au cours de son cheminement<sup>8</sup>.



9. Nam June Paik,  
*Random access*,  
 1963  
 Photo © Erika Barahona  
 Ede, The Solomon  
 R. Guggenheim  
 Foundation, New York



### L'ACTION DU CORPS DU SPECTATEUR

Plus encore qu'une présence ou qu'une posture, le corps du spectateur doit parfois s'impliquer directement dans l'œuvre par des gestes spécifiques, révéler une partie qui en serait caché sinon. Dans *Random Access*<sup>9</sup> de Paik par exemple, c'est le spectateur lui-même qui vient lire avec une tête de lecture les bandes magnétiques au mur pour produire sa propre composition. La question du spectateur qui *fait* l'œuvre se pose d'autant plus : la musique se fait au gré de la volonté de chaque spectateur, donc est différente pour tout le monde. Là où le spectateur d'une œuvre découvrirait avant une matière acquise, ici il contribue par ses actions à la révéler, et cette matière lui sera souvent spécifique. Comme si on avait plongé la salle d'un musée dans le noir et que le spectateur, pour appréhender les tableaux, devait les éclairer à la lampe de poche : ne pouvant éclairer tout le tableau d'un même coup, il créera sa propre représentation de l'œuvre en révélant au fur et à mesure la matière. C'est

la transposition de la phrase de Duchamp « c'est le regardeur qui fait l'œuvre »<sup>10</sup> du domaine de l'esprit à celui de l'action. La représentation du spectateur n'est plus uniquement mentale, mais s'accompagne d'une production de signes, de gestes ou de matières de sa part : l'artiste a plus ou moins prévu les interactions possibles avec son œuvre mais les a enfouies, c'est au spectateur de les révéler pour lui-même, et aussi pour les autres spectateurs qui seront témoins de ces interactions.

Deux œuvres de Jeffrey Show illustrent bien ces nouvelles relations du corps à l'œuvre. *The Golden Calf*<sup>11</sup> présente un socle blanc auquel est reliée par un câble d'un mètre environ une tablette munie d'une caméra. Le spectateur qui se saisit de la tablette s'aperçoit d'abord que celle-ci retransmet en direct les images qu'elle filme et qu'à l'intérieur de cette image une statuette de veau doré est apparu sur le socle blanc (par réalité virtuelle), pourtant vide s'il n'est pas regardé à travers la tablette. Le spectateur muni de cet outil peut alors regarder ce veau sous toutes ses coutures, se penchant, se baissant, tournant autour au grand bonheur des autres spectateurs qui l'observent accomplir cette danse étrange. Ici, le veau est donc présent (même virtuellement, l'artiste l'a placé sur le socle) mais le spectateur ne peut accomplir son office qu'à travers un appareil. En l'observant à travers lui, le spectateur *produit par ses gestes l'image de l'œuvre*, dans une composition qui lui est propre. Son regard a une influence physique sur l'œuvre car celle-ci va se révéler par rapport au point de vue seulement du spectateur, et une influence sur les autres spectateurs qui vont pouvoir observer ce dernier.

*The Legible City*<sup>12</sup> fonctionne sur le même principe. Cette fois, l'image d'une ville est projetée sur un écran, le spectateur l'arpente grâce à un vélo d'appartement placé en face. La vitesse à laquelle il pédale, les mouvements qu'il inculque au guidon influent le déroulement de l'image de la ville qui réagit en fonction, comme s'il se déplaçait vraiment en son sein. De la même manière qu'avec *The Golden Calf*, la volonté et le regard du spectateur influent physiquement l'œuvre qui se révèle selon son point de vue seulement, point de vue qu'il communique aussi aux autres spectateurs.

11. Jeffrey Show, *The Golden Calf*, (Photos double-page suivante)  
1994  
Photos © Jeffrey Shaw

12. Jeffrey Show, *Legible City*, 1989-1991





Nicolas Schöffer,  
*CYSP 1*,  
 1956  
 Photo © Science et Vie,  
 1956

## SYSTÈMES AUTONOMES, LES ŒUVRES QUI VIENNENT INTERAGIR AVEC LE CORPS DU SPECTATEUR

Paradoxalement, on peut aussi remarquer que certaines de ces œuvres inversent la problématique et questionnent leur fonctionnement sans le spectateur. Je reprends mon premier exemple : *TV Buddha* de Nam June Paik. Une deuxième chose intéressante dans cette œuvre est l'idée du flux toujours en mouvement, de la boucle du Buddha qui regarde son image et qui devient lui-même, une fraction de seconde plus tard, une nouvelle image regardée par le Buddha, et ainsi de suite. Quelque part cette pièce questionne la présence du spectateur non seulement en incluant son image dans la pièce, mais aussi en *produisant un mouvement*, une dynamique, sans qu'il y ait forcément de spectateur. Qu'il y ait un corps ou non à côté de l'œuvre, le flux d'image pris en direct est toujours présent, vivace. Il se passe quelque chose quand l'œuvre n'est pas regardée, alors que dans la même situation il ne se passerait rien avec une sculpture ou une peinture. Ces œuvres, que l'on pourrait qualifier de systèmes autonomes, ont été expérimentées sensiblement à la même époque que la naissance de l'art vidéo. Nicolas Schöffer développe en 1956 « un robot-danseur baptisé CYSP 1, (pour les quatre premières lettres de Cybernétique et Spatiodynamique), savamment présenté dans les notes techniques de la S.A. Philips. Cette première sculpture cybernétique autonome de l'histoire est composée d'une sculpture en acier duraluminium qui repose sur un socle monté sur quatre roues. Ce dernier contient le mécanisme ainsi que le cerveau électronique qui permettent d'orchestrer ses déplacements et le mouvement de ses seize plaques polychromes. Grâce à un jeu de cellules photo-électriques et d'un microphone, la sculpture est sensible à toutes les variations intervenant dans les domaines de la couleur, de l'intensité lumineuse et de l'intensité sonore. Elle peut s'exciter à la lumière bleue en faisant tourner rapidement ses plaques et se calmer à la lumière rouge, ou s'exalter au silence et se calmer au bruit. Les conceptions esthétiques les plus avancées et les moyens scientifiques les plus actuels de l'époque s'unissent dans CYSP 1 pour décupler les possibilités



13. Maude Ligier,  
« Fascination  
environnementale et  
conscience collective, les  
fondements du spectacle  
« total » de Nicolas  
Schöffler » dans l'ouvrage  
*Nicolas Schöffler*, les presses  
du réel, 2014.

14. Nam June Paik,  
*Robot K-456*, 1964, robot  
contrôlé par radio

15. Robert Breer, *Floats*,  
1965-2011

16. Edward Ihnatowicz  
*The Senster*, 1968-1970

17. Norman White,  
*Helpless Robot*, 1987-1996

18. Théo Jansen, "My  
creations, a new form of  
life", conférence TED,  
mars 2007

Theo Jansen,  
*Strandbeest, Animalis  
percipere*  
1990-2015  
Photo © Theo Jansen

attractives de l'œuvre d'art. Comme pour une vedette à part entière, on programme le déroulement de sa carrière, avec participation au théâtre, dans des spectacles chorégraphiques ou cinématographiques et dans des expositions. Telle une extension de la personnalité de l'homme dans avec sa sensibilité quasi-organique, CYSP 1 investit la vie artistique et la vie publique »<sup>13</sup>.

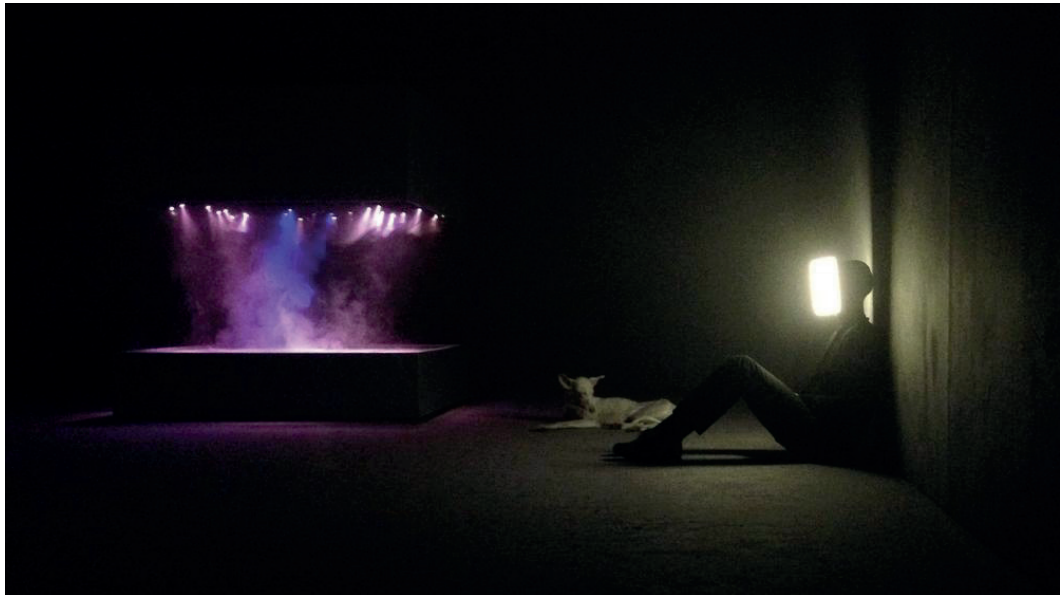
On peut aussi citer le *Robot K-456*<sup>14</sup> de Nam June Paik piloté par radio ; les *Floats*<sup>15</sup> de Robert Breer ; l'immense bras qui réagit à la présence des spectateurs *The Senster*<sup>16</sup> d'Edward Ihnatowicz et le *Helpless Robot*<sup>17</sup> de Norman White, incapable de bouger seul, qui demande de l'aide aux spectateurs.

Depuis le début des années 90, les sculptures cinétiques de Théo Jansen approfondissent la question de cette autonomie et de l'absence du corps du spectateur. Ces œuvres, créatures faites de tubes en plastique et de voiles de tissu sont inspirées de l'anatomie des êtres vivants. Elles se déplacent à leur gré grâce à la force du vent, puisent leurs forces grâce à des pompes hydrauliques, évitent les dangers à l'aide de capteurs. Elles ont leur autonomie propre, peuvent se mouvoir et perdurer, une fois construites, sans l'aide de l'homme. A leurs sujets, l'artiste déclare espérer qu'elles lui survivront : « J'espère que ces animaux peuvent survivre sur les plages, pour que je puisse m'en aller tranquillement et que ces animaux perdurent »<sup>18</sup>.



