

MOUVEMENT

artistes, créations, esthétique et politique | janvier-mars 2010 | numéro 54

M 05456 - 54 - F: 9,00 € - RD



Josse De Pauw

EXYZT

dossier

Les formats de l'exposition

Marc Camille Chaimowicz

Christophe Haleb

Jochen Gerner

Erri De Luca

Johann Le Guillerm

Thierry Müller



Mouvements dans le « white cube »

Des expériences de Meredith Monk ou Yvonne Rainer aux expositions vivantes de Tino Sehgal, la performance a désormais sa place au musée. Une pratique qui renouvelle le rapport des visiteurs à l'œuvre.

En 2008, le centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, à Noisiel, présentait *Une exposition chorégraphiée*. Les salles d'expositions étaient entièrement vides : pas d'accrochage, pas de pièces installées pour le temps de l'exposition, mais quatre interprètes⁽¹⁾ qui évoluaient dans les lieux, enchaînant pendant les heures d'ouverture du centre les propositions chorégraphiques de huit artistes. Les œuvres à voir étaient leur présence, leurs gestes, leurs paroles et la manière dont ceux-ci s'inscrivaient dans l'espace et le temps de l'exposition. En arrivant, les performeurs ôtaient leurs vêtements, les retournaient et les remettaient l'envers (Roman Ondák). Puis ils dessinaient des lignes (Michael Parsons, *Walk pieces*), déclamaient les cours de la Bourse du jour en les illustrant par leurs déplacements (Fia Backström et Michael Portnoy), ou encore exécutaient une série de gestes dansés (Jennifer Lacey) comme transition entre les pièces de chacun des chorégraphes. Les œuvres, c'est-à-dire les microévénements qu'ils performaient, existaient originellement sous forme de partition écrite, et étaient activées dans et par la représentation en temps réel. En ce sens, elles relevaient presque davantage des arts scéniques, définis par la représentation, le vivant et la temporalité, que des arts plastiques qui consistent en la présentation d'objets dans une certaine durée (par le médium exposition). Quelques mois plus tard, Tino Sehgal faisait jouer des discussions de salon à la galerie Marian Goodman à Paris⁽²⁾. Les Gens d'Uterpan (Annie Vigier et Franck Apertet) exécutaient quant à eux depuis

trois ans déjà les protocoles *X-Event*, du CAC de Brétigny à la Tate Modern en passant par le Nam June Paik Art Center de Shanghai⁽³⁾. La chorégraphie aurait-elle ses droits d'entrée dans les expositions d'arts plastiques? Sans que la tendance soit encore visible partout, il est indéniable que les propositions actées et l'inclusion du vivant s'imposent de manière grandissante dans le monde de l'art contemporain.

Contrairement au happening, dans la performance, l'œuvre existe sous la forme d'un protocole écrit.

Certains objecteront qu'il n'y a là rien de nouveau, et que Vito Acconci, Yves Klein et Allan Kaprow performaient déjà largement en leur temps. Ce n'est pourtant pas de *happening* qu'il s'agit ici : les performances d'artistes relevaient du « moment exceptionnel », l'action ayant lieu une fois pour toutes dans un temps donné et étant ensuite éventuellement prolongée par des traces ou des documents (vidéo, photos, enregistrement) qui finissaient, le plus souvent, par « faire œuvre » à la place de l'action qu'elles documentaient. Ici, l'œuvre existe sous la forme d'un protocole écrit,

qui n'impose pas tel performeur. Il s'agit d'intégrer dans le dispositif d'exposition une séquence temporelle et vivante, répétée selon un ensemble d'instructions précisées par l'artiste/auteur. Nelson Goodman distinguait ainsi dans *Langages de l'art*⁽⁴⁾ les œuvres matérielles signées, dites « autographes », des œuvres « allographes » qui s'interprètent à partir d'un texte ou d'une partition.

