

Emousser le regard, éprouver

Considérations muséologiques.

Le mur.

Œuvres de la collection

Antoine de Galbert

La maison rouge, Paris.

14 juin – 21 septembre 2014

Tatoneurs, tatoués

Musée du Quai Branly, Paris

6 mai – 18 octobre 2014

Aujourd'hui le monde est mort

Hiroshi Sugimoto

Palais de Tokyo, Paris

25 avril – 7 septembre 2014

Nouvelles histoires de fantômes

Georges Didl-Huberman et

Arno Gistingier

Palais de Tokyo, Paris

14 février – 7 septembre 2014

À Paris, l'été n'aura pas laissé en reste les amateurs d'expositions non conventionnelles. L'inventivité de certains commissaires – au sens large de la fonction, qui englobe l'artiste comme le collectionneur – semblait d'ailleurs forcer le spectateur à ré-envisager ses attentes. Que cherche-t-on lorsque l'on visite un lieu culturel ? Quels savoirs sont mobilisés, quels autres affectés par la rencontre ? Quelles impressions s'impriment durablement ? Ce type de questionnement est généralement laissé à la recherche en muséologie, qui a pour vocation méta-disciplinaire de réfléchir aux conditions d'exposition observées dans le champ muséal. Mais il arrive que le spectateur se sente lui-même partie prenante du processus critique et qu'il soit directement invité à interroger de l'intérieur les modalités de sa rencontre avec l'art.

Parmi les expositions les plus décalées de l'été, la formule retenue par la fondation de *La maison rouge* (Paris) se démarque doublement par son efficacité et son originalité. L'équipe a choisi de se passer de la fonction traditionnelle du commissaire pour développer avec le secours de l'informaticien une solution privilégiant l'accrochage aléatoire des œuvres. La construction d'un algorithme mathématique, basé sur la méthode dite de Monte Carlo (allusion aux jeux de casinos), a permis d'instaurer entre les différentes pièces accrochées au mur des rapports strictement basés sur le hasard. Seule indication donnée à l'informaticien responsable du processus d'accrochage : la taille exacte des différents cadres. Malgré cet agencement volontairement aléatoire, le spectateur est frappé par certaines configurations. Plusieurs images semblent en effet fonctionner en écho car leurs sujets invitent à construire des correspondances. Parfois parce que les œuvres exhibent la possibilité de micro-narrations : une allumette non grattée photographiée en gros plan par David Shrigley à proximité d'une voiture en feu dans une huile sur toile de Jean Kerbat. Parfois parce qu'elles convoquent une même partie du corps : yeux, bouche, sexe ou mains. On trouvera ainsi dans un voisinage direct : la photographie d'une main levée émergeant d'un drap, issue de la série *Hôpital psychiatrique de Bethléem-Palestine* du photographe Raed Bawayah ; le cliché pris par Roger Ballen d'un enfant bras ballants ; une lithographie de William Wegman montrant un chien assis sur un fauteuil avec les pattes nonchalamment posées sur les accoudoirs ; le gros plan d'une main brûlée issu d'une série de 18 photographies du français Guillaume Herbaut. Le spectateur ne peut s'empêcher de résister à l'idée même d'un montage véritablement aléatoire : comment l'algorithme aurait-il pu opérer de tels rapprochements ? D'abord surpris, on finit par accepter l'idée que notre propre sensibilité, éveillée par la proposition, favorise les mises en correspondance qui nous apparaissent ensuite évidentes.

Mais il y a autre chose. Toutes les œuvres accrochées au mur ont été sélectionnées par un seul homme, Antoine de Galbert, fondateur de *La maison rouge*, dont on découvre ici la personnalité, le regard, les fantasmes et les obsessions. Cet insatiable collectionneur revendique lui-même la subjectivité de ses choix, assumant l'amitié singulière qui le lie à chacune des œuvres ramenées de voyages, « souvent dans le dos de l'histoire et dans l'ignorance des modes » (cf. catalogue de l'exposition). *Le mur* se décline donc sur le mode d'un autoportrait censé restituer l'univers mental d'une collection privée.