# LES RAPPORTS DES LIEUX D'EXPOSITION CONTEMPORAINS AU CORPS DU SPECTATEUR

## LE WHITE CUBE ET LA BLACK BOX



En 1976, Bryan O'Doherty dresse un portrait de l'espace de la galerie « et de son idéologie »<sup>1</sup>. Dans ce texte de référence que j'ai déjà eu l'occasion de citer au début de ce mémoire, il décrit la white cube comme un archétype, la seule grande convention de l'art du vingtième siècle, le nouveau cadre de ses œuvres :

« La galerie idéale retranscrit de l'œuvre d'art tous les signaux interférant avec le fait qu'il s'agit d'« art ». L'œuvre est isolée de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation. Cela donne à cet espace une présence qui est le propre des espaces où les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeur clos. Quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique du laboratoire expérimental s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique. A l'intérieur de cette chambre, le champ magnétique est si puissant que s'il en sort, l'art peut déchoir jusqu'à un statut séculier. A l'inverse, les choses deviennent art dans cet espace où de puissantes idées de l'art se concentrent sur elles. [...] »

Une galerie est construite selon des lois aussi rigoureuses que celles qui présidaient à l'édification des églises au Moyen Âge. Le monde extérieur ne doit pas y pénétrer – aussi les fenêtres en sont-elles généralement condamnées ; les murs sont peints en blanc ; le plafond se fait source de lumière. Le parquet est si bien ciré que vous pouvez y claquer méthodiquement du talon, à moins qu'une moquette épaisse ne vous permette d'aller et venir à pas feutrés ; les pieds au repos tandis que les yeux prennent le mur d'assaut. L'art y est libre de « vivre sa vie ». Peut-être un bureau discret pour seul élément de mobilier. Dans ce contexte, un cendrier à pied devient presque un objet sacré, tout comme un manche d'incendie dans un musée d'art moderne n'évoque pas tant un manche d'incendie qu'une énigme esthétique. [...]

Cet espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, est dédié à la technologie de l'esthétique. Les œuvres d'art y sont montées, accrochées, distribuées pour étude. Leurs surfaces irréprochables ne sont pas affectées par le temps et ses vicissitudes. L'art y vit dans l'espèce d'éternité de l'exposition

1. Brian O'Doherty, *Notes sur l'espace de la galerie*, 1976, publié dans le corpus du même auteur *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Lectures Maison Rouge, 2008.

Pierre Huyghe, vue de l'Exposition *Pierre Huyghe*, Centre Pompidou, Paris, du 25 septembre 2013 au 6 janvier 2014, commissariat Mnam/Cci, Emma Lavigne  
Photo © Centre Pompidou

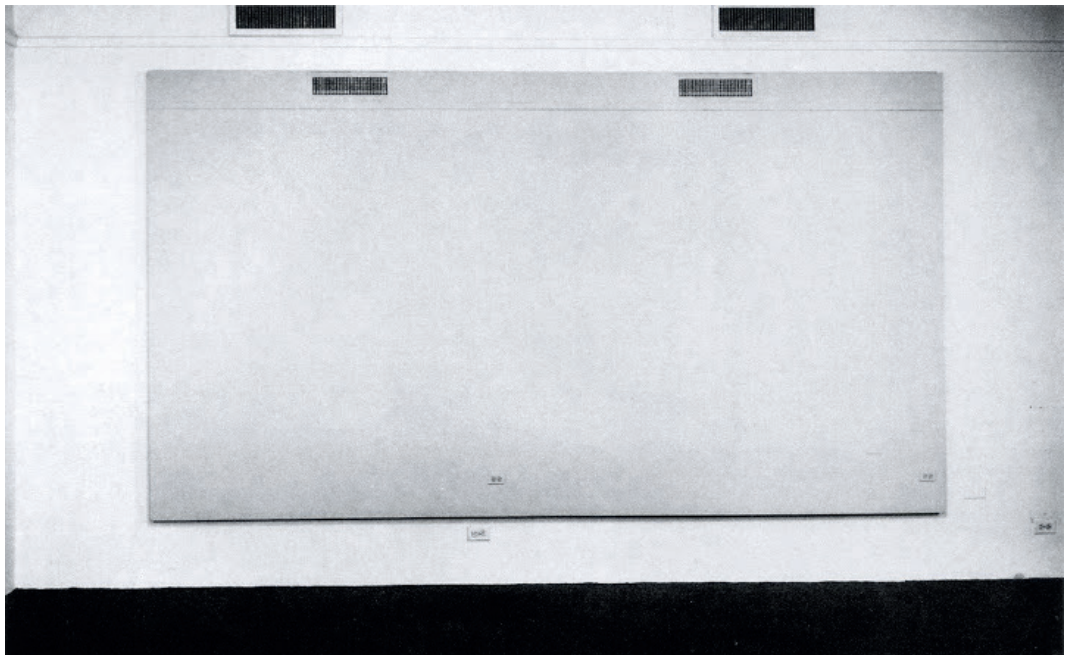
2. On pourrait citer la galerie d'art Larry Gagosian (photo du haut) ouverte en 2012, 1650 mètres carrés éclairés par une lumière naturelle complétée de discrets spots dans un bâtiment des années 50 au pied des pistes de l'aéroport international Paris le Bourget. Ou encore la galerie Thaddeus Ropac dans une ancienne usine sidérurgique à Paris Pantin en 2012 également. Photo © Galerie d'art Larry Gagosian

3. Par exemple l'artiste conceptuel William Anastasi en 1967 qui, avec *Westwall*, *Dwan Main Gallery* (photo du bas) reporte sur une toile toutes les caractéristiques d'un mur de la galerie Dwan (prises électriques, dimension), et l'accroche ensuite sur ce même mur. Ou Michael Asher qui, en 1974, dévoile l'idéologie de la galerie Claire S. Copley à Los Angeles en ôtant la cloison séparant les bureaux de l'espace d'exposition. Ou même Yves Klein et *l'Exposition du Vide* en 1958, qui présente la galerie Iris Clertr à Paris totalement vide. Photo © William Anastasi

et bien qu'on y distingue une multitude de « périodes » (le modernisme tardif), le temps n'a pas de prises sur lui. Cette éternité confère à la galerie un statut comparable à celui des limbes ; pour se trouver là, il faut déjà être mort. De fait, la présence de ce meuble bizarre, votre corps, apparaît superflue, c'est une intrusion. Si, dans cet espace, les yeux et l'esprit sont les bienvenus, on se prend à penser que les corps ne le sont pas – ou ne sont tolérés qu'en tant que mannequins kinesthésiques, pour complément d'enquête. »

Quarante ans plus tard, le texte écrit par O'Doherty semble encore d'actualité. Le white cube est toujours cet espace blanc, lumineux, sans ombre, préservé des vicissitudes du monde extérieur, où chaque œuvre d'art dispose autour d'elle de l'espace nécessaire à sa « respiration ». Surtout, il apparaît encore comme un incontournable de l'art contemporain, adopté par la plupart des galeries, des musées et dont les règles inhérentes sont enseignés en école d'art. Omniprésent dans le monde entier, on transforme encore des bâtiments de l'industrie en de gigantesques white cubes<sup>2</sup>. D'une certaine manière, cette omniprésence et cette absence de changement peuvent paraître surprenantes. Malgré les nombreux artistes qui en ont fait la matière première de certaines de leurs œuvres<sup>3</sup>, le modèle du white cube ne semble pas avoir bougé d'un pouce. Comment une discipline en constante évolution, qui réinvente sans cesse sa propre normativité a pu conserver si longtemps (et conserve encore) un modèle ayant connu si peu d'évolution ? Un modèle tout sauf neutre, doté d'une esthétique et d'une conception forte ? Un modèle, comme nous le montre O'Doherty, avant tout attaché à l'art moderne ? Est-ce que la perfection aurait été trouvée et s'incarnerait dans le white cube ?

Pour répondre à cette question, je questionnerais la place du corps dans cet espace. De ce point de vue déjà, une partie de la citation du texte de O'Doherty m'interpelle. Il évoque le corps comme « un meuble bizarre » qui n'a pas sa place dans l'espace du white cube. Même si, comme il le remarque plus tard avec justesse, le corps est le grand absent des



4. Je pourrais prétendre qu'il s'agit ici du Centre Pompidou ou du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, mais à vrai dire, ce texte pourrait s'appliquer à la plupart des lieux de monstrations de type white cube du monde.

photos d'expositions (qui montrent plutôt les œuvres épurées de toute présence superflue, ceux qui les réalisent allant même jusqu'à gommer les prises électriques pour atteindre un paradigme du white cube), on ne peut prétendre aujourd'hui qu'il est le grand absent des expositions elles-mêmes. Sans même évoquer le corps du spectateur, il y en a un dont l'image semble aussi récurrente dans le concept du white cube contemporain que les néons ou la peinture blanche. Debout ou assis, faisant les cent pas ou plongé dans un livre, qu'on remarque à peine et avec qui on converse rarement, le corps du gardien d'exposition est un classique. Souvent vêtu de noir, discret, il surveille le corps du spectateur, le rappelle parfois à l'ordre, peut lui prodiguer si besoin des informations. Il est l'opposé du corps du spectateur, statique quand celui-ci est en mouvement, assigné à l'exposition quand l'autre la traverse.

### **LE WHITE CUBE ET LA BLACK BOX DES MUSÉES**

Prenons l'exemple d'une institution<sup>4</sup>. Dès son entrée dans le lieu, le corps du spectateur est confronté à d'autres corps. Personne qui le fouille, personne qui lui tend un ticket. Si le lieu le permet, le corps du spectateur se déleste de ce qui lui pèse, se *met en condition* de réception. Puis il entre dans l'espace d'exposition où il rencontre une autre personne à qui il donne son billet. Il est dans l'espace. Il stagnera peut-être, comme d'autres objets identiques à lui-même devant le texte d'introduction, ou se dirigera directement vers les œuvres. À partir de là, tout n'est qu'une question de gravité. Gravité par rapport aux œuvres autour desquelles ils tournent, se rapproche et s'éloigne. Gravité par rapport aux autres corps qu'il frôle pour se rapprocher de l'œuvre mais qu'en même temps il évite méticuleusement, dans un jeu d'attraction / répulsion. Gravité par rapport au sol qui l'appelle au fur et à mesure de sa visite, sur lequel il s'assiera peut-être devant une œuvre vidéo ou sonore. Gravité enfin car toutes ces relations suivent des règles bien précises, celle du white cube.

Les autres spectateurs autour de lui le conditionnent plus fortement encore que les panneaux à l'entrée qui lui interdisent de manger ou d'utiliser des flashes. Ils portent un regard sur lui et l'influent dans ses mouvements. Le white cube est l'espace des conventions, les corps autour de lui sont souvent ceux de connaisseurs, d'habitues, et le comportement adéquat est de garder le silence. Pas d'attitude extravagante, même devant une œuvre interactive. D'ailleurs, l'attitude habituelle devant une œuvre interactive consiste plus à regarder l'autre personne qui interagit et de s'y frotter une fois le mécanisme bien assimilé. Certains spectateurs utilisent des carnets, beaucoup prennent des photos. On ne se parle pas, à part si on se connaît au préalable. Chacun, comme une entité individuelle, vit son expérience de l'exposition à travers son propre corps.

