La Triennale

Entre négociations et volontarisme

La Triennale: Between Negotiations and Determination

Margareta von Oswald

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18534>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18534

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016

Pagination : 679-698

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Margareta von Oswald, « La Triennale », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18534> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.18534

La Triennale

Entre négociations et volontarisme

Du 19 avril au 26 août 2012, se tenait au Palais de Tokyo (Paris) *La Triennale : Intense Proximité*. Cette gigantesque exposition s'inscrivait dans le programme trisannuel de manifestations initiées, financées et organisées par le ministère de la Culture et de la Communication français depuis 2006. Intitulées lors de ses deux premières éditions *La Force de l'Art* au Grand Palais, elles étaient vouées à désenclaver la scène artistique nationale et à renforcer la position de Paris sur la mappemonde des acteurs de l'art international.

La nomination du commissaire vedette Okwui Enwezor à la tête de la troisième édition conduisit à une réorientation radicale du cadre de l'exposition. Appelée désormais *La Triennale*, elle constituait une remise en question de l'idée même de promotion d'une scène « nationale » dans le contexte d'un monde globalisé. À cette fin, le directeur artistique introduisit, avec son équipe, le concept d'« intense proximité », décrit dans le dossier de presse comme « une forme de proximité troublante qui dérange autant qu'elle vivifie et transforme les coordonnées des vecteurs culturels nationaux ». *La Triennale* s'attaquait donc ouvertement à la conception initiale de *La Force de l'Art* et se construisait même en opposition à celle-ci. Ceci dit, on pouvait s'attendre à une telle remise en question venant d'Okwui Enwezor qui est, depuis la seconde moitié des années 1990, l'un des principaux promoteurs d'une approche transnationale du domaine artistique (Enwezor & Richards 1997 ; Enwezor 2002a, b, c, d, 2003, 2010). La presse française et étrangère approuva cette réorientation¹, qui impliquait avant tout une liste impressionnante de « participants » internationaux, même si les réactions à propos de l'exposition elle-même furent plutôt mitigées². Ses analyses donnaient

1. Les anciennes éditions de *La Force de l'Art* ont été mal reçues par la presse française (NOCE 2009a, b) et ignorées par la presse internationale.
2. Voir *Le Quotidien de l'Art*, 35, 23 avril 2012, le *Süddeutsche Zeitung* (<www.sueddeutsche.de/kultur/triennale-in-paris-diesseits-und-jenseits-der-kunst-1.1340917>), *The Guardian* (<www.theguardian.com/artanddesign/2012/may/21/adrian-searle-encounters-chaos-paris>), *Beaux-Arts Magazine*, 337, juillet 2012, pp. 80-81. Tandis que le choix des œuvres est généralement très apprécié, c'est leur agencement dans l'espace, le rapport entre le concept de l'exposition et sa mise en œuvre, ainsi que le rapport au public et la médiation qui sont critiqués,

généralement une image figée, souvent maîtrisée, de l'exposition. Dans cet article, je propose une approche ethnographique de l'exposition centrée sur le devenir de l'exposition. De par ma position d'assistante de Mélanie Boute-loup, l'une des commissaires associées de l'équipe d'O. Enwezor, j'ai pu suivre l'exposition dans son déroulement, sa conception et sa construction, comme dans ses impasses et ses flottements (von Oswald 2012). Je décris l'évolution du projet de ses origines — le choix du commissaire et son projet initial — jusqu'à son vernissage. Plus précisément, je m'intéresse aux différents opérateurs impliqués, aux rapports de force, et à la mise en forme progressive du concept de l'exposition, afin de comprendre comment un projet aussi différent des précédents a pu s'imposer, dans une situation politique d'autant plus délicate qu'elle était liée aux élections présidentielles de 2012.

De la *Force de l'Art* à *La Triennale*

À deux mois du vernissage de l'exposition, prévu le 19 avril 2012, je me rends à mon premier entretien avec Nicolas Bourriaud, nouveau directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Son rôle a été décisif dans la désignation d'O. Enwezor. En effet, il occupe alors le poste de chef de l'inspection à la création artistique à la nouvelle Direction générale de la création artistique³. C'est dans les locaux de ce département affilié au ministère de la Culture et de la Communication, que s'est décidée l'édition 2012 de *La Force de l'Art*, et plus spécifiquement la nomination de son directeur artistique, en août 2010.

Dès le début de mon enquête, en octobre 2011, une situation apparemment paradoxale se présente : alors que *La Force de l'Art* entend proposer « un instantané de la situation de la création contemporaine en France »⁴, le questionnement de la pertinence des expositions « nationales » constitue le point de départ de la réflexion de *La Triennale*. Pourquoi un tel changement ?

---

voir E. LEBOVICI (2012), ainsi que les articles du *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (<www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/enwezors-plaene-fuer-muenchen-das-haus-oeffnen-11614488.html>), et *The Guardian* (<www.theguardian.com/artanddesign/2012/may/21/adrian-searle-encounters-chaos-paris>).

3. Nicolas Bourriaud occupe le poste du chef de l'Inspection de la création artistique de 2009-2011 à la nouvelle DGCA, institution qui succède à la Direction des arts plastiques (DAP). Il s'est fait connaître notamment grâce à son « esthétique relationnelle », théorie qu'il commence à établir dès son exposition *Traffic* en 1996 au CAPC, à Bordeaux, et qu'il a approfondie dans une publication (BOURRIAUD 1998). Il poursuit et établit cette approche avec la co-fondation et la co-direction du Palais de Tokyo avec Jérôme Sans (1999-2006). Il est aussi passé par le circuit des biennales et a été commissaire de la *Tate Triennial 2009 : Altermodern* à Londres.
4. Entretien avec le commissaire de *La Force de l'Art 02*, Didier Ottinger, Paris, le 15 juin 2012.

Nicolas Bourriaud m'explique⁵ avoir suggéré de réformer le format de l'exposition dès le début de son mandat, « dépassant » son rôle, qu'il définit comme « conseiller ». Il impose de nouvelles orientations à partir du profil du commissaire. Il faut un seul commissaire, défendant seulement un point de vue, contrairement aux éditions précédentes. Le commissaire doit être expérimenté, « vraiment respecté », « le meilleur » et, point sur lequel il insiste, de dimension « internationale ». Pour lui, « ça ne sert à rien que ça soit un Français qui regarde les Français ». Cet aspect lui importe « après deux éditions, qui ont montré aussi leurs limites, en termes de rayonnement et d'influence ».

Le directeur des Beaux-Arts entend changer d'approche, mais l'objectif général reste identique : « le rayonnement » de la France sur la scène internationale⁶. Après tout, le format de biennale qu'il propose n'est novateur que dans le contexte français. Le rôle historique de ce type d'exposition dans la représentation nationale est questionné dès les années 1990, où il est progressivement associé à des concepts de globalisation (Filipovic & Vanderlinden 2005 ; Altshuler 2008). Il s'agit finalement pour N. Bourriaud d'intégrer la France dans le circuit de l'art contemporain international au niveau institutionnel.

