Remarques sur « L'histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée »

Biennale de Lyon 2007

Géraldine Miquelot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/551>

DOI : 10.4000/marges.551

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2009

Pagination : 142-153

ISBN : 978-2-84292-253-5

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Géraldine Miquelot, « Remarques sur « L'histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée » », *Marges* [En ligne], 09 | 2009, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/551> ; DOI : 10.4000/marges.551

Remarques sur « L'histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée »

¹ Thierry Raspail,
« Parlons biennales »,
*Biennale de Lyon 2007,
oos – L'histoire d'une
décennie qui n'est pas
encore nommée*,
[Stéphanie Moisdon
et Hans-Ulrich Obrist],
Dijon, Les Presses du
réel, 2007, p. 3. Le texte
est reproduit dans
le dossier de presse
de la Biennale de Lyon
2007, p. 2 et sur le site
Internet de la Biennale
2007.

² *Biennale de Lyon 2007*
(...), *op. cit.*

³ « Notes extraites
d'une conversation
ininterrompue entre
Stéphanie Moisdon
et Hans-Ulrich Obrist »,
publié dans le dossier
de presse
de la Biennale, dans
le catalogue (*op. cit.*,
p. 9-13) et sur le site
Internet de la Biennale
www.biennale-de-lyon.org/bac2007/fran/.

L'art contemporain est souvent accusé de se cantonner à un cercle d'initiés, que ce soit dans ses contenus symboliques – guère accessibles à un « grand public » qui reste à définir – ou dans son fonctionnement – les acteurs du monde de l'art endossant des casquettes parfois contradictoires.

Ce circuit fermé s'incarne notamment dans la multiplication des « expositions d'expositions », souvent conçues par des artistes, sur invitation de directeurs de centres d'art, commissaires d'exposition et autres directeurs de revues artistiques.

La Biennale d'art contemporain de Lyon 2007 s'inscrivait exactement dans cette dynamique. Selon la volonté de son fondateur et directeur artistique Thierry Raspail, elle avait été axée autour d'une dialectique très actuelle : le grand nombre de biennales dans le monde (dont le total – variable selon les sources – dépasse la centaine par an) et les conditions délicates d'existence des œuvres sur la durée (rester dans l'Histoire ou disparaître à jamais⁴). L'édition 2007 achevait ainsi le cycle, entamé en 2003, des biennales questionnant la temporalité. Stéphanie Moisdon et Hans-Ulrich Obrist avait été les concepteurs de cette manifestation répartie sur quatre lieux : le Musée d'art contemporain de Lyon, la Sucrière, le Nouveau musée de Villeurbanne et la Fondation Bullukian.

Pour répondre à l'invitation de Thierry Raspail, Stéphanie Moisdon et Hans-Ulrich Obrist avaient fait appel à un certain nombre de personnalités du monde de l'art – artistes, commissaires d'exposition, critiques – pour choisir ou proposer une ou plusieurs œuvres. Le

catalogue² de la Biennale était construit autour de textes de ces invités (qui traitaient, souvent mais pas systématiquement, de l'artiste choisi), accompagnés de leurs biographies et des biographies des artistes exposés. Il présentait également une liste de mots-clés et d'images choisis par les participants pour décrire la décennie, ainsi que des textes théoriques commandés à des critiques.

Le projet des deux concepteurs, déjà confus si l'on s'en tient à l'exposition elle-même, devient un réel casse-tête dès que l'on s'attache à la lecture des divers textes (communications ou essais) qui l'entourent. Pourtant, il avait été présenté par ses concepteurs de la manière la plus primaire qui soit : sous forme d'un « jeu³ » réunissant des « joueurs du premier cercle » et des « joueurs du deuxième cercle ». Le premier cercle était composé de « commissaires d'exposition venus du monde entier à qui il [avait] été demandé de répondre à une seule question, qui a valeur de règle : Quel est selon vous, l'artiste essentiel (le) de cette décennie ? ». Le second cercle rassemblait artistes et auteurs, « invités à produire une séquence d'exposition ou un essai sur la décennie, comme autant de chapitres de ce livre d'histoire⁴ ».

