Exposer la performance : une forme nouvelle d'interface spatiale

Pamela Bianchi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1055>

DOI : 10.4000/lcc.1055

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Pamela Bianchi, « Exposer la performance : une forme nouvelle d'interface spatiale », *Les chantiers de la création* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 04 septembre 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1055> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.1055>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

Exposer la performance : une forme nouvelle d'interface spatiale

Pamela Bianchi

1. Introduction

« Une perspective de contact insiste sur la manière dont les sujets se constituent dans et par leurs relations à l'autre. » (Pratt, 2008)

- 1 Le concept d'interface est un terme polysémique qui, selon les contextes, peut avoir des nuances significatives bien différentes. Ainsi, afin de circonscrire l'axe de l'analyse, qui porte sur l'espace de l'art et, notamment, sur l'espace de l'exposition, voyons l'interface comme l'image métaphorique d'une : « [...] surface à la frontière entre deux parties de matière ou d'espace¹ ». En la considérant donc comme une membrane qui partage les marges de deux réalités discontinues², l'interface peut ainsi évoquer l'image, tirée du contexte géographique, d'un : « [...] plan ou [d'] une ligne de contact entre deux systèmes ou deux ensembles distincts » (Brunet, 1993). En ce sens, elle peut donc faire office de membrane mettant en jeu un réseau d'échanges entre deux parties qui peuvent, le cas échéant, se modifier mutuellement. Ces considérations, en particulier, évoquent, entre autres, la notion de « zone[s] de contact » introduite par Mary Louise Pratt, c'est-à-dire des : « [...] espaces sociaux où les cultures se rencontrent, se heurtent et se confrontent, souvent dans des contextes de relations de pouvoir hautement asymétriques » (Pratt, 1991). Dans ces zones, spécifiquement, nous retrouvons des : « [...] sujets [qui] se constituent dans et par leurs relations entre eux » (Pratt, 2008).
- 2 Par conséquent, nous pouvons reconnaître dans l'interface la région médiane reliant deux instances différentes qui s'influencent réciproquement. En partant de ces prémisses, et afin d'aborder le domaine de l'art, analysons donc ce concept avec une approche conceptuelle et esthétique qui, tout en gardant l'image métaphorique d'une membrane qui divise et, simultanément, unit, nous éloigne des considérations les plus géographiques ou socioculturelles, ethnographiques, etc.

1.1 Des *topoi* dans un *topos* ?

- 3 Lorsqu'on prend le lieu de la monstration d'une exposition ou, tout simplement, d'un *expôt* artistique, tel que l'entend André Desvallées³, l'un des premiers paramètres à définir est l'organisation spatiale du lieu où les œuvres sont agencées. Se concentrer sur l'agencement expographique peut, de fait, représenter le départ pour l'approfondissement du statut des trois composants principaux du processus créatif : l'espace, l'œuvre et le spectateur. Ainsi, évoquons le cas de certaines propositions artistiques contemporaines où ces trois paramètres sont remis en discussion ; c'est-à-dire, des situations où l'œuvre peut parfois faire office de dispositif, d'accessoire et, aussi, d'interface, entendue comme lieu de contact et de jonction entre d'autres instances. À ce stade, une clarification entre *dispositif* et *interface* devient indispensable. De fait, tout en voyant dans le dispositif l'« ensemble hétérogène [d'éléments] » (Agamben, 2007) de dérivation foucaldienne « qui résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir » (Agamben, 2007), l'interface, à son tour, nous semble pouvoir bien remplir ce même rôle. Ainsi, si le dispositif peut être vu à la fois comme l'élément *qui donne à voir* et comme « le réseau qui s'établit » (Agamben, 2007) entre des instances, alors l'interface (en tant que membrane reliant deux instances) devient, à son tour, le *dispositif* et la zone de contact qui met en scène la rencontre entre deux éléments.
- 4 De manière générale, face à une proposition artistique ou à un lieu d'exposition (musée, galerie, etc.), nous sommes habituellement confrontés à un espace compartimenté, divisé, organisé en une succession, plus ou moins équilibrée, de *boîtes* façonnées⁴ (les salles d'exposition) et d'espaces de repos et de jonction, qui orchestrent le chemin narratif muséographique. Introduisons, ainsi, la notion d'entrecroisement structurel de ces espaces. En se concentrant sur le système de l'art actuel, l'idée d'espace peut, en général, se jouer dans la dichotomie *contenant/contenu*, où des *topoi*⁵ sont orchestrés à l'intérieur d'un *topos*. Ainsi, dans certains cas, un lieu d'exposition compartimenté en portions circonscrites d'espaces renvoie à l'image métaphorique d'un *ensemble de sous-ensembles* : des lieux dans un lieu.
- 5 En guise de définition, citons le sémiologue Manar Hammad, pour qui,

Un *topos* est un espace, un volume contenant des personnes et des objets. C'est une unité à trois dimensions dont ses frontières peuvent être déterminées en considérant simultanément les deux niveaux de l'expression et du contenu. [...] Les *topoi* sont des unités permettant d'atteindre la structure profonde de l'expression et de la mettre en rapport direct avec la structure profonde du contenu. Cette dernière apparaît comme un programme narratif. (Hammad, 1977)
- 6 Cette image de *topoi* dans un *topos*, de salles dans un édifice, tout en soulignant la délimitation d'un périmètre spatial ayant une caractérisation précise, renvoie à l'image métaphorique des poupées russes, qui reconnaît dans le système classique de l'art une structure hiérarchique entre des contenants et des contenus. Il s'agit, spécifiquement, d'une structure pyramidale, construite selon un ordre précis de *boîtes*, empilées l'une dans l'autre, qui peut être restitué avec la schématisation suivante : (E) en (D) en (C) en (B) en (A). D'abord, l'espace urbain (A), dans lequel sont localisés des lieux pour l'art (B) (institutionnels, ou non, musée, fondation, galerie, espace public, etc.) qui contiennent des espaces architectoniques d'exposition (C) (les salles), dans lesquels s'organise l'espace d'une exposition précise et temporaire (D) où, enfin, se trouve l'espace de l'œuvre ou des œuvres (E), à savoir le noyau, la plus petite des poupées russes.