Dans le white cube, la black box pourrait se résumer comme la transposition formelle de l'espace cinématographique dans l'espace d'exposition. Pénombre, murs noirs, assises discrètes et parfois confortables, écran blanc sur lequel est projeté une vidéo ou un film scintillant. Comme le montre Raymond Bellour dans plusieurs de ses ouvrages<sup>5</sup>, le corps du spectateur au cinéma est un corps inerte, oublié, inactif. Seul l'esprit se projette vers l'écran et le corps et ses sensations sont effacées du tableau par le confort des sièges, l'absence de visibilité, l'impératif du silence, le peu de stimuli auquel il est soumis. Le spectateur redevient alors le regardeur du début de ce mémoire, cantonné à un point de vue spécifique, n'abordant aucune posture particulière. Le son l'enveloppe (car, comme le rappelle Michel Chion<sup>6</sup>, on ne peut détourner ni fermer les oreilles) et ses yeux n'ont guère d'autres endroits où se fixer que l'écran resplendissant. Tout porte à croire que le spectateur de la black box, à l'instar du spectateur de la salle de cinéma, est un spectateur dont le corps est inactif.

Mais ce serait oublier que la black box n'est pas le cinéma. D'une part d'abord, elle admet d'autres éléments que l'écran en son sein. Il suffit de se rappeler de la rétrospective de Pierre Huyghe au centre Pompidou<sup>7</sup>. Le peu de cloisons entre les œuvres audio-visuelles qui faisaient se mélanger

5. Citons par exemple Raymond Bellour, *La Querelle du dispositif : Cinéma – Installations, expositions*, P.O.L., 2012

6. Michel Chion, *L'Audio-Vision : Son et images au cinéma*, Nathan-Université, série «Cinéma et Image», Paris, 1991, rééd. Armand-Colin, 2005

7. Exposition *Pierre Huyghe*, Centre Pompidou, Paris, du 25 septembre 2013 au 6 janvier 2014, commissariat Mnam/Cci, Emma Lavigne

8. Pierre Huyghe, *A Journey That Wasn't*  
(Photo double-page  
suivante)  
2005

9. Pierre Huyghe,  
*L'Expédition Scintillante*,  
2008

les bandes-sons, la projection du film *A Journey That Wasn't*<sup>8</sup> côte à côte avec l'installation *L'expédition scintillante*<sup>9</sup> (le film et l'installation s'activaient par intermittence), ou carrément l'un des protagonistes d'un film (le chien à la patte rose) qui venait gambader parmi les spectateurs pendant le visionnage. L'écran, même s'il est souvent central, n'est donc pas forcément le seul élément auquel le spectateur s'intéresse dans la black box.

De plus, cette attention portée à l'œuvre est bien différente. Au cinéma, si l'on se retrouve assis sur un fauteuil en face d'un film, c'est rarement par hasard. C'est qu'on s'est déjà intéressé à l'objet présenté en amont, assez pour choisir d'y consacrer plusieurs heures de son temps et un peu de son argent. L'attention au départ d'un film est souple, comme une relâche. Quand les lumières s'éteignent et que le film commence, il est plutôt agréable de se dire qu'on va plonger dans ce qui se déroule en face de nous, car on s'en est déjà fait une idée dans notre esprit. L'attention mobilisée à l'arrivée dans une black box est tout autre. Même si on a payé sa place à l'exposition qu'on visite et que logiquement, on est enclin à l'idée d'être là, on ne connaît que rarement d'avance l'œuvre précise à laquelle on se confronte (on ne vient souvent pas voir une œuvre mais un ensemble, il est peu probable qu'on ait préalablement visionné une bande annonce de l'œuvre précise présentée dans la black box). Celle-ci doit donc nous convaincre, nous convaincre au moment même où on la découvre car, contrairement au cinéma, on n'éprouve aucun scrupule à s'en détacher : personne ne doit lever les genoux pour nous laisser passer, on n'éprouve pas cette impression, liée au spectacle, d'insulter l'artiste en partant avant la fin. Le corps est dans sa condition d'exposition (graviter autour d'une œuvre autant de temps qu'il juge nécessaire) et non cinématographique. Il sait que l'œuvre qu'il voit là, même si elle est temporelle, n'est pas la seule de la journée et il ne veut pas perdre trop de temps sur elle et rater les autres (la fermeture d'une exposition ne coïncide d'ailleurs pas avec la fin des films des black box). Il sait aussi qu'elle est présentée en boucle (qui admet parfois un temps d'attente entre chaque diffusion). Il peut y revenir plusieurs fois lors de sa visite, la regarder en intermittence, cela ne lui

coûtera pas plus cher. Il est d'ailleurs rare que son arrivée coïncide avec le début de la diffusion, et le visiteur du white cube est habitué à faire un tri mental des œuvres qu'il retournera voir si elles lui ont plu. Alors l'œuvre de la black box joue sur un environnement rassurant, et une notion de suspens pour le convaincre. Le spectateur, rassuré par les conditions de monstrations qui lui sont familiers (pénombre, scintillement des images)<sup>10</sup> vient se tapir dans la black box et, curieux, regarder une œuvre qui ne lui dévoile pas immédiatement toute son essence<sup>11</sup>.

Et il arrive parfois que cela fonctionne. L'œuvre de la black box convainc et l'illusion du cinéma opère : le spectateur entre dans une fiction, une fascination esthétique ou un intérêt intellectuel. Ainsi, pour un temps, le corps du spectateur devient presque corps de spectateur de cinéma, plongé dans l'œuvre et décidé à quitter sa place qu'à la fin de la diffusion (ou à l'instant qui coïncide à celui auquel il est entré). Mais c'est justement là qu'est pour moi la preuve de la contradiction de la présence du black box au sein du white cube : pour que l'effet désiré opère, il faut que le corps du spectateur change de statut. Le corps du spectateur du white cube qui est intermittent, libre, actif ne peut changer du tout au tout et devenir exclusif, soumis à la temporalité de l'œuvre, annihilé. Il ne peut admettre une posture dans le white cube, être *debout*, et subitement s'asseoir et être oublié. Le résultat est que les œuvres des black box sont appréhendées par le visiteur de la même manière que les œuvres du white cube, et le simulacre du cinéma m'apparaît alors bien superflu.

A la sortie du black box et du white cube, après avoir subi l'épreuve de la position verticale, la réflexion intellectuelle et tout l'effort qui accompagne la réception d'une exposition, le corps du spectateur se glisse dans ce que Gilles Lipovetsky<sup>12</sup> appelle le lisse, l'indolore. Il se relaxe, se détend, se restaure, s'oxygène. Des fauteuils, un restaurant, une boutique, des terrasses ou des jardins. L'exposition est une parenthèse dans l'usage habituel du corps qui est vite oublié grâce à l'équipement confortable des musées contemporains.

10. Bien qu'aujourd'hui, le foisonnement de ce standard produit peut-être l'effet inverse.

11. On pourrait d'ailleurs dire que ce n'est le cas d'aucune œuvre d'art. Mais là où pour une œuvre plastique la découverte est intellectuelle, pour une œuvre vidéo celle-ci s'accompagne d'une autre découverte, un déroulement formel dans le temps de cette œuvre, pour laquelle il n'est demandé aucun effort sauf celui d'être là et de la regarder.

12. Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, folio essai, 1989





13. « Quel avenir pour le white cube ? », 24 avril 2014, in *Art Media Agency* : <http://fr.artmediaagency.com/93358/quel-avenir-pour-le-white-cube/>

## LE CAS PROBLÉMATIQUE DE LA FOIRE

Ces exemples, qui s'appliquent aux galeries et aux musées, ne semblent pourtant pas fonctionner dans le cadre des foires, qui elles aussi reproduisent la plupart du temps l'esthétique du white cube. Dans une foire, le corps est davantage augmenté par un catalogue et une application qui lui permettent de se repérer dans le foisonnement des œuvres proposés. Il y a d'ailleurs plus d'œuvres présentées, le temps de l'exposition est bien plus court. Pour résumer, on pourrait dire que ce qui s'applique au modèle cinématographique de la black box au sein du white cube s'applique au modèle d'exposition du white cube au sein d'un monde régi par internet. Les corps sont pressés, ne gravitent et ne glissent plus comme dans un musée, mais zappent et se dépêchent. L'intermittence des corps des galeries et des musées est renforcé par le nouvel objectif qu'ils se donnent : ici, ce n'est pas l'expérience intellectuelle et sensorielle qui prime, mais la perspective d'achat, l'efficacité, le commerce. Et pour les œuvres, une telle efficacité passe par le spectaculaire, l'attractivité, le choc esthétique. Dans cette logique le modèle du white cube (et encore plus de la black box), espace sanctuarisé et préservé de l'extérieur, construit autour d'une rencontre temporelle entre l'œuvre et le spectateur, présente des limites. Et la foire, comme nous le montre l'Art Media Agency dans un récent article « Quel avenir pour le white cube ? »<sup>13</sup>, est un modèle qui devient prépondérant dans le monde de l'art :

« Les foires sont aujourd'hui des événements incontournables du monde de l'art. Nées à la fin des années 1960 — la première étant Cologne en 1966 —, on comptait trois foires (Cologne, Bâle et Bruxelles) en 1970, 36 en 2000 et près de 200 en 2013. Ce système de vente internationalisé coïncide parfois mal avec la logique régionale des galeries d'art. En outre, certains universitaires, comme Isabelle Graw dans son ouvrage *High Price*, considèrent que la multiplication des salons et leur format particulier ont adoubé un nouveau type d'art — « l'art de foire » — qui répond à la consommation visuelle frénétique des œuvres.



Un visiteur de foire observe une œuvre en moyenne deux secondes, ce qui conduit les galeristes à privilégier depuis une dizaine d'années les œuvres ayant une proposition facilement identifiable, un message rapidement compréhensible. Les foires ont aussi promu les « ventes sur iPad » en provoquant la désertion des white cubes. »

Que penser de ces évolutions ? Avant de poursuivre cette réflexion sur l'évolution des espaces d'expositions (ce que je ferais dans la dernière partie) et du corps du spectateur en s'appuyant sur l'outil internet, il serait judicieux de s'intéresser aux corps dans un autre modèle du white cube, ce qui a longtemps été et qui continue d'être sa principale alternative : l'espace public et les lieux alternatifs.

## ESPACE PUBLIC, LIEUX ALTERNATIFS



## L'ART CONTEXTUEL DU 20<sup>ÈME</sup> SIÈCLE

Dès le début du 20<sup>ème</sup> siècle, les dadaïstes et les futuristes investissent l'espace public, la ville. L'art plastique s'y résumait alors à des commandes publiques et l'art vivant en était absent, cantonné dans des espaces clos depuis la renaissance (afin de pouvoir vendre les entrées et payer les acteurs)<sup>1</sup>. Si les artistes s'intéressent à la ville, c'est qu'elle cristallise les préoccupations de l'homme du 20<sup>ème</sup> siècle, là où la campagne le faisait à l'époque du naturalisme, de l'impressionnisme, du romantisme. Par l'art contextuel, par les interventions et les happenings, les artistes s'invitent dans l'espace public, y réalisent des actions souvent non programmées, autonomes, porteurs d'un message politique ou social, parfois provocatrices.