Du fait de cette multidélégation, la Biennale regroupait plusieurs cas de figure, bien plus complexes que la dialectique habituelle commissaire(s)-artiste(s). La plupart des commissaires invités avaient exposé un artiste ; certains invités avaient répondu à la demande en exposant, commentant ou archivant une exposition passée⁵ ; d'autres avaient repensé leur propre travail en fonction des caractéristiques du lieu d'accueil de l'événement⁶ ; d'autres encore avaient mis leur travail en relation avec celui d'autres artistes⁷ ; quelques uns avaient exposé une revue⁸ et d'autres un spectacle⁹. Parmi les textes du catalogue, outre les textes théoriques commandés à des critiques pour la publication, de nombreux articles de « joueurs » parlaient de l'artiste qu'ils avaient choisi, mais certains critiquaient la règle du jeu en elle-même¹⁰ quand d'autres parlaient de leur propre contribution à l'événement¹¹.

Curieusement, le discours enveloppant la Biennale n'avait guère relayé le second degré de complexité de la programmation. Du premier communiqué, paru douze mois à l'avance, aux publications « publi-informatives » diffusées sur les lieux, la somme des commentaires de la Biennale sur elle-même est un immense exercice visant à établir une cohérence au projet. Un seul axe pour toute cette communication : la « règle du jeu » initiée par les deux concepteurs, Stéphanie Moisdon et Hans-Ulrich Obrist.

Voyons dans un premier temps les effets d'un discours fondé sur le « jeu », qui affirme défendre diversité et subjectivité, et ses enjeux

Dans ses trois formes, le texte est le même, à quelques détails près. Il est divisé en dix courts paragraphes (La biennale ; Les joueurs ; La règle ; Le choix ; Le collectif ; L'intrigue ; La décennie ; L'archipel ; Le jeu ; Le dispositif). Les numéros de pages indiqués dans les références qui suivent renvoient au catalogue.

⁴ *Catalogue de la Biennale, op. cit.*, p. 65. Le texte du dossier de presse de la Biennale est presque identique (cf. p. 5).

⁵ Par exemple, l'exposition d'art américain au Musée national d'art moderne de 1955 revue par Tirdad Zolghadr.

⁶ Jérôme Bel et Michel Houellebecq, par exemple.

⁷ Pierre Joseph, par exemple.

⁸ Stefan Kalmar a exposé la revue *Dot Dot Magazine*.

⁹ Voir note 6.

¹⁰ Dan Fox, « Déclaration pour la Biennale de Lyon », *Catalogue de la Biennale, op. cit.*, p. 130-131.

¹¹ Michel Houellebecq, *ibid.*, p. 161-165.

¹² Roger Caillais,
*Les Jeux et les hommes,
le masque et le vertige*
(1958), Paris, Folio
Essais, 1991, p. 38.

¹³ Hans-Ulrich Obrist
et Stéphanie Moisdon,
« Notes extraites
d'une conversation... :
La Biennale », *art. cit.*,
p. 9.

¹⁴ *ibid.*

appliqués à l'exposition. Puis, en dépit de l'arbitraire de la règle qui semblait condamner d'emblée la manifestation à une succession de binômes artiste/commissaire, nous étudierons quelques propositions qui ont tout de même émergé, çà et là, mettant en lumière les limites de la Biennale. Notamment, la question de l'histoire immédiate, centrale dans le discours, présente dans certaines propositions de manière détournée. Enfin, le fonctionnement global de la Biennale est significatif sur un point sensible des critiques de l'art contemporain : la circularité des acteurs et des actions.

Règle du jeu de mots

Le projet artistique (et la communication) de la Biennale était fondé sur l'image éculée de la « règle du jeu », dont toutes les composantes, habituellement tues dans l'usage de la métaphore, étaient détaillées : les joueurs, la règle, le jeu, le dispositif, le collectif, l'intrigue, etc.