- 7 Ainsi, nous nous retrouvons face à la définition de plusieurs niveaux spatiaux où chaque espace et ses marges, concrètes et conceptuelles, sont bien délimités et différenciés. Cette orchestration marque aussi la place du spectateur qui, tout en jouant son rôle ordinaire d'observateur en contemplation, reste bien distancé et donc hors de l'espace de l'œuvre. Cette situation traditionnelle fait écho, notamment, au système moderniste fondé sur la présentation de l'expôt à l'intérieur de l'espace du *white cube*. En particulier, ce modèle expographique, né entre les années 1910-1930, a été, à plusieurs reprises, dénoncé et critiqué ; de fait, au moment même de sa théorisation il était déjà obsolète. Toutefois, il a continué à représenter la modalité la plus séduisante pour la conception des espaces d'exposition. De fait, aujourd'hui encore, certains espaces d'exposition et galeries, institutionnalisés ou non, se présentent comme des *white cubes*, même si, de cette idéologie, ils ne conservent que le *blanc* et le *vide*. Ce genre d'espace, ainsi, plus traditionnel et où la compartimentation de *topoi* dans un *topos* joue encore le rôle primaire de régisseur général, nous renvoie, de nouveau, au concept des poupées russes.

1.2 L'espace désœuvré des propositions contemporaines

- 8 Pour revenir sur la situation actuelle, aujourd'hui nous nous retrouvons face à des lieux d'exposition plus actifs et moins agencés d'un point de vue spatial. Spécifiquement, dans une même institution (galerie, musée, fondation ou manifestation artistique, publique ou privée), nous remarquons, toujours plus souvent, la présence d'espaces (et de propositions) délocalisés, éparpillés, disloqués dans plusieurs lieux, sites, parfois éloignés les uns des autres, et de natures différentes. La Nuit Blanche est un exemple frappant en matière d'événement éphémère, temporaire et délocalisé ; tout comme le cas du programme expographique de la Fondation Trussardi de Milan. *Manifesta*⁶ VII en Trentino Alto Adige en 2008, ou la IXe édition à Gand en 2012 sont, à leur tour, des cas emblématiques, tout comme, de manière plus générale, *Documenta* à Kassel, le festival *Printemps de septembre*⁷ à Toulouse, la Biennale de Berlin, de Lyon, ou encore de Venise⁸, qui orchestrent leurs propositions dans des lieux divers et particuliers où, parfois, l'espace n'est pas dissociable de l'œuvre et *vice-versa*.
- 9 Dans la réflexion géographique contemporaine, l'exemple des poupées russes qui s'emboîtent les unes dans les autres est aussi commode que « dangereux » et, en particulier, il évoque l'acte d'entrecroisement, tel que nous l'avons brièvement cité plus haut :

Car il est important de voir que toutes ces formes de découpages qui sont, soit l'héritage de certaines pratiques sociales, soit la nécessité d'une organisation de l'espace en fonction de telle ou telle pratique, s'enchevêtrent et s'entrecroisent. L'intérêt d'un raisonnement géographique c'est justement d'envisager ces entrecroisements d'ensembles spatiaux en fonction de différentes échelles et des diverses pratiques sociales. Il faut choisir le découpage le plus intéressant, non pas par rapport à une pratique dans la théorie, mais par rapport aux intérêts de celui qui commande l'exécution de cette pratique. Il faut aussi changer de problématique en changeant d'échelle. » (Lacoste, 1979)

- 10 En partant de cette dernière citation, et afin d'introduire la situation de certaines propositions artistiques actuelles, considérons l'entrecroisement de manière *abstraite* et non plus structurelle, car, pour reprendre Lacoste, il est aussi question d'échelle et de points de vue. De fait, la construction pyramidale entre contenant et contenu, dont

nous avons proposé une schématisation, peut, aujourd'hui, être mise en discussion ; notamment, dans des cas expographiques particuliers, nous constatons la disparition de cet ordre spatial hiérarchique, ainsi que l'éclatement de ces unités, ces boîtes, spatiales. Cela implique une nouvelle forme de création expographique qui voit l'exposition, en tant que telle, non seulement comme un système sémantique et sémiotique suivant des lois hiérarchiques d'emboîtement spatial et conceptuel, mais aussi comme une structure libre et fluide, à considérer

[...] moins comme une entité et plus comme un événement, moins comme finie et fixe et plus comme un phénomène temporellement fluide, moins comme une construction insulaire et plus comme une structure relationnelle dans ses connexions internes et externes, moins comme « adresse » et plus comme conversation [...]. (Greenberg, 1995)