Selon Paul Ardenne dont les écrits sont une référence dans le domaine de l'art contextuel, la nature de ces interventions a deux fondements : d'abord le sentiment de la part des artistes d'être « trop à l'étroit »<sup>2</sup> en travaillant dans un atelier ou une salle de spectacle qui sont des lieux « de moins en moins représentatifs d'une création moderne », un besoin d'aller à la rencontre du public, de se « saisir du monde réel ». Et aussi une critique des institutions de monstration, le sentiment qu'un « doute doit être émis » sur ces institutions réservées à une élite d'artistes, peu accessibles par le public. Et un doute aussi sur leur modèle de monstration dominant, le white cube :

« Nous étions conviés à contempler l'art dans des lieux identifiés, emblèmes du pouvoir économique ou symbolique, tels que la galerie d'art ou le musée. Bien des artistes vont désertier ces périmètres sacrés de la médiation artistique pour présenter leurs œuvres, qui dans la rue, dans les espaces publics ou la campagne, qui dans les médias ou quelque autre lieu permettant d'échapper aux structures instituées. L'art, y compris dans un moment moderne, était teinté d'idéalisme, prenait pour visée l'arrachement du spectateur aux turpitudes terrestres. »<sup>3</sup>

1. André Dégaïne, *Histoire du théâtre dessiné, De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Nizet, 2000

2. Cette citation et toutes celles qui précèdent sont tirées du texte de Paul Ardenne, *Implication de l'artiste dans l'espace public et participation des publics*, in *Participa(c)tion*, ouvrage publié à l'occasion du colloque du même lieu qui s'est tenu du 6 au 8 décembre 2013 au MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, édition MAC/VAL, 2014

3. Paul Ardenne, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention et de participation*, Flammarion, 2002

Francys Alys, *Paradox of Practice I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, 1997  
Photo © Francis Alys et David Zwirner, New York

4. Jochen Gerz,  
*Monument contre le  
fascisme*,  
Harbourg, inauguré en  
1986, enfoui en 1993  
Photo © Jochen Gerz

5. Fred Forest, *150cm<sup>2</sup>  
de papier journal*, dans *Le  
Monde*, 12 janvier 2012

6. Wolf Vostell, *Cityrama*,  
1961

7. Joël Hubaut, *La Ligne*,  
Herouville-St-Clair, 2001

Joël Hubaut, *CLOM  
Orange*  
Photo réalisée  
à l'occasion de  
l'installation  
de *La Ligne* avec  
les habitants  
d'Herouville-St-Clair  
2001



Jochen Gerz invite les spectateurs à venir graver leur nom sur son *Monument contre le fascisme* avant que celui-ci ne pénètre totalement dans le sol<sup>4</sup>. Fred Forest propose au lecteur du journal *Le Monde* de s'exprimer sur un cadre blanc dans la rubrique « Arts » et de réaliser ainsi une œuvre qui sera exposée en galerie<sup>5</sup>. Wolf Vostell organise le tour de villes comme Paris ou Cologne en autobus<sup>6</sup>. Joël Hubaut demande aux habitants d'une ville d'amener un objet de leurs choix pour l'enfouir dans l'un des 25.000 cubes en verre encastés dans le sol de son œuvre *La Ligne* pour le passage au troisième millénaire, après avoir accompli une grande fanfare à travers la ville<sup>7</sup>.

En allant à la rencontre du public, les artistes contextuels inversent le rapport de monstration dominant dans l'histoire de l'art. Les spectateurs auxquels ils se confrontent ne sont pas ceux qui se sont préalablement



préparés aux conditions de l'exposition (comme ceux du white cube), ils ne sont d'ailleurs pas ceux qu'on trouve habituellement dans les espaces d'exposition. En agissant ainsi, les artistes s'émancipent donc d'un système de monstration bien rodé et espèrent atteindre le monde réel et ceux qui le composent sans passer par un *filtre institutionnel* que serait l'espace d'exposition.

De ces personnes, ils n'espèrent d'ailleurs pas qu'elles passent simplement du statut de passant à celui de spectateur (en approuvant ce qui se déroule devant elles comme une œuvre). L'intérêt d'agir dans l'espace public n'est pas d'y reproduire un espace d'exposition à ciel ouvert. Plus qu'une approbation du public, ces artistes veulent *travailler avec* lui, travailler avec un *contexte*. Ces œuvres ne peuvent donc qu'exister ici et maintenant, car à la différence de celles des musées (même interactives) elles utilisent le spectateur comme *acteur* ou *matière* de leur création. Le spectateur n'est plus ici un élément qui va venir dévoiler une partie de l'œuvre caché par l'artiste, mais va activement contribuer à la créer. C'est la naissance de la collaboration et de la participation.

Je ne m'étendrai pas ici sur ces deux notions fondamentales de l'art contemporain amené par l'art contextuel, que je développerai dans la dernière partie de ce mémoire. J'aimerais plutôt m'interroger rapidement sur le devenir contemporain de ces lieux investis par l'art contextuel, ce qui sera utile à la réflexion sur l'évolution contemporaine des lieux d'exposition et du statut du corps du spectateur.

## **LA MUTATION INSTITUTIONNEL DE L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC ET LES LIEUX NON-MUSÉAUX**

Qu'en est-il de l'art dans l'espace public aujourd'hui ? Il me semble que ces actions à l'origine politique, contestataire ont changé de statut. A l'inverse d'une contestation, l'omniprésence des propositions et des festivals in-situ arrange bien les politiques et les agglomérations, heureuses de pouvoir trouver un aspect « utile » à l'art contemporain. Développer

une proposition de création in-situ dans une ville, c'est valoriser un artiste du cru, une architecture. C'est amener un peu d'animation et de changement dans un paysage qui deviendrait morne par habitude. C'est utiliser l'art pour un intérêt autre que lui-même : *valorisation du territoire, utilisation du patrimoine*. Il suffit de feuilleter les programmes de festivals in-situ pour s'en convaincre.

8. Laura Mahlstein,  
« Mise en scène. L'art  
actuel et ses lieux  
d'exposition » in Revue  
02, 2012 : [http://www.  
zerodeux.fr/guests/mise-  
en-scene-lart-actuel-et-  
ses-lieux-dexposition/](http://www.zerodeux.fr/guests/mise-en-scene-lart-actuel-et-ses-lieux-dexposition/)

L'intervention dans l'espace public elle, a été massivement reprise par les institutions. Le label Nuit Blanche, les programmations hors-les-murs, les festivals qui touchent toute une ville sont souvent le fruit d'institutions soutenues financièrement par les collectivités locales. De la même manière, des lieux alternatifs (alternatifs du white cube, j'entends) dans lesquels pouvaient être organisés au cours du 20<sup>ème</sup> siècle des expositions hors des sentiers battus, sont eux aussi repris par les institutions pourtant adeptes du white cube. Désireuses d'offrir une expérience toujours plus variée et riche à leurs visiteurs, de pouvoir couvrir les nombreuses mutations de l'art contemporain, elles ne construisent désormais plus que des white cube en leurs seins, mais varient les espaces qu'elles laissent parfois dans leurs états d'origines (comme c'est le cas par exemple du Palais de Tokyo à Paris). Concernant les fusions entre ces espaces « white cube » et alternatifs, les cas de la fusion entre le P.S.1 et le MoMA est un exemple fort : « Le P.S.1, issu de l'Institute for Art and Urban Resources fondé à New York en 1971 par Alanna Heiss, soutenait des projets artistiques qui ne pouvaient pas prendre place dans un musée établi. Pour accueillir des installations et des performances dans l'espace d'exposition, pour s'articuler à lui ou pour l'attaquer, Heiss utilisait des espaces inoccupés à New York comme situations d'exposition alternatives et se trouvait donc en opposition au white cube et aux institutions officielles telles que le MoMA. »<sup>8</sup>

Ces mutations et reprises des lieux d'expression par les institutions sont importantes pour mon sujet car elles s'accompagnent, bien sur, d'un décalage du statut du corps du spectateur. Le spectateur pris dans son

9. <http://www.collectionlambert.fr/>

quotidien par une action spontanée (souvent à caractère politique) à laquelle il choisit d'adhérer ou non laisse sa place à celui qui assiste à des manifestations programmées et cadrées. Il n'est plus surpris, se présente avec une certaine attente, une projection de ce à quoi il va assister. La confusion qui pouvait se faire sur la nature artistique de l'événement n'est plus d'actualité. Collaborer ou participer est un acte attendu, prévisible qui surprend toujours le spectateur qui n'y est pas habitué, mais qui s'y laisse aller car il sait que là est la convention.

### **LE CAS DE LA DISPARITION DES LUCIOLES À AVIGNON**

En plus des initiés, le fait de sortir des lieux classiques d'exposition attire un public qui ne serait pas venu sinon. Un public différent de celui des galeries et des musées, moins habitué au monde de l'art contemporain et donc moins soumis à ses conventions.

En 2014, la Collection Lambert d'Avignon ferme ses portes pour accueillir pendant un an des travaux d'aménagement qui font suite à la donation d'Yvon Lambert d'un nombre conséquent d'œuvres. Les responsables sont alors confrontés à un choix : renvoyer le personnel pendant un an, ou trouver un lieu de substitution où exposer leur collection, ce qu'ils feront : « L'équipe du musée a décidé de faire de cette période de fermeture imposée un moment crucial dans la vie de la Collection Lambert, un moment conjuguant art contemporain, mise en valeur du patrimoine et travail de mémoire. Ainsi est né La disparition des lucioles, projet ambitieux qui aura lieu à partir de la fin du mois de mai 2014 dans la prison Sainte-Anne. Lieu patrimonial emblématique de la ville, située derrière le Palais des Papes, cette prison maintenant désaffectée depuis 10 ans fut une des rares construites à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à des fins uniquement carcérales (et non pas un ancien couvent, un hôpital ou une caserne militaire). »<sup>9</sup>

Dans un lieu fort pour le patrimoine de la ville (ville d'ailleurs très touristique), 350 œuvres d'art contemporain furent donc exposées. A

mon avis l'exposition, qui utilisait avec intelligence et justesse l'espace de la prison, fut très réussie. Ce fut aussi une réussite en terme de fréquentation<sup>10</sup>, ce qui s'explique aussi par l'inscription exceptionnelle dans le circuit touristique du lieu dont elle ouvrait les portes . Mais cette réussite amenait une chose. Dans cet espace touristique, les spectateurs n'étaient en majeure partie pas ceux habitués aux expositions d'art contemporain. Les corps étaient rapides, pressés, impatients. Ce qu'ils voyaient ne correspondait sûrement pas à leurs attentes et ils le faisaient savoir à haute voix, sans gêne, les conventions du white cube ne s'appliquant pas dans cet espace qui n'en était pas un. Chaque œuvre était balayé des yeux en quelques secondes, et une exposition de 350 œuvres était parcouru en moins d'une heure.