Une des principales caractéristiques du jeu, selon Roger Caillais (référence à laquelle les concepteurs ne faisaient pas directement appel, mais qui était présente dans l'une des conférences organisées durant la Biennale), est d'être « séparé » dans le temps, l'espace et la logique de la vie réelle¹². Ce n'est pas ce qu'affirmaient les concepteurs, bien au contraire, mais avancer avec une telle insistance l'image du jeu confortait l'idée du feint. La Biennale de Lyon 2007 se trouvait donc hors du monde sérieux du travail, du côté du « pour de faux », de l'insouciance fantasmée de l'enfance, en un mot, dans l'aire du gratuit – l'occasion de se démarquer des décideurs du marché réputés insensibles, par un simple jeu de mots. Il y avait comme une extase à parler du jeu comme principe d'action : la règle pour les institutions, les producteurs, les mécènes, les gens obtus, le jeu pour les penseurs, pour les artistes, pour tous ceux qui flottent au-dessus des réalités de la vie, et aussi (on l'espère) pour les visiteurs.

Dans « règle du jeu », la part de « jeu » est la plus exaltante. C'est d'ailleurs ce qui rend l'image du jeu, associée à une sorte de régression volontaire, assez répandue dans certains milieux. Cependant, la corrélation règle/jeu permet de parler de restrictions et de barrières, d'obligations et d'interdictions, sans faire une croix sur le plaisir, la sensibilité, le hasard – des mots-clefs antithétiques mais fondamentaux pour un événement de plus qui prétend « repenser »¹³ quelque chose.

Ici, c'est « notre rapport aux formes de l'art¹⁴ » qu'il s'agit de « repenser », c'est-à-dire, notamment, le mode d'exposition des

œuvres et tout ce qui l'accompagne : le choix des artistes, le choix des œuvres, leur agencement dans l'espace et l'ensemble des discours périphériques de l'événement. Plutôt que de la repenser, l'usage du jeu dédouble la règle commissaire/artiste et dispense a priori les concepteurs – cautions intellectuelles de l'événement – d'assumer la responsabilité de leur programmation. En effet, les meneurs de jeu sont rarement joueurs. Du côté des vrais joueurs en revanche, la liberté relative qui leur est accordée inclut la pleine responsabilité de leurs choix. La démission des directeurs artistiques était ainsi compensée par les responsabilités des soixante-trois invités (49 du deuxième cercle et 14 du premier cercle). Autant dire qu'il restait peu de figures à qui attribuer le contenu de la Biennale. De fait, la déambulation dans la Biennale, d'un duo commissaire/artiste à l'autre, en devenait monotone. Une monotonie que semble reconnaître Stéphanie Moisdon lorsqu'elle affirmait que le choix du jeu comme principe de sélection « place tout le monde, au départ, en situation d'égalité⁴⁵ ». Ce qui est vrai, théoriquement : le jeu crée une situation artificielle d'égalité, pour permettre de penser la hiérarchie sur des critères différents de ceux de la réalité⁴⁶. Toutefois, si l'égalité était relativement respectée à l'intérieur du « premier cercle », elle l'était beaucoup moins entre les deux cercles. Fort heureusement, car les joueurs du « deuxième cercle », à qui il était demandé une contribution plus concrète, nous faisait sortir de la torpeur dans laquelle nous plongeait la succession régulière d'« artistes essentiels ».

Dans cette partie de la Biennale, plusieurs propositions émergeaient : Saâdane Afif et Pierre Joseph, artistes devenus pour l'occasion commissaires d'exposition, mais aussi Jérôme Bel et Michel Houellebecq, qui présentaient une œuvre ou une adaptation d'œuvre produite pour la Biennale.

De fait, la règle du jeu était mal écrite : le « premier cercle » était supposé représenter les initiés, les gens importants, plus proches du centre. Or, il semble que les deux concepteurs ne leur aient accordé qu'une simple délégation, une carte blanche qui, noyée parmi tant d'autres, faisait figure de page blanche. On traversait les propositions avec une égale indifférence, relevée çà et là par le plaisir de découvrir ou redécouvrir un artiste.