En mai 2010 il invite quatre candidats à rédiger un pré-projet : Nancy Spector, Bob Nickas, Okwui Enwezor et Kasper König⁷. Aucun de ces poids lourds de l'art international n'a réalisé un projet d'envergure en France. Le choix du jury⁸ se porte sur O. Enwezor, qui aurait adopté une stratégie

5. Entretien, Paris, le 20 février 2012.

6. L'histoire de *La Force de l'Art* s'inscrit, en fait, dans une histoire plus longue de la politique culturelle française. En 1959, la Biennale de Paris est créée par Raymond Cogniat, inspecteur des Beaux-Arts et rédacteur en chef de la revue *Arts*, et André Malraux, alors ministre de la Culture. L'objectif est de proposer un panorama de la jeune création internationale. Mais en 1985, le ministère hésite à renouveler son soutien à cette manifestation et privilégie plutôt, sous l'influence des politiques de décentralisation, la tenue d'une manifestation d'envergure en province. Ainsi est créée en 1991 la Biennale de Lyon. Les ambitions de cette manifestation sont identiques à celles de *La Force de l'Art* : créer une grande exposition bisannuelle qui affirme la présence française sur la scène internationale.

7. Ces commissaires ont occupé ou occupent toujours des positions centrales dans de grandes institutions de l'art contemporain : Nancy Spector à la fondation Solomon R. Guggenheim (New York) ; Bob Nickas au MoMa PS1 (New York) ; Kasper König au Museum Ludwig (Cologne) ; Okwui Enwezor à l'International Center of Photography (New York). Ils ont chacun des expériences dans l'organisation d'expositions d'envergure internationale ou de biennales (Venise, Johannesburg, Lyon, Berlin, Kassel).

8. Pour des raisons d'agenda, Kasper König et Nancy Spector ne soumettent pas leur candidature. Okwui Enwezor et Bob Nickas rédigent chacun un pré-projet pendant l'été 2010, qu'ils présentent et défendent devant un jury composé de huit personnes. Outre les employés de la DGCA, Nicolas Bourriaud a invité Christine Macel (directrice du service création contemporaine et prospective du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou) et Nathalie Ergino (directrice de l'Institut d'art contemporain Villeurbane/Rhône-Alpes) pour participer à la sélection du commissaire.

discursive « presque géopolitique » et qui a « séduit le ministre lui-même [Frédéric Mitterrand] » selon N. Bourriaud.

La proposition d'O. Enwezor prend comme point de départ la « soupe de cochon » qui a créé la polémique en France en 2006. Dans la confrontation d'un hiver particulièrement rude, des militants d'extrême droite avaient offert une « soupe identitaire » avec des ingrédients « traditionnels » (porc), excluant volontairement une frange de la population qui n'en mangeait pas. La proposition d'O. Enwezor arrive à un moment où la politique « droitière »⁹ sous la présidence de Nicolas Sarkozy suscite des réactions internationales, de la part des institutions européennes et du clergé, qui jugent cette politique comme allant à « l'encontre des normes européennes »¹⁰. Avec cette accroche, Enwezor entend établir un lien entre les politiques culturelles françaises — la volonté de mettre en place une exposition selon lui nationaliste — et les débats identitaires qui animent la France. À cette actualité politique s'ajoutent les élections présidentielles coïncidant avec l'ouverture de l'exposition. Dans un document de travail, Enwezor (2011) met en avant sa volonté d'interroger le format de *La Force de l'Art* pour lancer une discussion sur la pertinence d'une telle approche :

« In the wake of these actions [soupe identitaire] and many others over the last several decades, both in France and Europe at large, what might it mean today to organize an art exhibition in which the status of the national artistic scene and cultural identity takes absolute priority ? The recent history of shaping national aspirations of cultural glory through exhibitions offers a salient basis for critical reflection on the exhibition project *La Triennale*, which in its earlier incarnation as *La Force de l'Art* was supposedly designed to expose, for the maximum benefit of the global art world, "contemporary French creations". Whatever the benefits of such exhibitions in directing attention towards vectors of critical production in particular national context, in an increasingly globalized world, it could be argued that the blind spots of a nation-oriented exhibitions are even greater. »

O. Enwezor rompt avec l'approche nationale et propose la formule « Intense Proximité », comme principe d'organisation de l'exposition. Il s'inspire de l'anthropologue James Clifford (1988 : 22) qui avait déjà remarqué que l'on « rencontre la différence près de chez soi [et que] le familier surgit au bout

9. Deux faits marquants scandalisent les médias nationaux et internationaux en 2010 : la loi controversée sur l'interdiction du port du voile intégral (loi n° 2010-1192 du 11 octobre 2010 interdisant la dissimulation du visage dans l'espace public) et le renforcement des mesures d'éloignement des Roms de nationalité étrangère en France en situation irrégulière.

10. Le secrétaire du Conseil pontifical pour la pastorale des migrants et des personnes en déplacement, Agostino Marchetto, déclare le 20 août 2010 à l'Agence France Presse que « les expulsions en masse de Roms vont à l'encontre des normes européennes ». Le quotidien belge *Le Soir* titre dans son édition du 22 août 2010 : « Expulsions de Roms : la France rappelée à l'ordre par le pape » (<www.lesoir.be/actualite/france/2010-08-22/expulsions-de-roms-la-france-rappelee-a-l-ordre-par-le-pape-788761.php>).

du monde », dans son livre emblématique *Malaise dans la culture*. Dans un document de travail, Enwezor (2011) écrit que le temps contemporain se caractérise par le sentiment de « l'anxiété d'une proximité troublante »¹¹, par « l'écroulement de la distance ». Dans ce contexte, il propose de s'affranchir de l'idée de l'espace national comme lieu physique constitué et de le penser comme un espace-frontière avec une morphologie plurielle, comprenant le local, le transnational, le géopolitique ou le « dénational ».

O. Enwezor (2010 : 444) a construit sa réputation de commissaire dans les années 1990 avec une représentation idéalisée de la biennale comme un « modèle de résistance ». Les identités artistiques ne seraient plus liées à un territoire ou à une nationalité spécifique et l'affiliation des œuvres se ferait d'une manière « non absolutiste, non essentialiste » (*ibid.* 1998 : 35). Depuis son premier engagement pour *Trade Routes : History and Geography*, la seconde Biennale de Johannesburg en 1997 (Enwezor & Richards 1997), et plus précisément dans *Documenta 11* à Kassel en 2002, il a renoncé à des représentations artistiques nationales en introduisant les concepts de transnationalisme et des théories postcoloniales dans l'espace artistique (Enwezor 2002a, b, c, d, 2003).

Sa critique du format de *La Force de l'Art* figure comme un point de crispation central entre le commissaire général et le commanditaire, c'est-à-dire le ministère de la Culture. Son idée de problématiser « le national » a des conséquences sur chaque aspect du projet — équipe de commissaires, voyages de recherches, choix des artistes et budget, communication — dans un paysage politique et médiatique marqué par le débat sur l'identité nationale, lancé en 2009 par Éric Besson, ministre de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Développement solidaire.

N. Bourriaud¹² appuie la candidature d'O. Enwezor face à un jury composé de personnes du monde de l'art français et de fonctionnaires du ministère, dont une majorité ne connaît pas son profil.