À plusieurs reprises dans sa carrière, Antoine de Galbert a travaillé au rapprochement analogique d'œuvres issues de champs géographiques, historiques et axiologiques hétérogènes : art occidental / art extra-occidental ; art moderne / art contemporain ; art officiel / art mineur. Ceci non seulement pour créer des correspondances, éventuellement anachroniques, mais surtout pour interroger de manière inédite le propre de l'art : comment identifier l'art même

dans des régions où ce terme n'a pas de sens particulier ? Comment évaluer les œuvres en dehors de toute hiérarchie préconçue ? On ne sera donc pas étonné de la proximité existant entre le directeur de *La maison rouge* et le commissaire Jean-Hubert Martin, co-responsable de l'exposition « Théâtre du monde » présentée ici à l'automne 2013, mais également à l'initiative de l'exposition légendaire *Magiciens de la Terre*, dont on a fêté cet été les 25 ans au Centre Pompidou. Les deux hommes partagent un même défi : présenter l'art contemporain selon un principe intuitif et subjectif, sans sombrer pour autant dans l'éclectisme. Cette démarche a plusieurs effets remarquables. Elle permet de défaire les hiérarchies qui conditionnent les habitudes du spectateur, dont le réflexe consiste souvent à se replier sur ce qu'il connaît. Face au mur de *La maison rouge*, on repère tel ou tel artiste de notoriété internationale (Bustamante, Fontana, Man Ray ou Michaux), comme pour se rassurer. Prenant à rebours ce réflexe largement partagé, les options d'accrochage retenues ici nous donnent l'occasion de voir les pièces sans leurs étiquettes – comme si nous pouvions évaluer à nouveaux frais ces œuvres et redécouvrir, sous le vernis du succès, leur intérêt réel.

Ceci est évidemment une hypothèse partiellement naïve, mais néanmoins génératrice d'expériences. L'exposition basée sur les rapprochements provoqués peut être qualifiée d'« anti-pédagogique », en un sens qu'il faut quelque peu préciser. Il s'agit moins en effet d'ajouter des notes de bas de page à des œuvres contemporaines complexes, dans un souci d'explication et de récolte de savoir, que de favoriser chez le spectateur une expérience sensible et intellectuelle spécifique (et librement menée). Pour faire confiance au spectateur et le laisser faire évoluer lui-même ses perceptions, il importe dans un tel projet de rester dans le registre de la suggestion, de la discrétion. Et de ne pas mettre en ordre les œuvres à la place du spectateur.

Dans le champ contemporain, Antoine de Galbert n'est évidemment pas le seul à éprouver les frontières de la sphère artistique en créant des effets de frottement entre art occidental et extra-occidental, ou entre art officiel et art mineur. Interroger le propre de l'art en le confrontant à ses marges semble aussi l'objectif visé par la nouvelle exposition à haute teneur anthropologique du Musée du Quai Branly : « Tatoueurs, tatoués ». Mais son originalité dépasse cette seule dimension : si la valeur ethnologique ou sociologique du tatouage a déjà été explorée dans la littérature scientifique (à défaut d'être bien connue), sa valeur artistique est sans doute plus volontiers négligée par les chercheurs. Intégrer le tatouage aux cultures alternatives dignes d'intérêt esthétique, tel semble être le but avoué et poursuivi par les commissaires Anne & Julien, fondateurs en 2010 de la revue *Hey!* aux éditions Ankama, une publication *underground* engagée offrant une visibilité méritée à des formes artistiques non conventionnelles, voire totalement marginales – parmi lesquelles le cirque, la bande dessinée, la taxidermie, le *street art* ou le tatouage. Le projet retenu pour cette exposition vise à montrer le basculement progressif du tatouage – d'abord « traditionnel, ethnographique, tribal ou à visée magique » – vers une dimension ornementale (donc esthétique) absente à l'origine mais s'imposant lentement à partir du XVII^e siècle, et plus radicalement au début du XIX^e siècle. Au Japon par exemple, qui constitue l'un des foyers créatifs du tatouage, le dessin corporel indélébile associe son destin à celui des estampes.

Le tatouage développe dans certains cas des iconographies populaires très sophistiquées (voir par ex. le tatouage chicano) qui se renouvellent sans cesse, enrichies par les échanges culturels aujourd'hui facilités entre tatoueurs d'Amérique du nord, d'Europe et d'Asie, mais enrichies aussi par les désirs spécifiques des individus tatoués. Sans parler des évolutions techniques que l'exposition met également en exergue. Pour manifester la créativité prodigieuse qui anime aujourd'hui encore le geste pourtant ancestral du tatouage, l'équipe du Quai Branly propose, en plus des documents « attendus », 32 œuvres inédites produites par des artistes tatoueurs remarquables : 19 projets dessinés/peints sur des toiles vierges et 13 volumes corporels en silicone directement tatoués. En intégrant ces productions artistiques contemporaines au vaste panorama historico-anthropologique proposé par le parcours, les commissaires jouent le jeu du montage anachronique et stimulent le regard réflexif du spectateur.