A la vue de ce constat je peux sans trop m'avancer considérer que les spectateurs, sûrement pas habitués à voir ce qu'ils ont vu ce jour là, n'étaient pas dans de bonnes conditions de réception des œuvres et qu'ils n'en ont sans doute pas tiré grand chose. Comment l'expliquer ? Etait-ce la faute d'un manque de médiation ? D'un lieu trop touristique et donc pas adapté ?

Pourquoi ? Est-ce que la médiation aurait dû être plus efficace ? Est-ce que les organisateurs auraient mieux fait de choisir un lieu moins touristique pour avoir un public plus initié ? Est-ce que, et il serait terrifiant de l'envisager, les œuvres présentés lors de cette exposition sont désormais en décalage avec la société contemporaine, devenu trop rapide et immédiate, dont ce public était l'émissaire ? Ou alors faut-il prendre la question à l'envers et considérer que le choix du lieu fut une aubaine car il a permis à de nombreuses personnes d'avoir pendant un instant une relation à l'art contemporain qu'ils n'auraient pas eu sinon (même s'ils n'en n'ont pas retiré grand chose), permettant par la même occasion à la Collection de renflouer ses caisses après que la nouvelle municipalité lui ai refusé une aide promise par l'ancienne<sup>11</sup>.

10. Source : City Local News, *HOLD UP SUR LES ENTREES ! Avignon/À la prison, "La Disparition des lucioles" fait un carton*, Noëlle Réal, 10 septembre 2014

11. idem



## LE CORPS DU SPECTATEUR SOUMIS À L'IMMÉDIATÉTÉ

Je ne répondrai pas directement à ces questions (qui s'inscrivent d'ailleurs très justement dans une problématique complexe et d'actualité sur l'économie des lieux culturels français, la médiation et l'apprentissage de l'art contemporain), mais j'utiliserai tout de même cet exemple quelque peu extrême car je pense qu'il dévoile quelque chose utile à notre sujet : l'immédiateté.

On l'a vu, à la différence d'un spectateur d'une intervention non-programmée, le spectateur du nouvel art institutionnel de l'espace public et non muséal arrive avec une idée de ce qu'il va voir, une attente particulière (c'est souvent l'habitude des institutions de *communiquer* sur leurs événements, de construire un programme). Ce spectateur, on l'a vu aussi, n'est pas forcément celui des galeries et des musées (le but est même qu'il ne le soit pas), habitué à l'art contemporain dont il connaît l'approche habituelle. Ce spectateur, plutôt habitué à des expressions visuelles davantage liées au divertissement (pour grossir les traits), sera dans une demande d'*effet immédiat* de la proposition artistique, qu'il soit esthétique, émotionnel, intellectuel<sup>12</sup>. Le corps de ce spectateur ne gravite donc comme celui du white cube, mais file plutôt comme une comète. Pour contrer cette rapidité, qui semble s'opposer avec l'essence de l'art contemporain (qui prône plutôt une idée d'expérience personnelle approfondie avec l'œuvre), le meilleur outil dont disposent les institutions est la médiation. Le corps du spectateur devient donc pour ces institutions un matériau qu'il faut forger, instruire, convertir à une certaine idée de l'art.

L'immédiateté dont il est question ici, nous l'avons déjà évoquée dans un autre cadre : celle de la foire. Cette mutation s'explique par la nature de nos sociétés contemporaines qui vont toujours plus vite, et l'un des facteurs les plus importants de cette évolution est bien sûr internet

Claude Lévêque, *J'ai rêvé d'un autre monde*,  
La disparition des  
lucioles, Avignon,  
2014  
2001  
Photo © Samuel Maurin

12. Sur ces questions  
d'immédiateté, voir par  
exemple le travail du  
sociologue Murid Fay.

# INTERNET ET LE NUMÉRIQUE



Les postures que l'art entretient avec internet sont multiples. Je les discriminerais en trois groupes (chaque œuvre et artiste pouvant en assumer plusieurs à la fois) : l'art qui se réalise dans l'espace d'internet ; l'art qui questionne internet en utilisant son contenu et ses possibilités ; l'art qui utilise internet comme un outil.

## L'ART EN RÉSEAU

L'art qui se fait sur internet, (qu'on peut dénommer Net Art), a connu son âge d'or dans les années 90. Les artistes, curieux de défricher ce nouvel espace inexploré, en ont questionné le cadre, les limites, les possibilités en créant directement en son sein. Ces expérimentations furent l'occasion de réaliser des œuvres collaboratives, produisant un art qui se déployait dans l'espace numérique. L'œuvre, par ubiquité, pouvait donc se voir de plusieurs endroits à la fois. Le spectateur étant alors, tout comme celui des espaces publics de l'art contextuel, acteur et créateur de l'œuvre.

Mais il l'était à partir de chez lui, connecté « virtuellement » aux autres spectateurs. L'espace d'exposition n'était donc plus défini par le corps du spectateur mais était le réseau lui-même. Le corps était relié à ce réseau par une interface (son ordinateur) et était actif de nombreuses façons : il utilisait ses yeux, ses oreilles et ses mains pour appréhender l'œuvre et agir sur elle. L'usage de l'image et de la voix était aussi possible, grâce aux webcams et aux micros. L'effet de ses actions dépassait alors son environnement immédiat et influait les autres spectateurs, séparés de lui par une grande distance physique. Un exemple fameux d'une œuvre en réseau est *Le Générateur poétique*<sup>1</sup> d'Olivier Aubert, où plusieurs utilisateurs peuvent se connecter pour dessiner chacun sur un carré de 20 pixels de cotés, faisant ainsi un dessin plus grand par effet de mosaïque.

Les œuvres sur CD-ROM, créées dans la même période, partageaient les mêmes caractéristiques que les œuvres sur internet, à la différence près que le spectateur n'en était pas créateur. Celui-ci, grâce à une interface et à son corps, découvrait une œuvre sur laquelle il pouvait interagir, à partir de chez lui<sup>2</sup>. D'ailleurs, il était courant que ces CD-ROM puissent se connecter à internet pour compléter leurs contenus.

1. Toujours en fonctionnement : <http://play.poietic-generator.net>

2. Pour plus d'exemple : <http://www.anarchive.net/>

Aram Bartholl, *Map*,  
Good Time Public  
Art Festival, Taiwan,  
2010  
2006-2013  
Photo © Aram Bartholl

Rémi Dufay, *Pripiat*  
2014

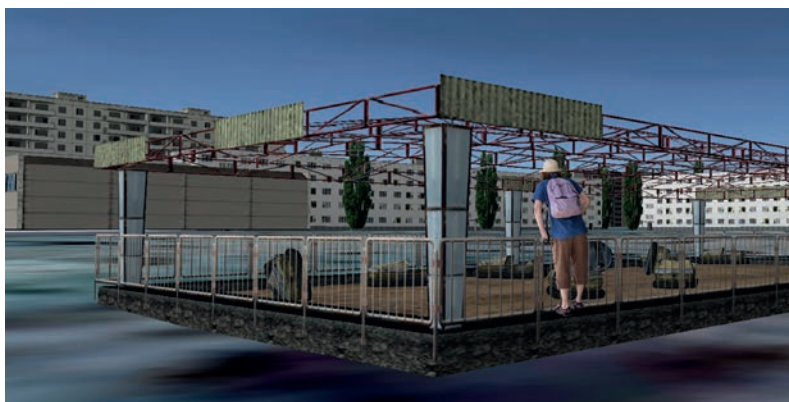
Photos prises par le biais de Google Earth dans la ville de Pripiat, à 3km de la centrale de Tchernobyl, encore très radioactive et difficile d'accès.

Photo © Rémi Dufay

3. D'après les statistiques du site Alexa relayés par le Blog du modérateur : <http://www.blogdumoderateur.com/chiffres-internet/>