L'équipe de commissaires et les modes de coopération

Malgré l'intention initiale d'O. Enwezor de réaliser l'exposition seul, N. Bourriaud le convainc de former une équipe de « commissaires associés » au fait avec le milieu de l'art français. « C'était à la fois pour des raisons pratiques et politiques »¹³ : politique, dans l'idée d'offrir à Enwezor une expertise de la « scène française », et pratique, pour apporter une expérience

11. Traduction de « anxiety of disturbing nearness ».

12. N. BOURRIAUD (2012) révèle son rôle d'initiateur dans un article tardif, soulignant une autre de ses intentions : celle de catégoriser la biennale comme une exposition, pour contrer les critiques du format de la biennale, tout en se concentrant sur des thématiques fortes.

13. Entretien, Paris, le 20 février 2012.

internationale à des commissaires en devenir. Cette consigne valide, aux yeux du commanditaire, que le principe de nationalité qui structure la biennale, promu dans les anciennes éditions de l'exposition, prévaut, malgré la remise en question affichée de ce principe de la part d'O. Enwezor. Les quatre commissaires associés se trouvent d'un point de vue structurel dans une position d'assistants vis-à-vis d'Enwezor, qui agit en véritable mentor¹⁴.

Trois des quatre commissaires (Claire Staebler, Mélanie Bouteloup et Émilie Renard) se considèrent comme novices dans l'organisation d'une exposition d'une telle ampleur. Seul Abdellah Karroum, le plus âgé du groupe, en a l'expérience, pour avoir déjà coopéré avec O. Enwezor dans le cadre de la Biennale de Gwangju (2008) et avec Yacouba Konaté pour celle de Dakar (2006). « On est absorbé par un univers qui est celui d'Okwui », explique une des commissaires associées dans un entretien. O. Enwezor leur distribue les tâches à exécuter, notamment l'exploration des musées sur la colline de Chaillot (le musée de l'Homme, le quai Branly, le Palais de Tokyo, et le musée Guimet) et leurs archives. Une direction leur est ainsi proposée, il leur fournit une bibliographie.

Le travail en équipe permet de pallier d'autres problèmes, notamment celui de l'absence d'O. Enwezor de Paris, du fait de son emploi du temps. En effet, pendant la mise en place de l'exposition (2010-2012), il occupe le poste de commissaire associé à l'International Centre of Photography (New York), de *visiting scholar* à l'Institute of Fine Arts (Université de New York) et de directeur artistique d'une autre manifestation de type biennale (Meeting Points 6). Il est membre de la rédaction de la revue *NKA*, occupe plusieurs postes de conseiller (Ethnologisches Museum de Berlin, Deutsche Bank Price, Dublin Contemporary), contribue à des livres et dirige des catalogues d'expositions. En même temps, il obtient le poste de directeur du Haus der Kunst (Munich) en octobre 2011, un des musées d'art contemporain les plus prestigieux. Conséquence de ce *planning* international intense : il est constamment en déplacement.

Comment l'exposition se prépare-t-elle avec une équipe curatoriale dispersée dans le monde entier ? Un mode de coopération est défini dès le départ : chacun propose des artistes, on « brosse large »¹⁵ puis, par élimination, l'exposition prend forme, progressivement. À partir de mars 2011, chaque

14. Abdellah Karroum est chercheur et commissaire indépendant, évoluant entre Paris, Cotonou et Rabat. Il s'est notamment fait connaître à travers la fondation de l'Appartement 22 à Rabat. Claire Staebler, critique d'art et commissaire d'exposition indépendante, a travaillé au Palais de Tokyo (2002-2007) et a assumé la direction artistique du PinchukArtCentre à Kiev (Ukraine) de 2007 à 2009. Émilie Renard est critique d'art et commissaire indépendante. Jusqu'en 2010, elle a été corédactrice en chef de la revue *Trouble*, qu'elle a co-fondée en 2002. Mélanie Bouteloup est co-fondatrice et directrice de Bétonsalon, un centre d'art et de recherche, depuis 2003.

15. Entretien avec la commissaire associée Claire Staebler, Paris, 23 mars 2012.

commissaire propose vingt dossiers d'artistes par mois, qu'il dépose sur une Dropbox. La première liste d'artistes est présentée au commanditaire en septembre. Localisés sur différents continents, ils discutent ensemble sur Skype dans des conférences téléphoniques. Mélanie Bouteloup, que j'assiste sur certaines parties de l'exposition, prépare soigneusement ces séances. On formule des mots-clés et des synopsis de manière à être le plus efficace possible dans la présentation des dizaines d'artistes et d'œuvres, de films et de textes qu'elle entend défendre. Chaque commissaire fait très brièvement ses propositions concernant l'exposition, les lieux associés ou le catalogue devant l'équipe. Ensuite, les décisions sont prises collectivement. Abdellah Karroum, basé soit à Rabat soit à Paris, qui prépare parallèlement la biennale *Regard Bénin 2012*, m'explique le processus :

« Ce n'est pas le consensus sur la validité du projet, mais le consensus sur la discussion qu'on a eu dans les échanges. Les choix [des artistes] se sont faits par rapport aux sensibilités des curateurs, artistiques et intellectuelles, et en même temps en dialogue entre cinq commissaires »¹⁶.

Toutefois, en dépit de ce mode de décision qualifié de « démocratique », les commissaires associés admettent qu'une hiérarchie s'impose naturellement entre eux et le directeur artistique. Ce dernier assume sa position. C'est lui qui a le dernier mot et décide de la scénographie, moment où le propos de l'exposition se déploie dans l'espace.

Outre des visites d'ateliers collectives ou individuelles, les voyages de prospection offrent de rares moments où les commissaires sont réunis en un même lieu, et pendant lesquels ils ont la possibilité de faire connaissance¹⁷. Le rythme des séjours est soutenu : il n'est pas inhabituel de rencontrer cinq à dix artistes par jour, de visiter leur atelier et des institutions artistiques. Chaque ville est généralement explorée en un à deux jours. Non seulement ces séjours contribuent à la définition de la liste des artistes, mais ils permettent aussi de prospecter pour d'autres projets dans lesquels les commissaires sont engagés : un projet d'exposition en nourrit un autre. En même temps, les voyages permettent de combiner les obligations. Ainsi, le vernissage de *Meeting Points* à Beyrouth est aussi l'occasion d'un déplacement de l'équipe pour rencontrer des artistes pour *La Triennale*.

16. Entretien à Paris, 16 mai 2012.

17. Outre les voyages effectués à titre personnel, les commissaires se rendent en 2011 aux Émirats arabes unis (Biennale de Sharjah), en Italie (celle de Venise), au Liban (Beyrouth), en Roumanie (Cluj, Boucharest), en Pologne (Varsovie, Gdansk), en Croatie (Zagreb), en Serbie (Belgrade) ainsi qu'au Maroc (Rabat, Casablanca, Tanger, Tétouan).