- 11 Dans ce genre de propositions artistiques, une reconsidération générale des paramètres principaux devient alors nécessaire ; ce qui demande une nouvelle pratique curatoriale et aussi la définition de nouveaux périmètres concrets et abstraits, franchissables ou non, qui créent des zones de contacts diverses, et donc de nouvelles formes d'interfaces. Évoquons, ainsi, l'image allégorique d'un paysage artistique et expographique plus fluide, un flux deleuzien⁹, non plus articulé en raison de la logique d'emboîtement d'échelles et de niveaux spatiaux (les poupées russes), mais concentré, au contraire, sur une articulation complexe qui évoque les liens hypertextuels¹⁰. Un espace réel qui se comporte comme un espace numérique (cyberespace¹¹) ; un espace qui de *strié*, devient *lisse*¹². L'action d'entrecroisement, alors, ne disparaît pas, mais devient, au contraire, l'image symbolique qui joue avec une nouvelle forme d'interface artistique, car les périmètres structuraux des salles disparaissent pour laisser la place à un jeu d'interfaces invisibles, mais, bien présentes.
- 12 Spécifiquement, le découpage de l'espace, qui donne vie à des lieux divers, mais bien déterminés par leur fonction, disparaît, de plus en plus, face aux situations nouvelles proposées par l'art contemporain. De ce fait, la logique formelle et fonctionnelle des *topoi* s'efface à cause de l'hétérogénéité des médiums (dispositifs et œuvres) proposés par une exposition, et aussi du fait de la simultanéité de la monstration d'images ; ces boîtes, ainsi, éclatent pour laisser la place à une désorganisation apparente où le spectateur vit sa propre expérience phénoménologique en tant que corps dans l'espace. Ce dernier, tout en étant, simultanément, réceptacle et inducteur, se fait aussi, à la fois, cadre de l'exposition et œuvre elle-même. Nous appelons ce genre d'événement des *exp'œuvres*¹³, où l'acte expographique et les expôts fusionnent, en perdant leur distinction spécifique pour devenir un grand *topos* unique. En considérant, ainsi, une exposition comme l'ensemble de trois moments spécifiques et, en général, distincts – *présence*, *présentation* et *représentation* (Dubé, 1995) –, ces trois actes sont fusionnés dans un *tout* synchronique qui ne distingue pas les niveaux spatiaux ou esthétiques.
- 13 Distinguons, alors, un espace compartimenté et un espace total. Ce dernier sera un *tout* qui additionne des espaces divers, sans pour autant les emboîter ou les orchestrer de manière régulière et schématique. Ce *tout* contient sans ordonner. Ainsi, les niveaux spatiaux différents se superposent, en effaçant leurs périmètres et en créant des marges esthétiques nouvelles où l'espace du spectateur vient s'adjoindre à cette proposition. Cette considération s'ouvre sur le concept de *désœuvrement*, mieux encore d'« espace désœuvré » (Nancy, 1983) dans le sens d'espace sans milieu, décentré, un espace *all over*, tel que le décrit Greenberg (1988). En d'autres termes, il s'agit d'un site qui intègre en soi des espaces autres, parfois lointains et divers, dans un mélange

désordonné, seulement en apparence. En ce sens, cet espace désœuvré sera, pour lui-même et simultanément, noyau et coquille ; autrement dit, il sera une proposition esthétique, tautologique, à part entière. Car il est ce qu'il contient¹⁴.

- 14 En outre, en voulant se concentrer sur le statut des expôts à l'intérieur de ces propositions, nous remarquons une perte de distinction entre les œuvres ; autrement dit, les expôts ne deviennent que des dispositifs (accessoires) permettant l'*avoir lieu* de la proposition artistique. L'espace, ainsi, comme nous l'avons souligné, de *strié* devient *lisse*¹⁵, et une question se pose : où termine l'œuvre et où commence l'exposition ? Et *vice-versa*. Si, dans un sens général, cette question peut se référer à un nombre d'installations contemporaines, immersives et pénétrables, dans un sens plus spécifique, elle nous permet d'évoquer, à nouveau, la notion d'*exp'œuvre*. En fait, dans ce genre de propositions, l'espace architectonique, enveloppant et accueillant, participe de manière active au processus de création artistique ; c'est pourquoi nous pourrions parler de propositions *site specific*. Ainsi, émerge la nécessité d'une reconsidération générale des périmètres, concrets et esthétiques, des composants principaux du système de l'art. De ce fait, si le lieu *idéal* d'exposition, emboîté dans l'image symbolique de l'architecture/coffre, a disparu, est-il possible de définir d'autres formes de périmètres, des confins esthétiques pour concevoir des propositions artistiques contemporaines ? Si la poupée russe est éclatée, en laissant la place à un espace fluide, libre, à un rhizome, sans centre ni marges, quelle est la proposition esthétique correspondante ?

2. Des formes nouvelles de définition spatiale

- 15 En partant de ces dernières considérations, dans une *exp'œuvre* se produit une fusion entre des réalités diverses, entre l'œuvre, l'espace d'exposition, libéré de la logique traditionnelle, et le corps du public, qui donne vie à une sorte d'exposition *in situ*. Ainsi, il est nécessaire de spécifier la nature du lieu expographique. D'un point de vue purement structural, l'*open space*, l'espace ouvert, n'est pas le seul lieu où ce type d'exposition peut se réaliser ; il suffit, au contraire, d'investir un lieu, sans reproduire aucune forme de distinction hiérarchique ou fonctionnelle. Ainsi nous nous retrouvons confrontés à des lieux qui sont exploités pour leur forme, des toilettes aux escaliers, et qui se retrouvent aussi libérés de la distinction traditionnelle entre salles nobles d'exposition et lieux de passage, généralement, non consacrés à espace d'exposition. Dans certains cas, en outre, l'identité et l'histoire même de l'espace interviennent dans le processus de création de l'exposition. C'est pour cette raison que des expositions de ce genre doivent être considérées comme une sorte d'œuvre d'art totale¹⁶, organique, qui vit dans son propre *hic et nunc*. Ainsi, les pièces qui composent ce type d'expositions ne sont que des accessoires et des interfaces qui donnent lieu à des réseaux, à des points de jonction indispensables pour l'achèvement de l'*exp'œuvre*.
- 16 Par conséquent, si les frontières architectoniques disparaissent, d'autres naissent. En ce sens, il s'agit d'établir de nouvelles zones de contact, qui évoquent l'image métaphorique de la membrane, dont nous avons parlé, qui divise et, simultanément, unit ; finalement, une interface qui joue le rôle de dispositif et aussi d'expôt. Autrement dit, dans une proposition de ce genre, l'*œuvre*, en faisant office de dispositif et, donc, d'accessoire exploité pour l'achèvement de l'exposition, devient une interface entre le spectateur et l'*espace d'exposition*, impliqué, lui-même, dans le processus de création

esthétique. Dans les cas précis de notre étude, nous verrons, ainsi, comment la performance et, en particulier les performeurs, peuvent, parfois, incarner l'image symbolique de cette membrane médiane ; une membrane qui se trouve entre l'expérience perceptive du spectateur et la *poïesis*¹⁷ de l'exposition.