4. Les débats actuels sur la liberté d'expression en son sein en sont des signes évidents.

5. Clement Valla, *Seed Drawing* ©,  
(Extrait double-page suivante)  
2001  
Photo © Clement Valla

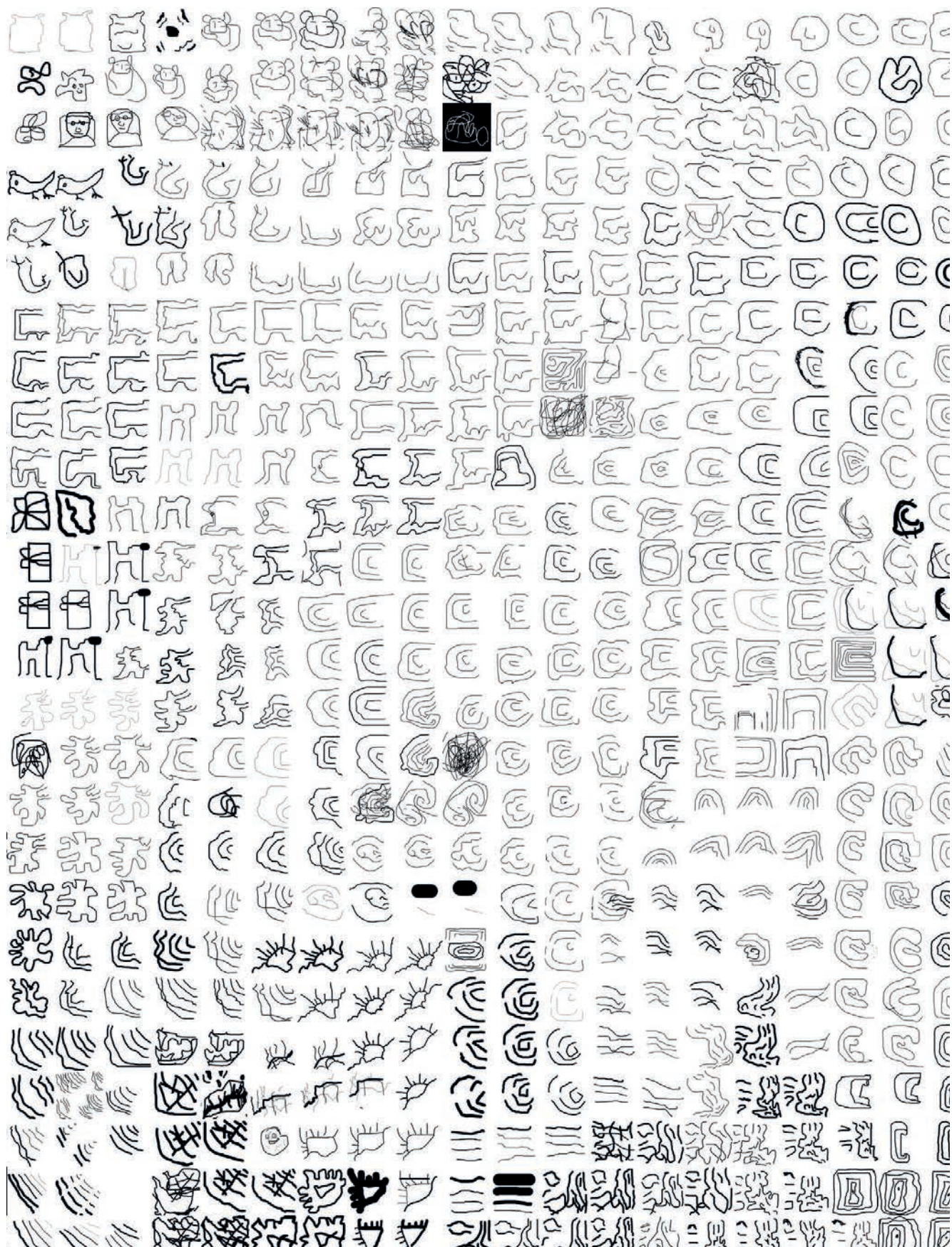


Mais il semble que cette problématique de l'art sur le réseau, encore questionnée aujourd'hui par quelques artistes, ne soit plus centrale. Cela s'explique je pense par l'utilisation contemporaine de l'espace d'internet, largement dominée par les réseaux sociaux et les géants du web<sup>3</sup>. Internet n'est plus cet espace inexploré où tout est possible, où le quotidien de l'utilisateur se décline dans la visite de dizaines de petits sites réalisés par des internautes passionnés. Internet s'est désormais plié aux lois de la société<sup>4</sup>, soumis à la logique du marché.

## LE CORPS ÉCLATÉ

La problématique s'est donc décalée et les artistes s'interrogent *sur* (et pas forcément dans) l'espace d'internet et ses possibilités. De l'espace vierge qui fascinait il y a vingt ans, c'est davantage les nouveaux rapports au monde physique qu'offrent cet outil et ses éléments qui questionnent à présent. Certaines œuvres utilisent donc le contenu d'internet, utilisent même internet lui-même, mais s'exposent dans des espaces physiques. Dans son projet *Seed Drawing* ©<sup>5</sup>, l'artiste américain Clement Valla réalise une série de dessins en demandant aux utilisateurs du site Amazon de copier à tour de rôle un motif qui évoluera selon l'interprétation de chacun. Corinne Vionet récupère les photos postées sur internet par les







6. Corinne Vionnet,  
*Photo Opportunities*,  
(photo page 69)  
2005-2015  
Photo © Corinne  
Vionnet

7. voir note et photo  
page 67

8. Clement Valla,  
*Postcards From Google  
Earth*,  
(Photo page 75)  
2010  
Photo © Clement Valla,

9. Je pense ici à l'œuvre  
fondatrice *Hole in  
Space* de Galloway  
et Rabinowitz<sup>9</sup> en  
1980, une « Sculpture  
de Communication  
Public) qui mettait en  
contact par l'image  
les spectateurs du  
Lincoln Center for  
the Performing Arts  
à New York et les  
consommateurs du  
Shopping Center in  
Century City de Los  
Angeles.  
Photo ©  
pacificstandardtime.org

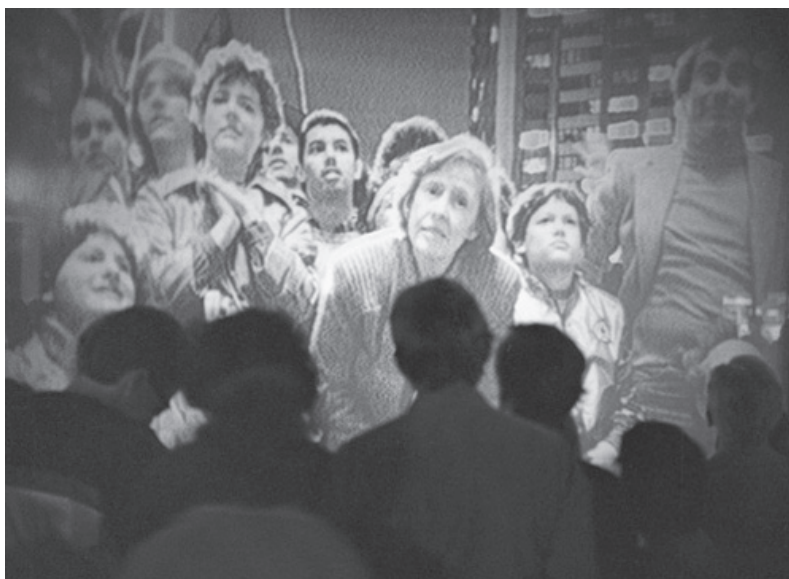
10. Katie  
Paterson, *Vatnajökull (the  
sound of)*, 2007

11. Je considère ici que  
le Net Art amenait déjà  
un spectateur augmenté  
dans le sens où ses  
actions avaient un effet  
sur l'œuvre et donc sur  
les autres spectateurs.  
Cela dit, là où ces actions  
restaient confinées sur le  
réseau, avec l'art actuel

touristes d'un lieu emblématique prises du même point de vue pour les  
mixer et en faire une seule<sup>6</sup>. Aram Bartholl investit l'espace public avec  
de gigantesques repères de Google Street View<sup>7</sup>. Pour ces trois projets,  
l'œuvre est créée avec la matière d'internet (dans l'ordre ses utilisateurs, son  
contenu, sa signalétique) mais s'expose dans l'espace de la galerie ou dans  
la rue.

Alors que ces œuvres qui s'appuient sur le contenu d'internet offrent un  
rapport au corps du spectateur identique à celui des spectateurs des white  
cube et des espaces publics, les œuvres qui s'exposent à la fois dans un  
espace d'exposition et dans un espace numérique admettent un deuxième  
type de spectateur qui les appréhende à travers internet. Un exemple en  
est les *Postcards from Google Earth*<sup>8</sup> de Clement Valla, exposées à la fois en  
galerie et sur un site web dédié. Le spectateur de ces œuvres est proche  
dans sa posture au spectateur du Net Art : alors qu'il n'est pas dans  
l'espace d'exposition, il utilise une interface pour expérimenter l'œuvre,  
pour interagir avec elle si cela a été prévu. Ces œuvres apportent donc  
une alternative à leur monstration, mais rien de nouveau par rapport à ce  
que nous avons vu jusqu'ici.

Au contraire, les œuvres plastiques qui incluent l'utilisation d'internet  
et des technologies de communication dans leurs conceptions peuvent  
chambouler le statut du corps du spectateur. Celui-ci peut se déployer  
au-delà de l'espace d'exposition : son image peut-être retransmise dans  
un lieu différent<sup>9</sup>, il peut écouter au téléphone la fonte d'un glacier<sup>10</sup>.  
À l'inverse, certaines œuvres proposent à l'utilisateur une interface  
numérique reliée à un lieu physique inaccessible, comme dans l'œuvre  
*Aqua Dice*<sup>11</sup> où le spectateur peut parier sur la position d'un dès flottant au  
beau milieu de l'océan atlantique (il recevra une aquarelle de l'artiste s'il  
devine juste). En 2012, le collectif Clair Obscur présente une installation  
où une performeuse est enfermée dans un caisson insonorisé et aux  
parois opaques. Sur son corps, une myriade de capteurs permettent de  
communiquer aux spectateurs par le biais d'un dispositif audio-visuel son  
état de stress, le rythme de son corps, l'activité de ses ondes cérébrales...  
À l'intérieur de son caisson, la performeuse n'a aucun contact avec le  
monde extérieur immédiat (qu'elle ne voit ni n'entend), mais est connecté



elles touchent aussi le monde physique, à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre.

12. Le Clair-Obscur, @.2 / *SteEpInG* Be@#/Ty

(Photo page suivante : Festival Jinterstice[, Caen, 2012)

2012-2015  
Photo © Christophe Boudier

13. A la différence des *Pscards From Google Earth* de Clément Valla dont le site web est un véritable espace d'exposition pensé comme tel.

à internet grâce à une voix synthétique qui lui lit en direct les messages postées sur son mur Facebook, voix aussi audible pour les spectateurs. Les informations de son activité corporelle (modifiée ou non à la suite de l'audition de ses messages) seront donc visibles par le spectateur et aussi par l'utilisateur de Facebook, qui recevra toutes ces informations comme commentaire du message qu'il a posté<sup>12</sup>. Dans ce travail, le spectateur présent sur le lieu de l'exposition ainsi qu'un qui en est lointain peut agir sur le corps de la performeuse et connaître les effets de son action. Ces divers exemples nous montrent que l'usage d'internet dans l'art contemporain, à l'instar des œuvres dont les contours deviennent floues et s'inscrivent de plus en plus dans un système de dispositif, amène à l'éclatement du corps du spectateur. Les informations qu'il reçoit et les actions qu'il produit dépassent le cadre de l'exposition et le cadre même du réseau<sup>13</sup>. Qu'il soit lui-même dans l'espace d'exposition ou non, il devient une entité tentaculaire, augmenté, aux champs d'actions et aux connaissances immenses.



### LA MUTATION DES ESPACES D'EXPOSITION

Avant de conclure et d'essayer d'imaginer l'évolution de la place du corps du spectateur dans l'espace d'exposition, j'aimerais souligner un élément qui sera utile à l'élaboration de cette conclusion : l'évolution qu'a amenée internet non pas aux œuvres, mais au marché de l'art.

Tous les projets cités dans le paragraphe précédent disposent sur internet d'un espace de communication<sup>13</sup>. Dans ces espaces, (sites web des galeries, des artistes), on trouve des informations sur les œuvres et surtout des photographies de bonnes qualités. Cela n'est pas nouveau et existe depuis un moment déjà avec les catalogues d'exposition. Mais internet est exhaustif, gratuit, rapide. Selon l'Art Media Agency, il serait l'une des causes de la fermeture progressive des galeries locales au profit des grandes foires d'art contemporain :

« Il existe de nombreuses raisons à ce récent basculement, d'un modèle basé sur les galeries à celui basé sur les foires. Selon le commissaire et critique d'art Adrian Searle : « Nous avons assisté à la croissance forte de l'internationalisation de l'art et du monde de l'art, qui, dans l'ensemble, peut s'expliquer en partie grâce à une meilleure communication,



14. Art Media Agency,  
« L'éveil des foires »,  
19 février 2015, in *Art  
Media Agency* : [http://  
fr.artmediaagency.  
com/108829/leveil-des-  
foires/](http://fr.artmediaagency.com/108829/leveil-des-foires/)

15. Comme par exemple  
l'exposition de David  
Altmejd qui s'est finie en  
février 2015 au Musée  
d'Art Moderne de la  
Ville de Paris.

spécialement avec Internet et aussi à cause de la chute des prix des voyages aériens. » En fait, depuis la naissance d'Internet, les gens n'ont plus besoin de prendre leur temps pour faire le tour de leur galeries locales, nombre d'entre eux préfèrent feuilleter les œuvres d'art en ligne, pas seulement pour des raisons de commodité, mais parce qu'Internet fournit une sélection plus vaste d'œuvres dans lesquelles ils trouvent leur intérêt. Couplé avec la facilité des déplacements internationaux, cela signifie que certains préfèrent aller directement voir une foire qui présentera une sélection plus importante d'œuvres d'art<sup>14</sup>.