On peut voir dans l'avènement de la vidéo en art un premier élément déclencheur, avec l'introduction d'une temporalité qui n'avait jusque-là pas cours dans les expositions. S'y ajoutent à la fin du XX^e siècle des propositions de plus en plus interactives, inclusives, et des œuvres qui évoluent dans le temps de l'exposition. Les affiches et les bonbons de Felix Gonzalez-Torres, mis à la disposition des visiteurs et réapprovisionnés tout au long de l'exposition pour conserver les dimensions originelles de l'œuvre, marquent en ce sens une rupture importante, qui sera poursuivie avec l'esthétique dite « relationnelle » et les œuvres affichant le processus de leur réalisation. Mais il faut également se pencher sur les recherches propres à la danse contemporaine à la même époque, pour voir comment la chorégraphie et le spectacle vivant ont pu entrer dans l'espace d'exposition. Des chorégraphes comme Jérôme Bel et Boris Charmatz s'inscrivent comme des références essentielles pour la déconstruction du spectacle de danse et, plus largement, de la représentation théâtrale. La danse s'ouvre en effet comme champ expérimental dans les années 1990, avec notamment sa déconstruction théorisée sous

le terme de « non-danse » : Bel, Charmatz et leurs contemporains effacent les codes traditionnels du spectacle que sont le mouvement et le décor, et inscrivent plus largement la danse dans le champ de la performance. Là où l'exposition possède une durée (mais une durée stable), la danse au contraire s'inscrit dans le champ du spectacle, avec une représentation finie, à temps donné. Béjart et Félix Blaska déjà, puis La Ribot ou Les Gens d'Uterpan ont cherché à se débarrasser de cette idée d'instant clos en annexant les « à-côtés » de la représentation que sont l'échauffement et les temps de pause des danseurs. Parallèlement, les chorégraphies sont épurées jusqu'à un code de gestes et un vocabulaire en espace (voire de simples attitudes), à interpréter en dehors de la scène traditionnelle. Des propositions performées (davantage que dansées), très minimales, sont

L'inclusion d'œuvres performées va avec une théâtralisation grandissante des expositions.

développées par Alain Buffard ou Xavier Le Roy, et la proximité avec les installations d'arts plastiques atteint son comble avec Jennifer Lacey dans *\$Shot*, conçu avec la plasticienne et scénographe Nadia Lauro (et Zeena Parkins et Erin Cornell). Xavier Le Roy s'associe pour le projet *Meetings* (2000, Tanz im August, Berlin) avec Yvonne Rainer, dont

les expérimentations croisaient déjà le champ des arts plastiques au sein du Judson Dance Theater de New York. Cette rencontre sera décisive dans son travail. Rejetant les catégories traditionnelles du spectacle, les chorégraphes vont jusqu'à refuser le mouvement dansé (c'est un postulat de base dans le travail d'Alain Buffard). L'exposition s'offre alors comme une « autre scène » possible, plus directe, mais dans laquelle subsiste la construction d'une rencontre avec l'œuvre. En 2000, Larys Frogier invitait le chorégraphe Loïc Touzé à La Criée, à Rennes, afin de questionner l'usage du lieu d'exposition. Touzé conçut le projet *Déplacer*, dans lequel l'espace d'exposition était littéralement habité, et qui invitait le spectateur à interagir physiquement. Le corps était au centre des travaux « exposés » de Jennifer Lacey, Loïc Touzé, Myriam Gourfink et Xavier Le Roy. On pense spontanément « interdisciplinarité » ; pourtant, les



Une exposition chorégraphiée, 2007-08, coproduction Kunst Halle St. Gallen et Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson.

Photo : Anna-Tina Eberhard.