2.1 La Fondation Trussardi : deux expositions à l'étude

- 17 Afin de mieux comprendre ces considérations, arrêtons-nous sur deux expositions temporaires conçues par la Fondation Trussardi de Milan, dont le directeur artistique est Massimiliano Gioni. Il s'agit d'une fondation qui, depuis 2003, ne possède plus un siège fixe où exposer et qui, donc, pour chaque exposition qu'elle conçoit, s'approprie temporairement, comme un bernard-l'ermite, des lieux anodins, alternatifs, abandonnés et, dans la plupart des cas, non destinés à être lieu d'exposition. Ce faisant, elle investit totalement un lieu, en exploitant son pouvoir narratif, son histoire, son identité, etc. qui deviennent, ainsi, des paramètres signifiants du processus de création artistique. À la Fondation Trussardi, l'espace et le lieu deviennent, ainsi, des accessoires de l'œuvre et de l'exposition.
- 18 Voyons de plus près deux expositions conçues par la Fondation : *Fault Lines*, exposition personnelle du couple d'artistes Allora & Calzadilla, orchestrée au Palais Cusani¹⁸, à Milan en 2013, et l'exposition de Tino Sehgal organisée à l'intérieur de la Villa Reale, siège de la Galerie d'Art Moderne de Milan (GAM)¹⁹, en 2008. Il s'agit de deux propositions artistiques qui exploitent le pouvoir de la performance comme un moyen de représentation conceptuelle. De cette manière, l'acteur devient une sorte d'interface hybride et, simultanément, concrète qui joue le rôle d'adhésif entre deux instances représentées par l'exposition et le public.
- 19 Commençons avec Allora & Calzadilla. Quinze œuvres sont réparties dans les espaces de ce Palais, actuellement siège de l'Armée italienne et donc, normalement, inaccessible au public. La particularité de cette exposition se retrouve dans l'utilisation de l'édifice comme un grand carillon, une véritable caisse de résonance où des sons, des voix et des rumeurs se mélangent en s'amplifiant mutuellement. Le couple d'artistes a proposé une œuvre hétérogène dont le dénominateur commun est la notion de ligne, de frontière, encore une fois, d'interface et de franchissement des confins, géographiques, topologiques, politiques, et aussi conceptuels. Dans ce Palais, chaque centimètre d'espace est exploité comme lieu d'exposition, et le spectateur se retrouve ainsi à partager le même espace que les œuvres exposées qui ne sont que, dans la plupart des cas, des performeurs. Comme dans un théâtre alternatif, le public est invité à monter sur scène. En outre, dans cette proposition, le concept de sculpture est mis en discussion ; il n'est plus objet de contemplation stable, mais il devient tableau vivant, sculpture en mouvement qui se déplace dans le palais, et qui, tel un acteur, joue une pièce. C'est le cas, par exemple, de l'œuvre *Wake up*, pour laquelle un trompettiste improvise, quotidiennement, sur le thème musical du réveil militaire américain. En montant les escaliers de l'entrée principale, la cage d'escalier devient, ainsi, une caisse acoustique où les notes résonnent, amplifiées. De ce fait, un lieu de passage et de conjonction devient un espace d'exposition hétérogène. En particulier, sa forme et ses caractéristiques architectoniques ont été exploitées pour l'achèvement de l'œuvre ; la réverbération du son dans les escaliers se répand dans les autres espaces du palais, en créant une ambiance uniformisée.

- 20 Intéressons-nous maintenant à la Salle *Radetzky*²⁰ qui accueille l'œuvre *Stop, Repair, Prepare*²¹ ; c'est une véritable scène de théâtre où un danseur, qui est représenté par le dispositif piano + pianiste, dessine son espace d'improvisation musicale. Le performeur se promène dans la pièce en jouant *L'Hymne à la Joie* de Beethoven. La liaison entre ce lieu spécifique et l'œuvre installée se retrouve d'abord dans l'importance de cette salle qui était, historiquement, la salle du piano (Angelotti, 2013). Rappelons, à ce sujet, que la musique jouée, *L'Hymne à la Joie*, a été plusieurs fois utilisée dans des contextes historiques et politiques totalement aux antipodes, voire pendant le régime nazi ou à l'occasion de la célébration de la chute du mur de Berlin (Yablonsky, 2009). De ce fait, il est intéressant de confronter l'exposition au Palais Cusani avec une autre exposition où la même performance a été proposée, car, selon la nature de l'espace et du lieu d'exposition, les interprétations de la performance changent véritablement. Ainsi, tandis qu'au Palais Cusani (siège de l'armée italienne, ayant une histoire politique bien marquée) la résonance politique de cette performance est le premier caractère qui ressort, dans l'exposition à la galerie Gladstone de New York (un *white cube* traditionnel, neutre, vide), l'interprétation de *L'Hymne à la Joie* de Beethoven se voit détachée de toute sorte de référence politique ou historique. Ainsi, la même performance s'habille²², selon les contextes, de résonances esthétiques bien différentes.
- 21 Nous retrouvons la même « liaison » entre l'histoire d'un lieu (d'une salle) et la « signification » d'un expôt dans une autre œuvre installée au Palais Cusani ; dans la salle, dite *della Braida*. Nous y trouvons vingt-cinq danseurs qui dessinent des architectures éphémères et temporaires. Dans ce cas, l'attention doit être dirigée vers l'action de définir une frontière générée par l'œuvre. D'un point de vue technique, *Revolving Door*, le titre de cette performance, se compose de performeurs qui marchent dans la pièce, sans s'arrêter, en donnant vie à une sorte de porte à tambour. En recréant un obstacle, une véritable structure architectonique en mouvement, le spectateur se retrouve face à un empêchement, face à l'impossibilité de pouvoir entrer dans la pièce en toute liberté. Le spectateur est, de ce fait, obligé de marcher au rythme des danseurs pour passer à la salle suivante. Encore une fois, intéressons-nous à cette performance effectuée dans d'autres contextes : citons, par exemple, *14 Rooms*²³, en 2014, une initiative expographique d'Obrist et de Biesenbach, pour *ArtBasel* : à cette occasion, une séquence de *white cubes*, de boîtes blanches et fermées par une porte/miroir, contenait des performances diverses, parmi lesquelles, *Revolving Door*. Ainsi, tandis que dans la salle ovale, blanche et neutre, de l'exposition suisse, la sensation d'oppression était, peut-être, le premier et unique message ; lors de l'exposition au Palazzo Cusani, la nécessité de dépasser cette pièce, cette barrière en mouvement, pour avancer dans la visite, a mis en jeu le public qui entre, carrément, dans l'œuvre en franchissant son espace.
- 22 Spécifiquement, dans l'exposition de Milan, les mouvements des danseurs mettent en lumière le pouvoir d'agrégation sociale. Les chorégraphies des performeurs, en simulant des marches militaires, tout comme d'autres types de ballets, se montrent au public comme une barrière, comme une frontière difficile à franchir, comme une structure imposante qui dirige les mouvements des autres et qui évoque des problématiques courantes de la société. Une architecture humaine qui interroge le spectateur de manière corporelle. En ce sens, cette barrière n'est qu'une sorte d'interface reliant le pouvoir mnémonique et narratif du lieu avec le public qui se voit avalé par l'espace d'exposition. Ainsi, le questionnement du public, dans l'œuvre de ces