Car on ne cesse de quitter et de revenir à la sphère artistique, traversant plusieurs fois la frontière, jusqu'à ce qu'elle semble s'effacer sous nos pas. D'ordres divers, les documents rassemblés montrent l'omniprésence d'hommes tatoués à travers le monde depuis l'époque du Chalcolithique (3350 - 3100 av. J.-C.). Le tatouage relevait alors non seulement du marquage pénal et/ou administratif – on inscrivait directement sur la peau l'appartenance

de certains hommes à leur propriétaire – mais il pouvait également avoir des vertus thérapeutiques, marquant le siège de la douleur et bloquant ou détournant la circulation de certains fluides. « Tatoueurs, tatoués » permet donc de rattacher un phénomène en pleine expansion à ses racines profondes et mondialement étendues. La perspective choisie par les commissaires nous empêche de voir seulement le tatouage comme une pratique globale et désormais uniformisée mais en offre une image complexe. Parfois paradoxale d'ailleurs, car le tatouage recouvre des réalités hétérogènes : il a pu avoir dans certaines sociétés un rôle capital – voire obligatoire – d'identification sociale, a accompagné les rites de passage religieux et autres (ceci s'observe toujours dans les tribus urbaines contemporaines), quand d'autres types de communautés l'ont plutôt envisagé comme phénomène *borderline* réservé aux décriés en tout genre (criminels, marginaux, clandestins, gens de cirque, etc.). L'intérêt intrinsèque du tatouage est précisément de se situer sur le fil, dans une tension entre mode et marginalité. Assez communément partagé, le tatouage semble désormais perdre son caractère exceptionnel. L'expo relève aussi cet aspect, offrant par exemple au spectateur un panache humoristique des récupérations du phénomène *tattoo* observées dans le domaine de la haute couture ou de la publicité. Même si par ailleurs, d'un point de vue symbolique, le marquage définitif de l'épiderme constitue encore un geste audacieux et peu banal. L'art contemporain dans son ensemble joue souvent dans cette cour-là : entre audace et mode, entre sauvagerie et assimilation des normes, entre marginalité et identification sociale. On peut donc se demander si le tatouage ne constitue pas ici un cas exemplaire, qui permettrait encore d'observer plus efficacement la manière dont le *propre de l'art* émerge progressivement et sur un mode non-définitif de pratiques culturelles communes.

Autre manière d'émousser l'imagination du spectateur en faisant de lui un partenaire actif de la construction des rapports et des effets générés par les œuvres : envisager l'exposition comme un ensemble scénographique cohérent au sein duquel chaque élément provoque de nouvelles correspondances.

Le photographe Hiroshi Sugimoto est surtout connu pour ses clichés de mers plates et métalliques. Ou pour sa série d'écrans blancs photographiés dans des salles de spectacles vides. Mais l'artiste japonais développe aussi depuis quelques années un projet plastique et conceptuel complexe, généralement associé au registre de l'installation et basé sur la mise en relation de textes, de photographies et d'objets/antiquités empruntés à sa collection personnelle. Avec ses grands espaces et son aspect général de chantier, le *Palais de Tokyo* offre aujourd'hui à Sugimoto le terrain de jeu idéal pour ses recherches. Ici, l'installation n'est pas aléatoire ; elle est au contraire archi-construite mais favorise néanmoins chez le déambulant une expérience de réception tout aussi intense.

Aujourd'hui le monde est mort se présente comme une installation totale où tous les éléments participent d'une même fiction catastrophiste. « Installation totale » car toutes les pièces présentées sont liées les unes aux autres : loin de s'accorder aux grandes foires d'art contemporain, où les œuvres sont parfois balancées sans autre précaution dans des espaces plutôt neutres, l'exposition présente un lieu entièrement conquis par de multiples installations construisant un parcours esthétiquement cohérent mais inattendu.

La scénographie complète met en scène 30 variations fictives (ou semi-fictives) sur le thème de la fin du monde. Toutes commencent par les mêmes mots, écrits à la main sans grand effort de présentation par différents professionnels imaginés pour l'occasion (l'informaticien, l'artiste, le journaliste, l'architecte, la poupée gonflable, etc.) : « Aujourd'hui le monde est mort. Ou peut-être hier, je ne sais pas ». Puis d'évoquer dans les 30 textes brefs un aspect déviant ou dégligné de notre société actuelle, poussé à une limite extrême qu'il n'a pas (ou pas encore) atteint : extinction totale des abeilles, stérilité des relations et fin de la race humaine, destruction de la terre par des météorites, mort de l'art par effondrement de la cote des œuvres les plus emblématiques du XX^e siècle (les sérigraphies *Campbell's Soup* de Warhol servent d'exemple : elles sont devenues moins chères que les véritables boîtes de soupe), etc. Tout ce qui est susceptible de déclencher la disparition du monde (les excès du capitalisme, en somme) est relevé par l'artiste, qui invente les pires scénarios et semble presque s'en amuser.