L'émergence des interfaces portables de communication à internet (tablettes, smartphone) transforme l'espace d'exposition. On voit désormais apparaître, à la place des audio-guides, des applications spéciales qui viennent compléter une exposition en informations, visuels...<sup>15</sup> Un petit pas en plus dans l'éclatement du corps du spectateur.

# VERS QUELS STATUTS DU CORPS DU SPECTATEUR DANS L'ESPACE D'EXPOSITION ET VERS QUELS ESPACES D'EXPOSITION ?

## ETAT DES LIEUX

Au fil de ce mémoire, j'ai pu reconstituer dans ces grands axes l'évolution de la place du corps du spectateur dans l'espace d'exposition. D'abord cantonné à une posture précise par la peinture de perspective, il se libère progressivement de cette entrave au 19<sup>ème</sup> siècle avec un certain romantisme, l'impressionnisme et l'arrivée de la photographie. Au début du 20<sup>ème</sup> siècle, il peut appréhender l'œuvre par le déplacement, sur un plan horizontal et vertical. L'art moderne lui ouvre une troisième dimension : grâce à la matière et au volume, à l'art total, il peut pénétrer l'œuvre, se déplacer en son sein, en devenir partie intégrante. Plus encore, l'art conceptuel lui apprend que par son regard, c'est lui qui vient *faire* l'œuvre. Dans cette continuité, l'art vidéo et numérique lui permettent d'interagir avec l'œuvre, d'en dévoiler publiquement une partie qui en serait cachée sinon. Les œuvres collaboratives (dont celles du Net Art) basculent tout à fait le spectateur à la place de l'artiste (concept cher à Joseph Beuys dans les années 70) totalement libre de ses mouvements, doué lui aussi de création.

Dans une seconde partie, j'ai pu me questionner sur la place actuelle de ce corps dans les lieux hérités de cette récente histoire de l'art. Il s'est avéré que le statut du corps dans le white cube n'avait pas bougé d'un pouce. Le white cube, « le seul cadre de l'espace moderne » comme l'écrit O'Doherty, semblait être aussi celui de l'art contemporain. Des corps qui gravitent autour des œuvres, dans la quête d'une relation personnelle à elle, au sein d'un espace sacralisé et coupé du reste du monde. Je me suis intéressé à l'espace public et aux lieux alternatifs au white cube, et j'ai pu remarquer que dans la plupart des cas les corps, au contraire de ceux du white cube, avaient muté. Ils n'étaient plus les corps pris par surprise dans la rue par l'intervention, mais étaient désormais encadrés par une structure institutionnelle. Des corps souvent moins au courant des conventions de l'art contemporain et moins habitués à sa réception, mus par un désir d'effet immédiat. Cette immédiateté, je l'ai retrouvée en m'intéressant à l'espace internet, qui apportait lui une véritable mutation

dans le rapport des corps des spectateurs à l'œuvre. Des corps augmentés, éclatés, dont le champ d'action et d'information s'étendent bien au-delà de l'espace d'exposition. Plus que ces corps, internet et la globalisation modifient le marché de l'art en mettant à mal les galeries au profit des foires.

1. Art Media Agency,  
« L'éveil des foires »,  
op.cit

Que retirer de tout cela ? Qu'émettre comme réflexion à propos de l'évolution de la place de ces corps dans l'espace d'exposition ? Si je regarde les deux premières parties de ce mémoire à la lueur de cette question, la réponse semble complexe et surtout préoccupante.

Pour questionner cette place, plus qu'une réflexion sur l'évolution du corps du spectateur (dont il n'est selon moi pas difficile de prévoir qu'il va continuer à s'augmenter, à se ramifier, à s'éclater) je pense qu'il serait plus pertinent d'essayer d'imaginer de quelle manière vont évoluer les lieux d'exposition et comment ils vont *inclure* ces corps tentaculaires de spectateurs. Pour faire cela, je commencerais par poursuivre ma réflexion sur la mutation des lieux d'exposition amenée par internet.

Comme j'ai pu le montrer en citant deux dossiers de l'Art Media Agency, internet a provoqué une mutation incroyable du marché de l'art. En proposant une visibilité sans précédent des œuvres dans un marché globalisé, il a remplacé les galeries locales dans la recherche des œuvres par les acheteurs, qui vont ensuite s'y confronter physiquement dans le cadre des foires. Ces foires, qui ont le mérite de présenter dans un même endroit un nombre impressionnant d'œuvres, sont ainsi devenues le modèle dominant du marché de l'art :

« Ces dernières années, le marché de l'art a connu un changement fondamental en ce qui concerne la manière dont les œuvres sont achetées. En une décennie, le nombre de foires internationales a explosé, passant de dix à 60, ce qui signifie que le modèle classique du marché de l'art ces dernières années, basé sur les transactions en galeries, est de plus en plus dominé par le modèle économique des foires. En 1990, Londres accueillait une seule foire d'art, mais la capitale britannique en héberge désormais plus de 20, la plupart s'inspirant du succès de la Frieze »<sup>1</sup>.

2. Cité dans l'article d'Emmanuelle Lequeux, « Derrière le succès de la FIAC, le malaise des galeries d'art », 23 octobre 2013 in *Le Monde*

3. « Le marché actuel donne sa forme à toutes les manifestations de la vie artistique ; pas uniquement la manière qu'ont les artistes de vivre, mais aussi les formes artistiques créées actuellement et même la manière de les présenter par les institutions et les médias. »

cité et traduit par Art Media Agency dans son article « Quel avenir pour le white cube ? » op.cit d'après Holland Cotter, « Lost in the Gallery-Industrial Complex, Holland Cotter Looks at Money in Art », 17 janvier 2014, *New York Times* : <http://www.nytimes.com/2014/01/19/arts/design/holland-cotter-looks-at-money-in-art.html>

4. « Il nous semble urgent, en tout cas – à l'heure où une fondation richissime a droit, pour son ouverture, à une célébration par le Centre Beaubourg de son architecte star (Frank Gehry) – d'exiger des institutions publiques qu'elles cessent de servir les intérêts de grands groupes privés en se calant sur leurs choix artistiques. »  
cité dans l'article

Comme je l'ai déjà remarqué, le système white cube qui s'appliquait alors parfaitement au modèle des galeries présente une limite dans le cadre des foires. Devant le foisonnement des œuvres, le peu de temps que dure la manifestation (quelques jours seulement) et le nombre énorme de visiteurs que génèrent ces événements, le corps du spectateur-acheteur n'est pas en condition de développer une relation temporelle et personnelle à l'œuvre. On ne peut pas non plus prétendre que la foire, symbole d'un marché mondial, soit un environnement sacralisé préservé « des turpitudes du monde terrestre ».

À la place de ces relations chères au white cube, c'est l'image qui domine, l'instantané. L'image d'une œuvre qu'on va voir pendant quelques secondes lors de la foire, mais surtout celle qui apparaît sur le catalogue, sur le site web, sur l'ipad. « Les galeries ultra-puissantes ont de superbes espaces juste pour permettre à leurs artistes stars d'y faire de très grosses productions, parce que s'ils ne la font pas là, ils la feront chez le concurrent qui a un plus bel espace... L'objectif n'est pas de faire voir l'œuvre en vrai, mais de la photographier puis de la vendre sur iPad pendant les foires »<sup>2</sup> déclare Denis Gaudel, directeur de la galerie bellevilloise Gaudel durant la FIAC 2013.

Si je m'étends ici sur le marché de l'art c'est parce que, comme l'écrit le critique d'art Holland Cotter dans le *New York Times*<sup>3</sup> ou encore un regroupement d'artistes, d'écrivains et de philosophes dans *Mediapart*<sup>4</sup>, le monde de l'art (institutions, médias, bourses) est dominé par ce marché depuis les années 70<sup>5</sup>. Or si ce marché, lui, est dominé par les quelques grandes galeries qui arrivent à tirer leurs épingles du jeu dans les foires de par leur poids financier (ces mêmes foires basées sur l'image de l'œuvre), le lieu d'exposition tel qu'on le connaît serait donc voué à évoluer. Car si l'on suit la logique, l'art le plus acheté lors des foires est celui efficace visuellement, donc le plus mis en avant par les grandes galeries qui les vendent, ces mêmes galeries qui régissent le monde de l'art. Il n'est donc pas difficile d'imaginer que l'art de demain serait donc davantage visuel et, en imaginant encore un peu, que ce développement du visuel,

couplé avec celui d'internet, risque de modifier profondément les espaces d'expositions.

Il est maintenant temps d'opposer à cette conception un dernier élément que j'ai laissé en suspens dans la deuxième partie : la participation. Si ce rapport du public à l'œuvre s'oppose à ce qui précède, c'est parce qu'il réinjecte de l'humain, du social et du temporel dans l'espace d'exposition.