deux artistes, avance en parallèle avec la mise en jeu du performeur auquel il est demandé d'improviser en jouant une pièce. La mise en exposition de la performance peut alors coïncider avec la création de notre zone de contact qui interpelle le spectateur, en lui donnant un nouveau rôle et une nouvelle conscience. Cette interrogation, d'ailleurs, nous la retrouvons chez ces deux artistes : « Se poser des questions devient un acte important pour la construction de l'œuvre, et quand l'œuvre a lieu, celle-ci continue ce même processus d'interrogation » (Angelotti, 2013).

- 23 La seconde exposition dont nous proposons une analyse est celle dédiée à Tino Sehgal, en 2008. Dans ce cas, l'artiste choisit, lui-même, le lieu d'exposition qui, pour la première fois dans l'histoire de la Fondation Trussardi, est un musée. Sehgal expose à Villa Reale, siège de la Galerie d'Art Moderne de Milan (GAM) ; la particularité de cette exposition réside dans le fait que l'artiste expose, paradoxalement, la Galerie même. L'exposition s'organise autour d'une série de performances « invisibles », car les acteurs sont aussi les gardiens des salles ; en se promenant dans les locaux de la Galerie, le spectateur cherche quelque chose à voir, sans pourtant y arriver. Les gardiens des salles, des acteurs, sont invités à jouer des pièces, des performances lorsqu'un visiteur entre dans la salle. De ce fait, Sehgal n'introduit rien de visuellement nouveau dans le contexte expographique.
- 24 Ce faisant, l'espace de la Galerie d'Art Moderne apparaît égal et, en même temps, différent ; il est simultanément plein et vide. Ce lieu est ainsi appelé à jouer le rôle de lieu d'accrochage pour la collection, et d'espace d'exposition pour les œuvres de Sehgal. De plus, en faisant référence aux images de documentation de l'exposition sur le site de la Fondation, nous remarquons des images « vides », dans ce sens que, paradoxalement, l'espace d'exposition de la GAM est photographié sans les œuvres de Sehgal.
- 25 Ainsi, d'un côté, l'exploitation de la figure du gardien, si chère à l'artiste, introduit dans la visite la surprise de l'étrange et de l'inattendu, de l'autre côté, la visite de l'exposition de Sehgal devient une véritable découverte du Palais et des œuvres de la collection de la GAM. En ce sens, en tant que spectateur nous sommes face à une exposition à l'intérieur d'une exposition : une exposition temporaire d'art contemporain à l'intérieur d'une exposition permanente des œuvres de la collection. Encore une fois, l'influence du lieu sur la présentation de ce type de performance est ici très claire. Le caractère neutre et objectif d'une salle, tel que nous l'avons vu à Bâle, donne une liberté majeure aux interprétations qui peuvent se référer, selon les cas, à la quotidienneté, à la contemporanéité²⁴, etc. ; au contraire, dans un lieu riche d'identité historique et sociale, la performance et son message peuvent, parfois, être influencés et se lier au caractère du lieu. Ainsi, une performance comme *This is Propaganda* (2002), qui prévoit un air lyrique chanté par le gardien qui contrôle la salle accueillant *Il Quarto Stato* de Giuseppe Pellizza da Volpedo, devient « un commentaire du tableau²⁵ ».
- 26 Pour conclure, nous pouvons voir dans ces expositions (deux propositions parmi un vaste nombre d'autres de ce type) une nouvelle forme et une nouvelle conception d'interface. Les tableaux vivants d'Allora & Calzadilla et les gardiens/œuvres de Sehgal ne sont que des *dispositifs* (des interfaces) de mise en relation qui actualisent le sens de l'œuvre, grâce à la réception, voire la participation, du spectateur. Pour revenir sur nos considérations initiales, ces expôts représentent et dessinent la zone de contact entre les instances diverses qui composent une proposition artistique. Ces sculptures en mouvement, étant des dispositifs significatifs participants de la *poïesis* de l'exposition, deviennent une interface conceptuelle, l'adhésif entre l'espace, l'exposition et le