Car l'extrême pessimisme apparent de l'ensemble revêt ici un caractère ludique qui nous laisse entrevoir l'optimisme solide de l'artiste – moquant seulement la complaisance avec laquelle nous considérons parfois le cours des choses. Il se défend lui-même d'une vision strictement apocalyptique dans un texte placé au seuil du parcours : « Dans ce présent restreint, l'unique domaine où mes rêves peuvent encore se déployer est le futur dont la forme n'est pas encore fixée. Imaginer les pires lendemains possibles me procure de grandes joies sur le plan artistique. Les ténèbres du futur éclairent mon présent et la présence d'une fin à venir est garante

le propre de l'art.

de mon bonheur de vivre aujourd'hui. On trouvera dans cette exposition les pires scénarios nés de mon imagination, concernant l'avenir de l'humanité. Il revient aux jeunes générations de prendre toutes les mesures possibles pour que cela ne devienne pas réalité. Je choisis quant à moi de donner libre cours sans réserve à mes intuitions d'artiste. Cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas garder espoir en l'avenir. Je laisse au dernier survivant le soin de consigner le déroulement de la fin réelle du monde et de préserver les gènes de l'espèce humaine, soit en se transformant en momie, soit en conservant ses gènes dans une éprouvette, ou bien en transmettant une carte ADN de son génome » (Hiroshi Sugimoto, 2014).

Tous les détails de l'espace sont travaillés de manière cohérente par la même esthétique : matériaux défaits, traces d'usure apparentes, débris entassés, végétation envahissante, objets usuels, taches sur les murs, lumière naturelle et parfois insuffisante (au point qu'en soirée l'exposition se visite à la lampe de poche) – rien ne semble échapper à l'esthétique de la ruine qui anime l'ensemble. Jusqu'où Sugimoto est-il allé dans le soin du détail ? A-t-il laissé une part au spectateur, se fiant aux effets de contamination qui se développent naturellement dès que l'on se trouve dans le registre de l'art ? S'est-il fié au pouvoir indéniable du montage, celui-là même qu'expérimente depuis des années Didi-Huberman dans le sillage de l'historien de l'art Aby Warburg ?

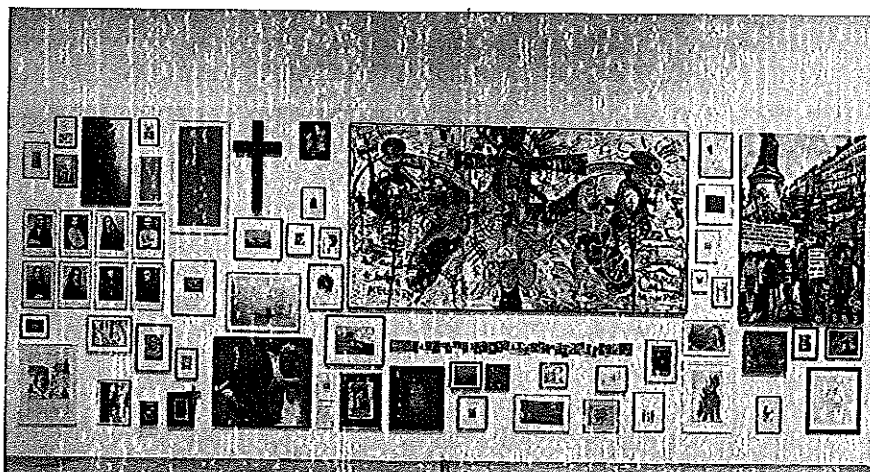
Pour ceux qui n'auraient pas eu l'occasion de visiter l'exposition présentée au Fresnoy – Studio national des arts contemporains par G. Didi-Huberman et A. Gisinger en 2012, il reste à découvrir l'installation dans une version actualisée, légèrement différente pour ce qui concerne le dispositif, mais tout aussi efficace et conceptuellement stimulante. L'événement – qui s'inscrit dans la continuité des développements récents de la recherche théorique et pratique menée par Didi-Huberman – ressemble très peu à une exposition au sens traditionnel du terme, et pour cause : le dispositif devient le protagoniste principal et les œuvres sont en quelque sorte absentes (à tout le moins dans leur authenticité originelle) ou fantomatiques. Il s'agit en effet d'éprouver « l'exposition à l'ère de la reproductibilité technique » en ne travaillant qu'à partir de copies d'œuvres originales.