Le *structure frame*

Au fur et à mesure du terrain, je comprends que des collaborateurs de longue date d'Okwui Enwezor s'ajoutent aux membres des équipes constituées par les commanditaires (le ministère de la Culture, le CNAP et le Palais de Tokyo). Progressivement, le directeur artistique impose le recrutement de trois collaborateurs, une équipe qu'il qualifie de *structure frame*, lui assurant un contrôle sur les aspects fondamentaux du projet¹⁸. Il s'agit d'abord de préparer et de contrôler ce qui va être perçu de l'exposition : dans l'idée de « placer *La Triennale* sur la carte [des événements artistiques] »¹⁹, Okwui Enwezor fait recruter Markus Müller chargé de la communication pour créer la marque *La Triennale* avec une identité originale au niveau international. Le défi est grand : *La Triennale* ne figure pas sur le radar des principaux décideurs de l'art alors que sa tenue coïncide avec des manifestations majeures : la Biennale de Berlin, *Documenta 13*, Art Basel. Des points presse sont organisés à Paris et à Londres pendant la Foire d'art contemporain Frieze, lors de la Biennale de Venise (2011). Il faut préparer le terrain pour que les journalistes de la presse internationale prévoient leur déplacement à Paris. Ensuite, Okwui Enwezor contrôle ce qui va documenter l'exposition. L'édition du catalogue est coordonnée depuis les États-Unis. Enfin, il supervise ce qui advient par l'intermédiaire d'une personne chargée de la production de l'exposition. Ce rôle est assumé par Luz Gyalui. Par son intermédiaire, le commissaire surveille la préparation et l'installation de l'exposition. Il contrôle également la communication, toujours sensible, avec les artistes, lesquels constituent finalement son réseau et son capital le plus important.

À Paris, les membres de l'administration et les prestataires de l'exposition²⁰ que je rencontre font systématiquement référence à Luz Gyalui, présentée comme l'assistante d'Okwui Enwezor. Je finis par obtenir un entretien avec elle entre deux de ses rendez-vous, pour un déjeuner. Deux téléphones sont posés sur la table, elle reçoit des messages, répond rapidement aux appels pendant l'entretien. Je l'interroge sur son rôle :

« Je m'occupe de tout ce qui est production. Je travaille très étroitement avec Okwui, donc le commissaire général, et les quatre commissaires associés sur ce projet. Je m'occupe, disons, de rendre possibles leurs idées. »

Le cahier des charges impressionne et suppose la maîtrise d'un large éventail d'activités. Elle « supervise » et « surveille » toutes les opérations nécessaires à la réalisation de l'exposition, dès ses débuts :

18. Entretien par Skype, le 18 juin 2012.

19. Ma traduction de « to place it on the map » (entretien avec la productrice de l'exposition, Paris, le 7 mars 2012).

20. C'est-à-dire la DGCA, le CNAP et les employés du Palais de Tokyo.

« C'est une machine de guerre [...] elle est vraiment impressionnante. Elle travaille sans cesse. Elle gère tout. Elle est au courant de tout. [...] Elle centralise vraiment toutes les informations. C'est Luz, la chef »²¹.

Elle est au cœur des rouages de l'organisation. Luz Gyalui a intégré l'équipe en tant qu'assistante en même temps que les commissaires associés, seize mois avant l'ouverture de l'exposition, mais Okwui Enwezor la désigne comme « the producer on my behalf of the exhibition ». Sa mission « doit permettre au travail de se dérouler sans heurt »²². Contrairement à lui, elle réside à Paris le temps de la préparation de l'exposition. Elle finit par s'imposer, de manière subtile, comme productrice et coordonnatrice auprès des institutions partenaires, même si la production de l'exposition est censée se diviser entre le CNAP et le Palais de Tokyo.

Okwui Enwezor et Luz Gyalui ont déjà travaillé ensemble pour la Biennale de Séville (2006) et celle de Gwangju (2008), elle l'assiste aussi sur *Meeting Points 6*. Les méthodes de travail sont bien rodées entre eux, l'assistante devient un « porte-parole », voire un « prolongement » du commissaire, qui, lui, n'est généralement jamais en contact avec les autres acteurs impliqués. Elle fonctionne comme un filtre, lui distribuant les informations ainsi qu'aux équipes techniques et administratives. La gestion au quotidien des questions techniques, administratives, logistiques ou artistiques ne se fait jamais directement avec le commissaire. « Okwui, on ne l'entend jamais », me confie la chargée de production.

C'est cette *structure frame*, l'équipe recentrée autour de lui, qui permet que l'exposition soit signée Okwui Enwezor, identifiée et identifiable comme telle. Comme l'avait déjà souligné Howard Becker (1988) au sujet des œuvres d'art, une exposition comme *La Triennale* nécessite la mobilisation de multiples catégories de professionnels, tout au long d'une chaîne de coopération sans laquelle l'exposition ne peut être ni produite, ni distribuée, ni commentée, ni évaluée, ni conservée.

Le concept en négociation

Cette *structure frame* est habituée à mettre en place des expositions d'envergure. La productrice me confirme que leur coopération s'est toujours effectuée ainsi. En revanche, les institutions françaises impliquées se trouvent confrontées à un défi inédit du fait de sa taille, de ses coûts de production et de sa portée internationale. Comme me l'explique Gyalui :

21. Entretien avec la chargée de production au sein du Palais de Tokyo, le 6 mars 2012.

22. Ma traduction de : « She's there to enable the work to be in the space seamlessly » (entretien par Skype, le 18 juin 2012).

« Ce n'est pas tellement notre projet à nous qui pose problème. C'est un projet comme les autres, comme on en a déjà faits. Le problème, c'est de gérer les structures administratives de fonctionnaires. C'est très lourd et pèse beaucoup sur nous. Donc, voilà. C'est ça, la grande complication [du projet] »²³.

La constellation institutionnelle créée pour *La Triennale* élargit encore plus le réseau d'acteurs engagés dans la réalisation de l'exposition, qui comprend le Palais de Tokyo, la DGCA, l'équipe des commissaires, l'équipe d'Okwui Enwezor, le CNAP et une agence de communication indépendante. Un comité de pilotage, organisé par des représentants de chaque partie, se prononce sur tous les aspects de l'exposition. En réaction à ce dispositif, le commissaire protège et préserve l'espace de travail de son équipe, comme l'explique Émilie Renard au cours d'un entretien²⁴ : « C'est une manière de fermer la porte à toute sorte d'intervention extérieure. » Cet isolement des commissaires est un mode d'organisation qui permet de travailler de manière autonome, car l'encadrement institutionnel a un impact sur la manière dont l'exposition est développée et, en premier lieu, sur sa thématique. Dans l'élaboration du projet d'exposition, deux positions s'opposent dès le début. D'un côté, il y a celle du ministère et du CNAP, dans la lignée de *La Force de l'Art*, qui consiste à « offrir un lieu d'envergure et de rayonnement international à la création contemporaine en France »²⁵. De l'autre, celle d'Okwui Enwezor et de son équipe curatoriale qui tendent à prendre leurs distances avec la définition nationale du format.