public ; c'est ainsi que dans cette nouvelle forme d'interface nous pouvons voir un nouveau paramètre constitutif de l'exposition contemporaine, où espace, expôt et public s'entrecroisent réciproquement en définissant allégoriquement des *lignes médianes* de conjonction.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. (2006). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. Paris : Editions Payot et Rivages, 2007, p. 10-11.
- Angelotti, Martina. « Entretien avec Allora & Calzadilla ». *Domus*, 2013, 31/03/15, http://www.domusweb.it/it/arte/2013/10/22/allora_calzadilla.html.
- Bo-Kyoung, Lee. « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain », *Marges*, n°5, 2007, 25/02/15, <http://marges.revues.org/705#bodyftn21>.
- Bolter, Jay Davis. *Writing Space: the computer, hypertext and history of writing*. Hillsdale : Lawrence Erlbaum, 1991.
- Brunet, Roger (sld). *Les Mots de la géographie*. Paris : La Documentation françaises, 1993, p.282.
- Dubé, Philippe. « Exposer pour voir, exposer pour savoir ». *Museum International*. n°185, 1995, p.4.
- Celant, Germano. *Arte/Ambiente. Dal futurismo alla Body art*. Catalogue d'exposition, Venise : Biennale de Venise, 1976, p.6.
- Cauquelin, Anne. « Paysage et cyberspace », texte d'une conférence donnée à Huesca, juillet 2006, 07/12/2014, http://www.lেলাa.be/files/Paysage_et_cyberspace.pdf.
- Davallon, Jean. *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan, 1999, p.200-207.
- Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix. « Traité de nomadologie : la machine de guerre ». *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980, p.434-527.
- Desvallées, André, et Mairesse, François (sld). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Arman Colin, 2011, p.387.
- Duncan, Cameron. « Effective Exhibits A Search for New Guidelines. The Evaluator's Viewpoint ». *Museum News*. Vol.46, n°5, janv. 1968 : p.3-45.
- Faure, Fabien, et Serra, Richard. *Ma réponse à Kyoto*. Lyon : Éd. Fage, 2008, p.18.
- Greenberg, Clement. « Peinture à l'américaine ». (1955). *Art et Culture*. Macula, 1988, p.236.
- Greenberg, Reesa. « The Exhibition as Discursive Event ». *Longing and Belonging: From the Faraway Nearby, Santa Fe*. New York : Distributed Art Publishers, 1995, p.120.
- Hammad, Manar. « L'espace du séminaire ». *Communications*. n°27, 1977, p.29-53.
- Hartmut, Rosa. *L'accélération ; une crise sociale du temps*. (2005). Trad. française de Didier Renault, Paris : La Découverte, 2010.

Jacobi, Daniel. « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? ». *La lettre de l'OCIM*. n°150, nov.-déc. 2013.

Lacoste, Yves. « Un ensemble spatial parmi d'autres ». *Espaces Temps*. n°10-11, 1979, p.31.
31/03/2015, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/espaspat_0339-3267_1979_num_10_1_3025.

Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois, 1983.

Pratt, Mary Luise. « Arts of the Contact Zone ». *Profession* 1991, New York : MLA, 1991.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres, New York : Routledge, 2008, p.8.

Szeemann, Harald. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Sauerländer : Aarau - Frankfurt am Main, 1983, catalogue d'exposition.

Trésor de la langue française, 2014.

Valery, Paul. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. (1894). Paris : Gallimard, 1992.

Virilio, Paul. « Les révolutions de la vitesse ». *La vitesse*. Catalogue d'exposition, Fondation Cartier, Paris : Flammarion, 1991.

Yablonsky, Linda. « You had to be there ». *ArtNews*. 2009, 31/03/15, <http://www.artnews.com/2009/06/01/you-had-to-be-there/>.

Wagner, Richard. « L'œuvre d'art de l'avenir ». *Œuvres en prose*. Paris : Delagrave, 1907, cité par Most, Glenn W. « Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'œuvre d'art totale ». Galard, Jean, et Zugazagoitia, Julian (sld). *L'Œuvre d'art totale*. Paris : Gallimard, 2003.

« L'interface : contribution à l'analyse de l'espace géographique ». *L'Espace géographique*. n°3, (Tome 37), 2008 : p.193-207.

<http://www.gam-milano.com/>

<http://www.fondazionenicolatrussardi.it/>

<http://www.hausderkunst.de/>

<http://www.14rooms.net/>

<https://www.artbasel.com/>

<http://manifesta.org>

NOTES

1. *Trésor de la langue française*, 2014.

2. « L'interface : contribution à l'analyse de l'espace géographique ». *L'Espace géographique*. n°3, (Tome 37), 2008 : p. 193-207.

3. « [L'expôt est un] terme [qui] désigne les vraies choses exposées, mais aussi tout élément exposable (un document sonore, un hologramme, une reproduction, une maquette, une installation ou un modèle conceptuel). » Desvallées, André, et Mairesse, François (sld). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Arman Colin, 2011, p.387. À ce sujet, voir aussi la notion d'*exhibit* de Duncan Cameron, dans Cameron, Duncan. « Effective Exhibits A Search for New Guidelines. The Evaluator's Viewpoint ». *Museum News*. Vol. 46, n°5, janv. 1968 : p.3-45.