## **CONTRE L'ACCAPARATION DES INSTITUTIONS PAR LE MARCHÉ DE L'ART : LA PARTICIPATION**

La participation est dans la lignée directe de l'interaction, que j'ai évoquée dans le cadre de l'art vidéo (mais qui n'a cessé d'évoluer dans l'art contemporain jusqu'à aujourd'hui)<sup>6</sup>, car elle poursuit l'implication physique du spectateur dans le développement de l'œuvre à laquelle elle ajoute une implication intellectuelle. Elle est apparue dans l'art au début de la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle (Kaprow, Lygia Clark et Héli Oiticica, Filiou, Beuys). A la différence de l'art interactif où le public agit sur l'œuvre et l'art collaboratif où il crée l'œuvre, l'art participatif s'empare du public comme d'une matière, un médium ordonné par l'artiste. L'une des premières œuvres participatives serait alors 4'33" de John Cage en 1952, cette performance annoncée comme un concert pour piano où l'interprète ne joue aucune note. Pour Cage, la composition est l'environnement sonore qui ressort de ce silence : le public est donc mis à partie, même s'il l'est malgré lui et que la participation en est donc limitée. Vingt ans plus tard, Joseph Beuys propose une œuvre importante pour l'art participatif : avec *Bureau pour la démocratie directe*<sup>7</sup>, il organise et anime pendant cent jours à la Documenta V de Cassel des débats avec le public sur des sujets politiques, artistiques et sociaux. Au 101<sup>ème</sup> jour il propose une fête d'adieu sous la forme d'un combat de boxe « pour la démocratie directe », qui l'oppose à un jeune étudiant des Beaux-Arts de Cassel qui lui avait proposé, le premier jour de la Documenta lors d'une discussion animée, de se battre. Le montant de l'action servira à financer le *Bureau*

« L'art n'est-il qu'un produit de luxe? », 20 octobre 2014 in *Mediapart* : <http://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/201014/lart-nest-il-quun-produit-de-luxe>

5. « Ceci peut être expliqué par ce que la sociologue Raymonde Moulin baptise « les galeries leader ». Selon elle, depuis les années 1970, l'art contemporain s'articule autour de quelques galeries leader — Leo Castelli a été une figure fondatrice de ce modèle —, permettant de fixer les tendances dominantes du marché, en collusion avec les « taste-makers » — « méga-collectionneurs », directeurs d'institutions, etc. Ce noyau prescripteur permet au monde de l'art, dépourvu d'esthétique normative, d'opérer des choix — dont la régulation s'opère au travers des conflits entre ces grands acteurs culturels et économiques. Les galeries leaders sont ensuite « suivies » par les autres acteurs du marché. La réussite de ces galeries dépend de leur force financière, de leur réputation culturelle, de leur réseau, etc. » cité dans Art Media Agency, « Quel avenir pour le white cube ? » op.cit

6. La dernière biennale de Rennes par exemple,

*Play Time*, questionnait les rapports entre l'art et le jeu. Dans celle-ci un parcours de mini-golf, composé de trous réalisés par des artistes, était proposé aux spectateurs. Ceux-ci, seuls ou à plusieurs, parcouraient donc le terrain avec une balle, un club et un calepin pour noter les points. Ce jeu créait alors des interactions entre des personnes qui ne se connaissaient pas, des concours. L'interaction, on le voit, est un excellent moyen de créer des échanges entre le spectateur et l'œuvre, mais aussi entre les spectateurs eux-mêmes.

*Play Time*, 4<sup>ème</sup> édition de la Biennale d'art contemporain de Rennes, Les Ateliers de Rennes, 2014

7. John Cage, 4'33", 1952, Woodstock, Etats-Unis

8. Joseph Beuys, *Bureau pour la démocratie directe*, 1972, Documenta 5, Kassel, Allemagne  
Photo : Combat de boxe cloturant le bureau pour la démocratie directe, Abraham David Christian contre Joseph Beuys  
Photo © Michael Ruetz

9. A ce sujet lire Joelle Zask, « L'art participatif et sa portée critique », in *Participa(c)tion op.cit*



*pour la démocratie directe*. On voit dans cette proposition les capacités d'auto-évolution (le combat, qui n'était pas initialement prévu, est déclenché par une action ultérieure) et d'auto-financement de la participation.

La participation active (où le spectateur s'engage par volonté dans l'œuvre et non pas par défaut) crée donc un moment, un instant entre les spectateurs, le lieu et l'artiste. Elle peut prendre la forme d'une réflexion, d'un échange ou d'une création collective orchestrée par l'artiste, qui endosse alors un rôle d'organisateur. L'œuvre se compose du moment de la participation et ce qui en adviendra. L'individu, par son implication dans l'œuvre participative, est poussé à une émancipation personnelle<sup>9</sup>. L'institution, utilisée d'une manière qui n'est pas habituelle, est elle aussi questionnée. La proposition *Flamme Eternelle*<sup>10</sup> de Thomas Hirschhorn par exemple, occupait le Palais de Tokyo d'une manière particulière. L'entrée y était gratuite, les événements planifiés non communiqués. Cela dans la volonté du décalage des objectifs de « réussite » de l'exposition (qui n'étaient plus liés au nombre de spectateurs présents) et dans la



recherche d'une constante énergie de pensée et de création, à l'image de la flamme qui brûlait au milieu des pneus et des architectures précaires bâties pour l'occasion. Dans ce cadre des artistes, penseurs, philosophes (et Hirschhorn lui-même) se mêlaient tous les jours au public (qui se voulait différent du public habituel de l'institution) pour créer ensemble un contenu, un contexte, une réflexion.<sup>11</sup>

10. Thomas Hirschhorn, *Flamme Eternelle*, (Photo double-page suivante)  
2014, Palais de Tokyo, Paris  
Photo ©Palais de Tokyo

11. Je m'appuie tout au long de cet exemple sur les idées directrices de la proposition de Thomas Hirschhorn plus que sur son résultat, n'ayant pas moi-même assez expérimenté cette exposition dans le temps pour en faire une critique.

Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, Orgreave, Grande-Bretagne  
L'artiste propose aux habitants d'Orgreave de recomposer une manifestation du 18 juin 1984 qui opposa les forces de l'ordre à des milliers de mineurs grévistes, dans une volonté de réappropriation d'une mémoire collective par un acte commémoratif.  
Photo © Jeremy Deller





12. Et pour les acteurs du monde éducatif de continuer à injecter une éducation artistique contemporaine dans leurs programmes, que l'art ne soit pas qu'essentiellement perçu comme un marché.

13. Et non pas de celle qui isole l'individu.

Je conclurai donc ce mémoire en identifiant ces phénomènes de participation comme une possible évolution de la place du corps du spectateur dans l'espace d'exposition. Un corps qui peut être utilisé par l'artiste comme une matière dans la création de l'œuvre, au même titre que l'institution (et par prolongement le marché de l'art), qui devient un médium à questionner. L'interaction et la participation permettent aussi à un spectateur non initié d'entrer dans une œuvre par un autre biais que l'esthétique, le spectaculaire ou la notoriété, ce qui s'oppose donc à l'évolution actuelle du marché de l'art. Il semble enfin pertinent que l'art, dans sa conception, permette aux corps de ses spectateurs de se rencontrer et d'échanger dans un lieu physique (dans le but d'une émancipation sociale des individus), parallèlement aux rapports numériques qui prennent une place toujours plus importante.

Néanmoins, il semble urgent pour les responsables des institutions et les acteurs du monde de l'art d'accompagner ces évolutions en poursuivant la réflexion autour de la « médiation » du public par rapport aux œuvres<sup>12</sup> afin de diminuer la rapidité des corps et la recherche de l'effet immédiat qui sont de plus en plus présents aujourd'hui. De plus, cette évolution du marché de l'art préoccupante amène à la nécessité pour les artistes, les curateurs et les critiques d'envisager une économie alternative du monde de l'art et une autre évolution des lieux d'exposition publics, sans quoi la mutation globalisante pourrait s'avérer catastrophique. L'implication de l'évolution d'internet dans ces questionnements semble indispensable car utilisée judicieusement<sup>13</sup> (gratuité, accessibilité, financements participatifs) cette technologie peut être l'un des principaux facteurs du développement d'un art qui ne serait pas totalement soumis au marché et réservé à ses acteurs, mais ouvert au plus grand nombre et toujours créateur de sa propre normativité, afin de rester au plus près des problématiques du monde dans lequel il évolue.

# BIBLIOGRAPHIE

## OUVRAGES

- André Dégaïne, *Histoire du théâtre dessiné, De la préhistoire à nos jours tous les temps et tous les pays*, Nizet, 2000
- ART AND THE INTERNET*, Black Dog Publishing, Londres, 2013
- Florence de Mèredieu, *Arts et Nouvelles Technologies, art vidéo, art numérique*, Larousse/VUEF 2003, rééd Larousse 2005
- Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Folio essai, 1989
- Joël Hubaut, *Re-mix épidémik – Esthétique de la dispersion*, Les Presses du Réel, Frac Basse-Normandie, 2006
- Joseph Beuys : Musée national d'art moderne, Édition du Centre Pompidou, Paris, 1994
- Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses, ou Thaumaturgis opticus*, Flammarion, 1984
- Kurt Schwitters, sous la direction de François Barre et Serge Lemoine, Édition du Centre Pompidou, Paris, 1994
- Michel Chion, *L'Audio-Vision : Son et images au cinéma*, Nathan-Université, série «Cinéma et Image», Paris, 1991, rééd. Armand-Colin, 2005
- Nicolas Schöffer, les presses du réel, 2014
- Participa(c)tion*, ouvrage publié à l'occasion du colloque du même lieu qui s'est tenu du 6 au 8 décembre 2013 au MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, édition MAC/VAL, 2014
- Paul Ardenne, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention et de participation*, Flammarion, 2002
- Pierre Huyghe, sous la direction d'Emma Lavigne, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2013
- Raymond Bellour, *La Querelle du dispositif : Cinéma – Installations, expositions*, P.O.L, 201
- The Worlds of Nam June Paik*, John G. Hanhardt, Guggenheim Museum, New York, 2000

## ARTICLES

- Art Media Agency, « L'éveil des foires », 19 février 2015, in *Art Media Agency* : <http://fr.artmediaagency.com/108829/leveil-des-foires/>
- Art Media Agency, « Quel avenir pour le white cube ? », 24 avril 2014, in *Art Media Agency* : <http://fr.artmediaagency.com/93358/quel-avenir-pour-le-white-cube/>
- Brian O'Doherty, « Notes sur l'espace de la galerie », 1976 in *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, idem, JRP Ringier, Lectures Maison Rouge, 2008
- Djénane Kareh Tager, Jean-Louis Servan-Schreiber, « A 50 ans, on est plus fier d'un corps jeune que d'une Rolex », 2012, in *Clés* : <http://www.cles.com/debats-entretiens/article/50-ans-est-plus-fier-d-un-corps-jeune-que-d-une-rolex/page/0/2>
- Emmanuelle Lequeux, « Derrière le succès de la FIAC, le malaise des galeries d'art », 23 octobre 2013 in *Le Monde*
- Françoise Parfait, « La projection vidéo : un dispositif mental », dans le corpus *ImagoDrome : Des images mentales dans l'art contemporain*, sous la direction d'Alexandre Castant, monografik éditions, 2010
- Jean Elyan, « Des puces RFID greffées dans la paume de salariés suédois », 2015, in *Le monde informatique* : <http://www.lemondeinformatique.fr/actualites/lire-des-puces-rfid-greffees-dans-la-paume-de-salaries-suedois-60182.html>
- Laura Mahlstein, « Mise en scène. L'art actuel et ses lieux d'exposition » in *Revue 02*, 2012 : <http://www.zerodeux.fr/guests/mise-en-scene-lart-actuel-et-ses-lieux-dexposition/>
- « L'art n'est-il qu'un produit de luxe? », 20 octobre 2014 in *Mediapart* : <http://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/201014/lart-nest-il-quun-produit-de-luxe>

## CONFERENCES

- Jérôme Glicenstein, dans sa conférence « Le public et l'exposition : la réception de l'œuvre », à l'occasion des journées d'études A nous deux : l'art contemporain et le public, Caen, Frac Basse-Normandie, 2015
- Théo Jansen, « My creations, a new form of life », conférence TED, mars 2007