La parution d'un premier communiqué, par l'influente liste de diffusion *e-flux*²⁶, prévue pour avril 2011, reste bloquée à cause des désaccords internes : les procédures de validation prennent beaucoup de temps. Tous les acteurs du comité de pilotage sont intégrés dans ce processus de validation, imposant des modifications qu'il faut ensuite renégocier. Puis l'équipe curatoriale doit nécessairement être d'accord sur les changements, avant que le ministère ne valide à son tour le document. Décrit comme fastidieux, le processus de la publication d'un communiqué *e-flux* peut ainsi prendre plusieurs semaines, voire plusieurs mois²⁷. Le premier communiqué officiel paraît en octobre 2011. Sa rédaction reflète très clairement cette tension. En voici deux extraits :

23. Entretien, Paris, le 7 mars 2012.

24. Entretien, Paris, le 10 avril 2012.

25. Extrait du discours de Christine Albanel, ministre de la Culture et de la Communication, prononcé lors de la présentation de *La Force de l'Art 02* au Grand Palais, le 26 janvier 2009, <www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/albanel/disforce09.html>.

26. Créé en 1999, *e-flux* est un réseau international qui rassemble plus de 90 000 professionnels d'arts visuels à travers son site internet et sa liste de diffusion (informations sur les expositions, les publications et les colloques les plus importants dans le monde de l'art international).

27. Quatre communiqués *e-flux* ont été envoyés le 1^{er} octobre 2011, le 19 décembre 2011, le 27 février 2012 et le 27 mars 2012.

« *La Triennale* proposera un large état des lieux de l'art contemporain au confluent de la scène française et des foyers de création internationaux. [...] L'étroite collaboration entre ces différentes structures et le Palais de Tokyo est à l'origine d'un espace d'échange et de débat, unique en son genre, qui permettra à la manifestation d'envisager, à travers le concept d'Intense Proximité, ce que cela signifie de créer aujourd'hui dans le contexte d'une scène artistique française mondialisée et diversifiée »²⁸.

Pourquoi mentionner la scène artistique française alors qu'il y a une rupture avec l'idée de nationalité ? À cela s'opposent les propositions formulées par l'équipe des commissaires :

« L'ambition première de ce projet est d'aller au-delà de la notion d'espace national en tant que lieu géographique aux frontières établies, en faveur d'un espace dont la morphologie est en perpétuelle évolution et dont la définition dépasse les catégories habituelles du local, du national, du transnational, de la géopolitique, de la dénationalisation, de la pureté, du métissage, etc. »²⁹.

La productrice soupire quand je lui sou mets ces textes. La question de la définition de nationalité constitue le point de controverse central dans l'élaboration du projet. D'un côté, le commanditaire continue à vouloir défendre les artistes français, alors que l'équipe curatoriale s'interroge sur ce qui définit un artiste français aujourd'hui au sein d'un espace artistique globalisé. Cette tension doit rappeler des souvenirs au commissaire. Lors de la Biennale de Johannesburg en 1997, il avait mis en avant le transnationalisme contre l'idée de pavillons nationaux, mais aussi contre la scène locale sud-africaine. La polémique avait conduit à l'annulation de l'événement au bout d'un mois. Cette manifestation fut saluée par un grand nombre de magazines d'art contemporain internationaux mais a été relativement mal accueillie par la plupart des acteurs sud-africains. Ces derniers se sentirent floués par une manifestation artistique recherchant exclusivement l'impact international et délaissant la situation locale et les artistes sud-africains (Becker 1998).

Face à la résistance du commanditaire, les commissaires essaient de contourner la question de la nationalité. Le projet se transforme, la notion identitaire disparaît de toute communication et, avec elle, la problématisation spécifique des politiques locales actuelles. L'idée de biennale nationale s'efface progressivement au profit de celle d'une représentation du projet par l'ethnographie. L'entrée de l'ethnographie se justifie avant tout par les expôts trouvés par les commissaires dans des archives parisiennes, notamment celles du Quai Branly.

En septembre 2011, après un été passé à voyager et à prospecter des artistes et des institutions, les commissaires rendent un avant-projet détaillé au comité de pilotage, avec une première liste de noms et de lieux. L'aspect interdisciplinaire et intergénérationnel du projet est matérialisé par les expôts :

28. Extrait du communiqué de presse (<<http://www.latriennale.org/fr/la-triennale>>).

29. *Ibid.*

les documents et les objets exposés sont produits par des personnes issues de l'art contemporain et moderne, mais aussi des anthropologues, des théoriciens ou des cinéastes. Les œuvres exposées relèvent surtout de l'art contemporain mais l'exposition se distingue d'autres biennales par les expôts datant de tout le ^{xx}^e siècle et fabriqués par ces différentes formes d'auteur.

Okwui Enwezor m'explique³⁰ qu'il s'agissait d'élargir et de reconsidérer la relation entre le proche et le lointain — sujet de l'exposition — en termes de phénomènes visuels, mais aussi de recherches scientifiques. Dès lors, l'exposition introduit la notion de participants, traduite de l'anglais *contributors*. Il ne s'agit plus de parler des artistes intégrés à l'exposition, mais des personnes qui contribuent à un projet d'exposition. Dans le catalogue, les participants sont classés selon leur date de naissance, en commençant par le plus âgé pour les replacer avec leurs productions dans le contexte spatial et temporel spécifique dans lequel ils sont nés (Enwezor 2012).

Le pré-projet d'Okwui Enwezor, focalisé sur les tensions et les conflits engendrés par cette « proximité troublante », est dénaturé et dépolitisé par des expressions comme « une fascination renouvelée pour l'inconnu et le lointain » ou la « richesse des échanges », hors de toute ambivalence, rupture, dissension³¹. Malgré le fait que le ministère n'exerce pas d'influence sur le choix des artistes et le contenu concret de l'exposition, ce genre de communication montre comment le commanditaire impose sa direction idéologique au projet. Okwui Enwezor fait référence à ce processus problématique dans la mesure où il définit son rôle comme celui de *guest*³², convié par les institutions françaises à imaginer l'exposition. Selon lui, il faut trouver une manière de croiser ses propres idées et intérêts avec ceux des autorités culturelles françaises. C'est la rencontre entre les demandes, les attentes et les revendications des deux parties qui permet au concept de prendre forme. On comprend dès lors que la ligne de l'exposition résulte de la négociation entre les différents acteurs.

Le montage de l'exposition

Jusqu'au moment du montage, un suivi des organisateurs n'est possible que de loin — ils communiquent et travaillent à distance — et ceux-ci se retrouvent dans des réunions réservées à un nombre limité de participants (visites d'ateliers et de galeries, comité de pilotage, réunions entre commissaires, etc.). Lorsqu'ils m'accordent un entretien, ils adoptent généralement un point de vue rétrospectif, en reconstituant des situations. Je ne les vois pas agir.

30. Entretien par Skype, le 18 juin 2012.

31. Cependant, dans le dossier de presse final, Okwui Enwezor décide d'ajouter un texte qui revient sur la critique mise en avant dans le pré-projet, en contrepoint du communiqué de presse (lequel introduit le dossier).

32. Entretien par Skype, le 18 juin 2012.

FIG. 1. — L'ÉQUIPE CURATORIALE DE LA TRIENNALE : OKWUI ENWEZOR (AU CENTRE),
ABDELLAH KARROUM, ÉMILIE RENARD, MÉLANIE BOUTELOUP, CLAIRE STAEBLER
(DE GAUCHE À DROITE)

Photo : Alix Laveau, 2011, tous droits réservés *La Triennale*.