Un autre exemple d'intrusion chorégraphique : William Forsythe dans les salles du Louvre.
Photo : D. R.

initiateurs du projet s'en défendent : « *Ni transversalité, ni interdisciplinarité – surtout pas* », précise Loïc Touzé.⁽⁵⁾

Les chorégraphies d'Yvonne Rainer et de Meredith Monk investissaient déjà les espaces muséaux du temps de la *post-modern dance*, et la danse est formellement présente dès les années 1960-70 chez Bruce Nauman (*Exercice on the Perimeter of a Square*, 1967-68) et Robert Rauschenberg (*Time Paintings*, dont *Elgin Tie*, 1961-1964). Les élèves du Bauhaus et du Black Mountain College, proches de Merce Cunningham et Trisha Brown, ont développé un travail sur le mouvement et croisé leurs recherches avec celles des chorégraphes et compositeurs. Cependant, l'inclusion d'œuvres allographiques performées en temps répété au sein d'expositions plastiques apparaît comme un phénomène récent, à distinguer des *happenings* ponctuels. Elle va avec une théâtralisation grandissante des expositions, avec des dispositifs processuels et inclusifs, et avec la prise en compte de la temporalité. Les travaux de Tino Sehgal

interrogent directement le musée et son fonctionnement institutionnel : ils introduisent la chorégraphie, c'est-à-dire une action artificielle mise en scène, dans le contexte des arts plastiques. Soudain, un supposé spectateur s'évanouit, ou les gardiens des salles exécutent un strip-tease. On peut dire que dans la scénographie des expositions, la présentation d'un objet consiste déjà en la mise en scène de sa matérialité. Mais la présentation d'une action physique, corporelle et temporelle, passe immédiatement dans le champ des arts vivants. C'est cette dualité exclusive qu'il s'agit ici de briser. L'action, chez Sehgal, est activée par la présence du visiteur, avec une part de hasard. L'œuvre repose sur la rencontre de deux champs hétérogènes : « *Chaque présentation d'une œuvre chorégraphique [...] est une nouvelle production de gestes, qui implique des corps – donc des individus – au travail*, explique Yvane Chapuis. *La danse repose ainsi sur une économie vivrière. Le prix des œuvres est indexé sur le coût de la vie.* »⁽⁶⁾ La réunion de cette économie vivrière et de la production matérielle propre aux arts

plastiques est particulièrement problématique – centrale jusqu'au titre même de l'exposition *La Monnaie vivante/The Living Currency*, au CAC Brétigny et à la Tate Modern de Londres, qui aborde précisément ce type de travaux. En intégrant des pièces jouées dans le contexte muséal, l'artiste-chorégraphe ébranle le rapport de réification et d'objectivation qui définit le musée. A la Biennale de Lyon, en 2007, les protocoles *X-Event* des Gens d'Uterpan étaient dansés sans estrade, dans le parcours de l'exposition. Ils s'inscrivaient au beau milieu des œuvres matérielles et avec le même statut. Les catégories qui définissent l'exposition d'art plastique – la matérialité des œuvres, l'identité de l'artiste, la durée de l'accrochage – se trouvent bouleversées. L'inclusion du vivant dans les expositions et le fait de transposer une logique vivrière sur une économie de production s'inscrit en réalité dans la continuité logique, et de la danse contemporaine qui s'éloigne du contexte scénique, et de l'art contemporain dont les œuvres grandissent en interactivité et en évolutivité. L'exposition, en tant que médium, adapte nécessairement son dispositif aux propositions des artistes, illustrant ainsi les nouveaux rapports à l'œuvre dans la création contemporaine.

Judith Souriau

1. Le Clubdes5 : Maeva Cunci, Mickaël Pheippeau, Carole Perdereau et Virginie Thomas.
2. Sur Tino Sehgal, lire l'article de Jean-Louis Perrier, « Le commerce de l'instant », in *Mouvement* n° 52, juillet-septembre 2009.
3. Voir notre article « Un ready-made de la danse ? », in *Mouvement* n° 51, avril-juin 2009.
4. Traduction française, éditions Jacqueline Chambon, 1998, réédité en 2005, Hachette.
5. Laurence Louppe, « Des habitants de l'exposition », entretien avec Larys Frogier et Loïc Touzé in *Oublier l'exposition*, numéro spécial d'*Art Press* n° 21, 2000.
6. Yvane Chapuis, « Pour une critique des œuvres chorégraphiques », in *Médium : danse*, numéro spécial d'*Art Press*, n° 23, 2002.