4. Nous nous référons, notamment, au concept introduit par Germano Celant de « *scatola muraria* » [boîte façonnée]. Voir, à ce sujet, Celant, Germano. *Arte/Ambiente. Dal futurismo alla Body art*. Catalogue d'exposition, Venise : Biennale de Venise, 1976, p.6. « [...] l'espace limité par six plans (sol, plafond et quatre parois) qui peut être défini comme *scatola muraria a scala umana* [boîte façonnée à l'échelle humaine]. [...] La limite physique est alors l'espace enfermé et limité par les plans et les surfaces des murs. [...] Le concept d'espace examiné est celui du champ topologique où il existe toujours une relation entre la partie et l'ensemble. »
5. Pour *topoi* nous entendons, en général, des espaces concrets – l'espace d'accueil, d'exposition, de repos, de transit, de l'œuvre, de médiation, du public, etc. – organisés à l'intérieur du *topos*, c'est-à-dire l'enveloppe architecturale.
6. Pour la 7^e édition, *Manifesta* s'est approprié une région entière en dépliant, sur tout le territoire urbain, des expositions et des œuvres. Cf. Le site : consulté le 25/02/15, <http://manifesta.org/manifesta-7/>.
7. Ce festival a été organisé dans des lieux divers : l'Espace Écureuil, le Couvent des Jacobins, la Galerie du Château d'eau, l'École des Beaux-Arts, une ancienne maison éclusière, l'espace EDF-Bazacle (une usine hydroélectrique de la fin du 19^e siècle), le musée du Vieux-Toulouse, le Goethe Institut, le musée de la Médecine et les Abattoirs (Centre d'Art Contemporain de Toulouse). Cf. Bo-Kyoung Lee, « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain », *Marges*, n°5, 2007, 25/02/15, <http://marges.revues.org/705#bodyftn21>.
8. La conception d'événements *off* dans des lieux non institutionnels est désormais une pratique courante. Églises, maisons privées, etc. se font le théâtre d'expositions collatérales structurées autour des Jardins et de l'Arsenal.
9. Nous considérons le concept de flux et, notamment, de fluide sur la base du *modèle hydraulique* de Deleuze et Guattari. Cf. Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix. « Traité de nomadologie : la machine de guerre ». *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980, p.434-527.
10. À ce sujet, la référence à l'accélération postmoderne évoque tantôt Virilio, tantôt Lyotard. De même, citons aussi la théorie proposée par Hartmut Rosa sur l'accélération contemporaine. De cette dernière, Daniel Jacobi présente une analyse en rapport avec les changements muséaux. Cf. Virilio, Paul. « Les révolutions de la vitesse ». *La vitesse*. Catalogue d'exposition, Fondation Cartier, Paris : Flammarion, 1991 ; Rosa, Hartmut. *L'accélération ; une crise sociale du temps*. (2005). trad. française de Didier Renault, Paris : La Découverte, 2010 ; Jacobi, Daniel. « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? ». *La lettre de l'OCIM*. n°150, nov.-déc. 2013. N'oublions pas, en outre, la référence à Jean Davallon. Le sémiologue analyse la problématique de l'hypertexte, par rapport à l'exposition, à l'aide de l'étude de Jay Davis Bolter. Cf. Davallon, Jean. *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : l'Harmattan, 1999, p.200-207. À ce sujet, voir aussi : Bolter, Jay Davis. *Writing Space: the computer, hypertext and history of writing*. Hillsdale : Lawrence Erlbaum, 1991.
11. Un cyberspace tel que le souligne Anne Cauquelin. Cf. Anne Cauquelin, « Paysage et cyberspace », texte d'une conférence donnée à Huesca, juillet 2006, en ligne : 07/12/2014, http://www.lclaa.be/files/Paysage_et_cyberspace.pdf.
12. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, op.cit.
13. En ce sens, l'*exp'œuvre* trouve une résonnance dans la locution *œuvres-lieux* de Fabien Faure. Cf. Faure, Fabien, et Serra, Richard. *Ma réponse à Kyoto*. Lyon : Ed. Fage, 2008, p.18.
14. « Le travail de sa pensée [de Leonardo da Vinci] appartient, par tout ceci, à cette lente transformation de la notion de l'espace – qui d'une chambre vide, d'un volume isotrope, est devenu peu à peu un système inséparable de la matière qu'il contient et du temps. » Valéry, Paul. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. (1894). Paris : Gallimard, 1992.
15. « Dans l'espace strié on ferme une surface, et on la répartit suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées ; dans le lisse on se distribue sur un espace ouvert,

d'après des fréquences et le long des parcours (logos et nomos). » Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix. *Mille plateaux*. Op. cit., p.600.

16. Le concept d'œuvre d'art totale renvoie évidemment aux considérations de Richard Wagner, mais aussi d'Harald Szeemann. Rappelons, à ce sujet, son exposition *Der Hang zum Gesamthunstwerk* [La tendance de l'œuvre d'art totale], en 1983, qui se voit comme une quête sur le concept d'œuvre d'art totale. Cf. Wagner, Richard. « L'œuvre d'art de l'avenir ». Œuvres en prose. Paris : Delagrave, 1907, cité par Most, Glenn W. « Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'œuvre d'art totale ». Galard, Jean, et Zugazagoitia, Julian (sld). *L'Œuvre d'art totale*. Paris : Gallimard, 2003 ; Szeemann, Harald. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Sauerländer : Aarau - Frankfurt am Main, 1983, catalogue d'exposition.

17. Nous considérons le terme *poïesis* dans son acception générale de création poétique. Tiré du grec ποίησις, le mot signifie « création », du verbe *poiein*, « faire » créer ».

18. Le Palais Cusani est une résidence baroque située rue Brera, en plein centre historique de Milan ; elle conserve encore tous les décors de l'époque, les mobiliers et aussi un nombre considérable de tableaux et de portraits. Au fil des années, ce palais a été le siège de l'armée (en 1808 le palais a été vendu au Royaume d'Italie et depuis cette date il a accueilli le Ministère de la guerre pendant l'occupation napoléonienne et autrichienne, pour, enfin, devenir l'un des sièges de l'armée italienne). Cf. La fiche de l'exposition et du Palais sur le site de la Fondation Trussardi : 31/03/2015, http://www.fondazione nicolatrussardi.it/ALLORA+%26+CALZADILLA_1.html?pager_page=1.