FIG. 2. — PROTECTION DES ŒUVRES PENDANT LE MONTAGE DE L'EXPOSITION
À CAUSE DES TRAVAUX DE RÉNOVATION DE L'ESPACE

Photo : Margareta von Oswald, 2012.

FIG. 3. — OKWUI ENWEZOR ET L'ÉQUIPE CURATORIALE EN VISITE GUIDÉE
AVEC LE MINISTRE DE LA CULTURE, FRÉDÉRIC MITTERRAND

Photo : Didier Plowy, 2012.

FIG. 4. — VUE DE L'EXPOSITION, *LA TRIENNALE, INTENSE PROXIMITÉ*
(PALAIS DE TOKYO, PARIS)

Photo : André Morin. Au 1^{er} plan : Adrian Piper, « The Mythic Being » (1973), Collection et © Adrian Piper Research Archive Foundation, Berlin. Au 2^d plan (de g. à d.) : Seulgi Lee, « BÂTON » (2009), Courtesy de l'artiste et Jousse Entreprise ; Victor Man, « Deposition » (2008), Collection Ginette Moulin - Guillaume Houzé, Paris ; Meschac Gaba, « Marriage Room » (2000), Courtesy de l'artiste et Stevenson, Cape Town, Johannesburg, ADAGP Paris 2012 ; Camille Henrot, « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? » (2012), Courtesy de l'artiste et Kamel Mennour, Paris.

FIG. 5. — VUE DE L'EXPOSITION, *LA TRIENNALE, INTENSE PROXIMITÉ*
(PALAIS DE TOKYO, PARIS)

Photo : André Morin. Au 1^{er} plan : Jewyo Rhii « Two » (1999-2002),
Courtesy Galerie Ursula Walbröl, Düsseldorf ; Ellen Gallagher, « Morphia » (2008-2012),
Courtesy de l'artiste et Gagosian Gallery, New York.
Au 2^d plan : Ellen Gallagher, « Untitled » (2012), Courtesy de l'artiste
et Gagosian Gallery, New York ; Georges Adéagbo, « La porte : derrière la porte... !
Qu'est-ce qu'il y a derrière la porte ? » (2012), Courtesy jointadventures.org,
ADAGP Paris 2012.

FIG. 6. — VUE DE L'EXPOSITION, *LA TRIENNALE, INTENSE PROXIMITÉ*
(PALAIS DE TOKYO, PARIS)

Photo : André Morin. El Anatsui, « Tiled flower garden », 2012,
Courtesy de l'artiste et Jack Shainman Gallery, New York.

FIG. 7. — VUE DE L'EXPOSITION, *LA TRIENNALE, INTENSE PROXIMITÉ*
(PALAIS DE TOKYO, PARIS)

Photo : André Morin.

Au moment du montage de l'exposition, un autre réseau d'acteurs se constitue. En observant l'exposition se matérialiser, les œuvres imposent leurs exigences, l'importance de l'espace devient palpable (Yavena 2003a, b). Artistes, restaurateurs, encadreurs ou encore monteurs s'ajoutent à la liste des acteurs engagés dans *La Triennale*. Une observation des pratiques devient alors possible (Houdart 2007).

Le changement du titre s'accompagne d'un changement de lieu d'accueil pour l'exposition : le Palais de Tokyo. D'après les acteurs impliqués dans cette décision, cela s'explique pour des raisons budgétaires, avec une réduction de l'enveloppe du ministère. Louer le Grand Palais pour une manifestation qui dure aussi longtemps coûte très cher. Le premier événement public de *La Triennale*, la performance « Soup/No Soup », y prend place comme pour faire la transition. Quelques jours avant le vernissage, le 7 avril 2012, l'artiste Rirkrit Tiravanija installe dans la nef un grand banquet où une soupe est servie gratuitement aux visiteurs pendant douze heures.

J'arrive au Palais de Tokyo le 4 avril pour participer au montage de l'exposition qui ouvre dans seize jours. Une multitude de gens traversent le hall. C'est une atmosphère de « branle-bas de combat » : tout le monde semble être occupé, agité et préoccupé par son objectif du moment. L'exposition occupe les trois niveaux du bâtiment. Tout est loin d'être terminé : deux niveaux sont encore en travaux — obligation de porter des casques — les accrochages de quelques œuvres commencent au troisième niveau. La première personne que je rencontre dans l'espace est Mélanie Bouteloup, qui m'annonce : « On est trois semaines en retard. »

Ma première journée coïncide également avec l'arrivée d'Enwezor au Palais de Tokyo. Il restera sur les lieux jusqu'au vernissage, excepté une courte absence pour l'inauguration à Munich d'une exposition au Haus der Kunst. Il supervise les accrochages, discute avec les artistes, rassure et échange avec les autres commissaires.

Des enjeux politiques vont perturber l'espace d'exposition. Le Palais de Tokyo est en pleine rénovation, en vue de devenir le plus grand espace d'art contemporain d'Europe. Après une démission forcée de son ancien directeur Olivier Kaepelin en avril 2011, la nomination de son successeur, Jean de Loisy, engendre des changements fondamentaux dans l'organisation de *La Triennale*. Alors que l'un des enjeux principaux pour O. Enwezor est de pouvoir ouvrir l'espace rénové avec sa propre exposition, une entre-ouverture du Palais prend place pendant le montage de *La Triennale*. Cet événement occupe des espaces à côté de ceux dédiés à *La Triennale*. En pleine période électorale, Nicolas Sarkozy inaugure officiellement le « nouveau » Palais de Tokyo. Bien que le lieu soit encore en plein travaux, une plaque à son nom y est apposée, lui permettant de s'inscrire dans la continuité de ses prédécesseurs concernant l'appropriation politique des lieux culturels, comme Jacques Chirac (Quai Branly, 2006) ou Valéry Giscard d'Estaing (Centre Pompidou, 1977). Ces deux événements ralentissent de manière considérable l'avancement des travaux sur le bâtiment et donc de

l'exposition. En même temps, ils s'opposent de manière structurelle à l'esthétique et à la vision politique de *La Triennale* : l'entre-ouverture avec une approche spectaculaire, la visite de N. Sarkozy avec en arrière-plan la campagne électorale.

L'état du bâtiment est une préoccupation non seulement pour les conservateurs mais également pour les commissaires : le *planning* sera inévitablement ralenti à cause des retards du chantier. Il faut du temps pour mettre en place les œuvres. C'est l'avancée des travaux qui détermine la manière dont les commissaires vont pouvoir travailler dans l'espace et se l'approprier. L'état du bâtiment est également inquiétant pour les artistes. Une galeriste, qui a pu y accéder, a envoyé des photos à l'un d'eux. Contrarié, celui-ci a appelé L. Gyalui pour se plaindre, remettant en question sa participation à l'exposition. Conséquence : « No more gallerists in the Palais ! », s'exclame O. Enwezor. Les contrôles de sécurité à l'entrée sont durcis.

À quatre jours du vernissage, la scénographie n'est pas encore finalisée. Comparant l'accrochage de l'exposition à un processus d'écriture, les commissaires³³ expliquent que la mise en œuvre de l'exposition s'apparente à du « copier-coller », ou l'imaginent comme « l'édition d'un livre brut, à mettre en ordre ». Afin de trouver « un fil de lecture » pour le visiteur, il faut « écrire et réécrire » le parcours. Il fallait s'y attendre, des changements importants par rapport à la scénographie pensée par Okwui Enwezor sont apportés.