L'intervention du photographe Arno Gisinger remonte à la vaste exposition « Atlas » conçue en 2010 par Didi-Huberman et présentée au Musée Reina Sofia de Madrid, puis au ZKM de Karlsruhe et aux Deichtorhallen-Sammlung Falckenberg de Hambourg. De cette aventure intense, le photographe a voulu exposer la matérialité, montrer l'envers, le dessous, les coulisses, etc. – au sens propre. À partir de 1200 images qui établissent le corpus des détails et des symptômes de l'exposition « Atlas » (l'envers des cadres, les boîtes de transport des documents, les brouillons de liste, les ombres, les instruments pour l'accrochage, etc.), A. Gisinger redouble donc les expérimentations du théoricien de l'art G. Didi-Huberman en constituant une sorte d'« après Atlas » dans les marges des « Nouvelles histoires de fantômes ». Un système d'échos qui ne surgit évidemment pas de manière innocente dans le contexte d'une réflexion sur les phénomènes de survivance des images. Imprimés sur du papier et collés au mur comme des affiches, les clichés de Gisinger forment une sorte de poursuite qui englobe l'espace (murs verticaux) tandis qu'à l'horizontale, à même le sol, s'agitent tout un ensemble d'images projetées évoquant la 42^{ème} planche de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg entièrement consacrée au motif de la *Piété* et des lamentations. Didi-Huberman fait en quelque sorte délier le thème puisqu'il joint aux références plus classiques des actualisations cinématographiques (de l'image en mouvement, donc).

Ici aussi, et c'est bien ce qui m'a donné l'idée de ces modestes notules muséologiques, pour ce qui est des vidéos et images fixes projetées au sol du Palais de Tokyo, le procès semble partiellement aléatoire : les projections sont de durées variées (donc les rencontres analogiques ou contrastées entre les plans s'avèrent potentiellement infinies), et le spectateur tellement peu guidé qu'*a priori* ses trajectoires seront à chaque fois singulières. Chacun tracera, pour ses yeux ou pour son corps, une route qui lui est propre.

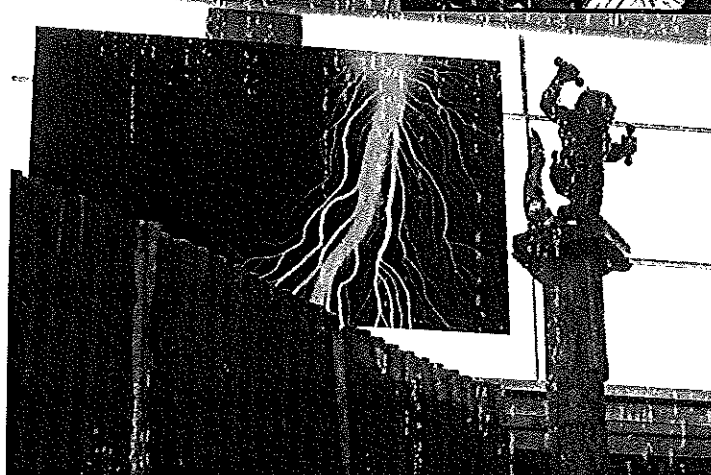
Ici encore, on interroge le propre de l'art, notamment dans ce qui le distingue d'autres types de vécus humains. Le travail de montage convoque des scènes anthropologiques déterminantes et des gestes qui insistent partout dans l'histoire de l'art parce que l'on en porte la mémoire (forcément fragmentée, forcément incomplète). Chacune à leur manière, ces quatre expositions visibles à Paris depuis l'été continueront de hanter le spectateur, et de renforcer chez lui la conviction qu'un travail de commissariat authentiquement novateur peut émauser durablement le regard.

Maud Hagelstein



Le mur. C'est la collection d'œuvres de G. Didi-Huberman.
La maison d'Arno Gisinger.

Tatoueurs, tatoués Musée du Quai Branly, Portrait de
femme algérienne, Marc Garanger.
Algérie, tirages d'exposition négatifs monochromes, 1965.



Aujourd'hui le monde
est mort
Hiroshi Sugimoto
Palais de Tokyo

Nouvelles histoires de
fantômes
Georges Didi-Huberman et
Arno Gisinger