19. La Villa Reale est un édifice néoclassique (1790-1796), originellement appelée Villa Belgiojoso et aujourd'hui siège de la Galerie d'Art Moderne (GAM) ; durant la deuxième moitié du XIXe siècle, elle a été la résidence du général autrichien Joseph Radetzky (au Palais Cusani se trouve aussi une salle qui lui est dédiée, la Salle Radetzky). D'un point de vue artistique, la Villa Reale conserve la dernière fresque d'Andrea Appiani, *Il Parnaso*. Cf. Le site de la Fondation Trussardi et de la GAM : 31/03/15, <http://www.gam-milano.com/>; http://www.fondazione nicolatrussardi.it/mostre/tino_sehgal/Villa_Reale_Galleria_Arte_Moderna_Milano.html.

20. Le général autrichien Radetzky y a eu son quartier général jusqu'aux événements des Cinq Journées de Milan.

21. Lors de sa première exposition, en 2008, elle a été exposée à Munich, à la Haus des Kunst. Cf. Site internet de la Haus des Kunst de Munich : 31/03/15, <http://www.hausderkunst.de/en/agenda/detail/allora-calzadilla-stop-repair-prepare-variations-on-ode-to-joy-for-a-prepared-piano/>. L'œuvre se compose d'un piano modifié, ayant un trou à l'intérieur pour accueillir le musicien qui se retrouve, ainsi, à jouer à l'envers. Cf. le site de la Fondation : 31/03/15, http://www.fondazione nicolatrussardi.it/ALLORA+%26+CALZADILLA_1.html?pager_page=1.

22. À ce sujet, nous pourrions évoquer la capacité d'adaptation des œuvres aux divers contextes expographiques et *vice versa*.

23. *Revolving Door* a été créée pour l'exposition collective *11 Rooms*, lors du Manchester International Festival, en 2011, et elle a été présentée à plusieurs reprises, dans des lieux divers. *11 Rooms*, a été proposée sous la direction de Hans Ulrich Obrist et Klaus Biesenbach. 11 artistes ont été invités à penser une œuvre pour un *white cube*. Il s'agit, de fait, de 11 salles, blanches, vides, identiques, qui ont accueilli 11 performances. Ce projet, commencé en 2011, a été aussi proposé dans les années suivantes, en Allemagne, à Sidney et aussi, à Bâle en 2014. Dans ce dernier cas, les salles étaient au nombre de 14 et l'architecture, neutre, a été conçue par les architectes Herzog & de Meuron. Cf. Le site du Festival de Manchester : 31/03/15, <http://www.14rooms.net/en/Artists/Allora-and-Calzadilla> et aussi le site de *ArtBasel* qui a financé le projet : 31/03/15, <https://www.artbasel.com/en/Press/14-Rooms>, <http://www.14rooms.net/>.

24. Cf. Les performances de Tino Sehgal : *This is New* (2003) et *This Is So Contemporary* (2004). La première prévoit la récitation des faits du jour par un acteur, la seconde voit des danseurs impliquer le public dans leur danse enthousiaste.

25. Cf. Communiqué de presse de l'exposition : 31/03/15, http://www.fondazionenicolatrussardi.it/tino_sehgal_1.html.

RÉSUMÉS

L'organisation spatiale à l'intérieur d'une exposition artistique contemporaine est le point de départ de nos interrogations. Dans certaines propositions artistiques, la perte de hiérarchisation spatiale et statutaire est rendue possible grâce à ou à cause du franchissement des confins et des interfaces qui naissent par conséquent. Il s'agit de la fusion de réalités diverses, de la fusion entre l'œuvre, l'espace d'exposition et le corps du spectateur ; cela donne vie à une exposition *in situ* où, parfois, la forme, l'identité et l'histoire même de l'espace interviennent dans le processus de création de l'exposition. Ainsi, les pièces qui composent ce type d'expositions ne sont que des expôts, des dispositifs, voire des interfaces qui donnent lieu à des réseaux, à des points de jonction indispensables pour l'achèvement de l'exposition/œuvre. L'évocation de la Fondation Trussardi de Milan permet le développement de ces réflexions ; notamment, l'étude de deux propositions artistiques : Fault Lines, du couple d'artistes Allora & Calzadilla au Palais Cusani, en 2013, et l'exposition de Tino Sehgal à l'intérieur de la Galerie d'Art Moderne, en 2008. Les deux expositions exploitent le pouvoir de la performance comme un moyen de représentation conceptuelle. Le corps de l'acteur devient une sorte d'interface hybride et, simultanément, concrète, un dispositif de mise en relation qui joue le rôle d'adhésif entre l'espace d'exposition et le public. Il s'agit d'un entrecroisement spatial qui permet et demande une redéfinition de la terminologie contemporaine.

The spatial organization of a contemporary art exhibition is the starting point of our questions. In some artistic proposals, the loss of territorial and statutory hierarchy is made possible thanks to or because of the crossing of borders, and the interfaces that are born as a result. It is a fusion of different realities, the fusion between the artwork, the exhibition space and the viewer's body; this creates a site-specific exhibition where, sometimes, the form, the identity and the history of the space participate in the creative process of the exhibition. Thus, the parts that make up this type of exhibitions are "only" the devices or the interfaces that give life to the network, to the conjunction points essential for the completion of the exhibition /artwork. The evocation of the Trussardi Foundation in Milan allows the development of these reflections; in particular, the study of two artistic proposals: Fault Lines, by the artistic couple Allora & Calzadilla at Palazzo Cusani in 2013, and the exhibition Tino Sehgal in the Gallery of Modern Art in 2008. Both exhibitions exploit the performance power as a means of conceptual representation. The actor's body becomes a sort of interface, hybrid and simultaneously concrete, a connecting device that, like an adhesive, connects the exhibition space and the viewer. A spatial intersection allows and asks for a redefinition of the contemporary terminology.

INDEX

Keywords : Space, exhibition, apparatus, performance, désœuvrement, Trussardi Foundation

Mots-clés : Espace, exposition, dispositif, performance, désœuvrement, Fondation Trussardi

AUTEUR

PAMELA BIANCHI

Université Paris 8 Vincennes – Saint Denis