Les commissaires ne connaissent pas chaque œuvre, l'ouverture des caisses constitue souvent une surprise. Comme l'un d'eux me l'explique rétrospectivement :

« C'était plutôt : bon, on a des objets, on les connaît pas trop, on va voir comment on les agence. Pour faire au mieux. [...] Quand tu as une exposition si grande, tu n'as pas le temps de tout penser aussi. Il y a trop d'objets. Bon, voilà, ça donne le vertige aussi, tout un bâtiment entier, un si grand budget [...]. »

Par ailleurs, les œuvres imposent des exigences qui ne sont que partiellement respectées par les commissaires. Agir dans l'espace du Palais en construction constitue un vrai défi. Un des niveaux est inondé de lumière, rendant invisibles plusieurs vidéos projetées sur les murs. Des dessins de grande fragilité y sont en outre exposés, au risque d'être détériorés. Le faible nombre d'espaces clos induit que les sons des différentes installations se chevauchent et s'imbriquent les uns dans les autres, créant un tapis sonore indistinct.

Mais le rôle des commissaires ne se limite pas au placement des œuvres. Il faut gérer la relation avec les artistes. Ils sont répartis par commissaire, de manière à ce que chaque artiste n'ait qu'un seul interlocuteur. Dès le montage, des visites avec les commanditaires, les *sponsors* ou d'autres

33. Extraits d'entretiens avec les commissaires associés.

professionnels sont organisées. Le commissaire doit ainsi adopter un rôle de communicant, dans des moments où l'angoisse de ne pas finir à temps se fait de plus en plus sentir. Les employés du ministère et du CNAP sont constamment présents : ils essaient d'aider et de s'intégrer dans les processus de travail, mais ne parviennent le plus souvent qu'à déranger l'équipe.

En observant un collectif d'acteurs agir et s'assembler dans l'espace d'exposition, il est possible de ressentir comment les œuvres et le bâtiment en chantier interviennent, comment ils dérangent et rythment le montage. Progressivement, dans l'interaction entre œuvres et acteurs, on voit comment l'exposition surgit, comment les idées formulées auparavant prennent corps et s'articulent à partir de l'agencement des œuvres. En se matérialisant, l'exposition s'éloigne à de nombreuses reprises de sa définition initiale et prend des orientations nouvelles à partir des échanges entre artistes et commissaires, et en fonction des contraintes liées aux objets et au bâtiment.

Le vernissage

Les dernières manipulations sont effectuées lors du vernissage le 19 avril, au moment de la visite de presse. 160 journalistes sont censés venir, majoritairement français, mais aussi quelques personnalités internationales-clés, invitées personnellement par le responsable de la communication, Markus Müller. La journée est rythmée par une hiérarchisation des invités : la presse, les professionnels (directeurs de musée, relations d'Enwezor...), la ministre de la Culture, puis le grand public.

Rares sont les expositions initiées par l'État français qui reçoivent une telle attention au niveau international. De ce point de vue, l'exposition au Palais de Tokyo est un succès avec plus de 7 000 visiteurs et une couverture presse importante. Toutefois, la stratégie de communication sur place est lacunaire. Les jours suivants, des événements sont prévus dans les « lieux associés », au Crédac (Centre d'art contemporain d'Ivry-sur-Seine), à Bétonsalon et aux Laboratoires d'Aubervilliers (lieu de recherche et de création). L'agence de communication et le personnel du Palais de Tokyo, trop occupés à organiser l'entre-ouverture et le vernissage de *La Triennale*, ont négligé la communication pour la programmation des lieux associés. Les employés de l'agence ne se sont jamais déplacés dans ces lieux, malgré l'importance de ce réseau dans le concept de *La Triennale*. Résultats : le vernissage de l'exposition de l'artiste Boris Achour au Crédac attire seulement dix personnes, dont majoritairement des journalistes. Aux Laboratoires d'Aubervilliers, l'événement organisé deux jours avant l'ouverture de *La Triennale* accueille les habitués, malgré la présence d'O. Enwezor et de L. Gyalui. Seul le vernissage à Bétonsalon est un succès³⁴ : des artistes de *La Triennale* sont présents, tout

---

34. Rappelons que Mélanie Bouteloup, commissaire associée de *La Triennale* est la directrice de Bétonsalon.

comme le personnel du CNAP et du ministère, ainsi que tous les commissaires associés. Dans la stratégie de communication de l'agence choisie par le ministère, les manifestations des lieux associés ne sont guère valorisées. Le public n'est simplement pas au courant qu'elles font partie intégrante du concept de *La Triennale*. Hors de ses capacités et de ses responsabilités, cet aspect a aussi échappé à la vigilance d'Enwezor.

De même, peu d'attention est portée à la médiation de l'exposition. Par conséquent, le public local ou non initié au discours et aux problématiques abordées par *La Triennale*, mais également par le travail d'Enwezor en général, est livré à lui-même. Les équipes pédagogiques de médiation du Palais de Tokyo sont confrontées à une situation inhabituelle où les commissaires sont extérieurs à l'institution et il n'y a guère d'engagement de leur part dans le rapport au public. Le rôle du médiateur est d'autant plus important pour *La Triennale* car aucun support pédagogique — cartel ou texte introductif de l'exposition — n'apparaît dans l'exposition, Okwui Enwezor ayant refusé d'intégrer des précisions sur les œuvres exposées. Le manque d'implication locale de *La Triennale* est accentué par le fait qu'il n'y a pas de programmation (colloques, conférences, concerts, projections...), pourtant initialement prévue par les commissaires. Faute de moyens³⁵, Enwezor a préféré intégrer un nombre important d'artistes internationaux dans l'exposition et renoncer à la programmation. L'impuissance du commissaire général à tout contrôler est révélée, tout comme les carences dans la coopération et les défaillances qui en résultent. La dépendance à l'égard des acteurs locaux devient évidente, même si d'autres aspects centraux — conceptualisation, production, édition, communication internationale — sont maîtrisés par Enwezor et son équipe.

Luz Gyalui est tombée malade pendant les derniers jours de l'accrochage. Elle a dû tout gérer, comme à son habitude, y compris les artistes mécontents, qui pleurent, crient, menacent de quitter l'exposition. Heureusement, la majorité d'entre eux est satisfaite. Elle sait que le suivi d'une exposition après le vernissage est beaucoup plus compliqué qu'on pourrait le penser. Elle rentre chez elle à Los Angeles le lendemain et me lance : « I've had enough of France. » Pourtant, elle collaborera de nouveau avec le Palais de Tokyo pour la préparation de *Flamme éternelle* (2014), une manifestation de l'artiste Thomas Hirschhorn. Surtout, elle retrouvera Enwezor pour organiser la 56^e Biennale de Venise en 2015.

35. Le budget était conçu pour une exposition nationale, avec des œuvres majoritairement situées en France. Ainsi, les coûts de transport et d'assurance élevés n'ont pas été pris en compte dans le budget initial.

Mon dernier entretien est avec Okwui Enwezor. Je l'appelle à son bureau de la Haus der Kunst à Munich. *La Triennale* est ouverte depuis quelques semaines déjà. Je l'interroge sur sa façon de définir son rôle de commissaire. Je lui demande quelles tâches (*tasks*) le commissaire accomplit dans son travail :

« Curating an exhibition is not a task, it's an intellectual production. You have to envision a set of ideas, you have to unpack it, you have to specialize it, you have to make it legible, you have to make it readable to people, so these are not tasks. [...] For me, curating an exhibition is not a technical thing, it's not just organizing exhibitions. That's the one thing that I would like to [put forward], I am not just an exhibition organizer »³⁶.

C'est une caractérisation du commissaire qui réduit sa fonction au conceptuel et à l'auctorialité, loin du commissaire « multifonction » décrit par M. Brenson (1998). Liées à l'autonomisation du champ curatorial dans le champ culturel, les différentes fonctions du commissaire (*ibid.*) — conceptualisation, édition, communication, production — deviennent des professions à part entière. C'est dans la délégation supervisée que le travail curatorial, travail polyphonique, se réalise. Dans le cas de *La Triennale*, à cause de l'encadrement institutionnel, ce processus prend une envergure exigeante.

C'est cette polyphonie qui devient lisible grâce à l'ethnographie de l'exposition. J'ai souhaité souligner l'intérêt d'une analyse des processus de mise en place d'une exposition pour montrer ce qui est invisible pour le public. L'exposition résulte de l'action d'une multitude de personnes, avec des intentions et des intérêts divers, parfois opposés, qui se manifestent dans la réalisation conflictuelle de l'exposition. Malgré le choix d'un commissaire visionnaire, l'analyse des acteurs politiques révèle que leurs façons de penser ainsi que les politiques culturelles françaises persistent dans le « modèle national », se contentant de le décliner, de l'adapter au fonctionnement du monde de l'art global. En dépit des valeurs, des demandes, des règles imposées par ces acteurs locaux, Okwui Enwezor est parvenu à faire passer son projet, en acceptant néanmoins quelques modifications. À partir de l'étude des acteurs, l'infrastructure de cette exposition devient tangible. Elle s'éloigne dans ce contexte de l'idée de l'efficacité des infrastructures (Rogoff 2013) mais fait remonter son incohérence, les frictions et les ruptures.

Centre Maurice Halbwachs, Paris, EHESS ; Institut für Europäische Ethnologie, Berlin, Humboldt Universität zu Berlin.

---

36. Entretien par Skype, le 18 juin 2012.

BIBLIOGRAPHIE

ALTSHULER, B.

2008 *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History, Volume I : 1863-1959*, London, Phaidon.

BECKER, C.

1998 « The Second Johannesburg Biennale. International Dispatch », *Art Journal*, 57 (2) : 86-100.

BECKER, H. S.

1988 [1982] *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

BOURRIAUD, N.

1998 *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel.

2012 « The Collapse of Distance », *The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making*, 6 : 41-42.

BRENSON, M.

2010 « The Curator's Moment : Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions », in E. FILIPOVIC, M. VAN HAL & S. ØVSTEBØ (eds.), *The Biennial Reader*, Ostfildern, Hatje Cantz : 222-239.

CLIFFORD, J.

1988 *The Predicament of Culture. Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

ENWEZOR, O.

1998 « Between Localism and Worldiness », *Art Journal*, 57 (4) : 32-36.

2010 « Mega-exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form », in E. FILIPOVIC, M. VAN HAL & S. ØVSTEBØ (eds.), *op. cit.* : 426-445.

2011 *Intense Proximity : Art as Network*, La Triennale Concept Paper. Document de travail interne.

ENWEZOR, O. (ED.)

2002a *Democracy Unrealized : Documenta 11, Platform 1*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz.

2002b *Experiments with Truth : Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation. Documenta 11, Platform 2*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz.

2002c *Under Siege : Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos, Documenta 11, Platform 4*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz.

2002d *Documenta 11, Platform 5 : Exhibition, catalogue*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz.

2003 *Creolité and Creolization : Documenta 11, Platform 3*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz.

2012 *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*, Paris, Centre national des arts plastiques, Artlys.

ENWEZOR, O. & RICHARDS, C. (EDS.)

1997 *Trade Routes : History and Geography. 2nd Johannesburg Biennale*, Den Haag-Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council.

FILIPOVIC, E. & VANDERLINDEN, B. (EDS.)

2005 *The Manifesta Decade : Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-wall Europe*, Cambridge, MIT Press.

HOUDART, S.

2007 « L'universel à vue d'œil. L'Exposition internationale japonaise 2005 », in C. JACOB (dir.), *Lieux de savoir. Espaces et communautés*, Paris, Albin Michel : 761-776.

LEBOVICI, E.

2012 *Prendre la parole. De quelques femmes à la Triennale*, <<http://le-beau-vice.blogspot.de/2012/05/prendre-la-parole-de-quelques-femmes-la.html>>.

NOCE, V.

2009a « L'art à bout de "Force" », *Libération*, 4 mai, <<http://www.liberation.fr/culture/0101565326-l-art-a-bout-de-force>>.

2009b « La Force de l'Art, la farce des chiffres », *Libération*, 10 juin, <<http://www.liberation.fr/culture/0101572891-la-force-de-l-art-la-farce-des-chiffres>>.

VON OSWALD, M.

2012 *La Triennale. Ethnographie d'une exposition*, Mémoire de master, Paris, École des hautes études en sciences sociales, École normale supérieure.

ROGOFF, I.

2013 « Keynote Lecture Infrastructure », conférence *Former West* à Haus der Kulturen der Welt Berlin, 20 mars, <<http://www.formerwest.org/Documents/ConstellationsProspects/Contributions/Infrastructure>>.

YAVENA, A.

2003a « When a Bus Met a Museum : Following Artists, Curators and Workers in an Art Installation », *Museum and Society*, 1 (3) : 116-131.

2003b « Chalk Steps on the Museum Floor : The Pulses of Objects in an Art Installation », *Journal of Material Culture*, 8 (2) : 169-188.

RÉSUMÉ

Ce texte propose une analyse de l'exposition *La Triennale : Intense Proximité* d'Okwui Enwezor (Palais de Tokyo, 2012) à partir d'une approche ethnographique. En prenant en compte les différents acteurs engagés dans le projet — commissaires d'exposition, acteurs politiques et culturels — et en analysant leurs intérêts et valeurs propres, il entend montrer comment le concept de l'exposition a pris progressivement forme, dans un contexte politique français d'autant plus délicat qu'il était lié aux élections présidentielles de 2012.

ABSTRACT

La Triennale: *Between Negotiations and Determination*. — This paper takes an ethnographic approach to analyse the making of Okwui Enwezor's exhibition *La Triennale: Intense Proximity* (Palais de Tokyo, 2012). It examines the different actors involved in the project—the curators, politicians and cultural administrators—and assesses their interests and inherent values in order to show how the concept of the exhibition gradually took shape within a particularly delicate political context in France since it was linked to the 2012 French presidential elections.

Mots-clés/Keywords : Okwui Enwezor, art contemporain, ethnographie d'une exposition, politiques culturelles en France/*Okwui Enwezor, contemporary art, ethnography of an exhibition, cultural policy in France.*