C'était finalement les joueurs du « deuxième cercle », censés être éloignés de l'action, qui répondaient le plus à un rôle d'invité. Accueillis comme des rois à la suite d'une invitation personnalisée – véritable commande⁴⁷ – ils avaient eu plus d'espace et de moyens.

La distinction, dans les discours, entre « premier » et « deuxième cercle » apparaissait alors comme une session de rattrapage : les

⁴⁵ Entretien accordé par Stéphanie Moisdon au site Internet *L'art vu* disponible en vidéo sur le site <http://www.lartvu.com/Articles/Voir/id/49/bien-nale-de-lyon-2007.html> [septembre 2008].

⁴⁶ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 52-55.

⁴⁷ Saâdane Afif a été invité spécifiquement pour montrer la scène française, Josh Smith pour réaliser la façade de la Sucrière (entretiens accordés par Stéphanie Moisdon et Saâdane Afif au site Internet *L'art vu*, *op. cit.*)

¹⁸ Stéphanie Moisdon, entretien cité.

¹⁹ Tirdad Zolghadr, « Requête excessive – un manifeste sur commande pour la Biennale de Lyon », *op. cit.*, p. 272-274.

²⁰ Projet curatorial de la Session 16 (2006-2007) de l'École du Magasin de Grenoble, juillet 2007, affiché dans l'espace d'exposition au Magasin et sur www.ecoledumagasin.com/session16/spip.php?article123 [juillet 2008].

plus mal accueillis appartenaient finalement au premier cercle. Pour un projet artistique et une communication exhibant fièrement une « règle du jeu » comme principe d'écriture, une telle approximation verbale laisse perplexe.

La « règle du jeu » n'apparaissait plus que comme un jeu de mots de plus dans un monde de l'art forgé par du discours. Un jeu de mots bien maladroit, en l'occurrence, pour justifier un parti pris « autre » dans une volonté de « continuer d'être une instance critique » dans la profusion d'instances de légitimation et la vitalité de la création¹⁸.

Expliquer l'absence de choix par la diversité de la création actuelle relève non seulement de la plus pure banalité, mais également de la plus plate hypocrisie. Dans un premier temps, le refus de sélection, dans un système qui demande sans cesse des comptes, semble laisser de côté la guerre des « touches personnelles », ce qui devrait avoir pour conséquence le retrait du jeu par les concepteurs. En réalité, il dénote une affirmation capitale : « je » vaut plus que « mes choix ». Le refus affirmé de sélection est finalement un aveu d'égo. À ce sujet, Tirdad Zolghadr, commissaire invité du « premier cercle », suggérait aux concepteurs dans sa contribution au catalogue¹⁹ de « rester discret ». Au demeurant, dans le cas à jamais inépuisable de la diversité de la création, comment prétendre à la fois n'être pas sélectif et n'exposer qu'une centaine d'artistes ?

Enfin, notons combien il est fréquent de voir l'affirmation d'une absence de choix (pertinente ou non) liée à la métaphore de la règle du jeu. Comme si la précision d'une règle permettait de rattraper le laxisme relatif d'une sélection. Significatif de cette tendance, le travail de fin de session des apprentis commissaires de l'École du Magasin de Grenoble consistait, pendant la Biennale, en « un jeu dans le jeu » dont la règle reposait sur une apparente rigueur : « Les organisateurs [la Session 16, promotion 2006-2007 de l'École] ouvrent une partie pour les joueurs de la Biennale de Lyon. Ils sont conviés à venir répondre à la question [...] “Durant notre année d'étude, nous avons étudié la méthodologie de Harald Szeemann fondée sur les outils qu'il a lui-même créés pour pouvoir exercer son activité de façon autonome. Quelles sont les spécificités qui rendent votre pratique curatoriale unique ? [...] Les réponses sont enregistrées par vidéo. Elles ne doivent pas excéder 10 minutes. Il n'y a pas d'autre question. Des jokers sont prévus. Les organisateurs se réservent le droit de poser la question à des personnes qui ne sont pas des joueurs de la Biennale de Lyon²⁰. ».

À cent kilomètres de la Biennale, défilait ainsi une succession indigeste de paroles de commissaires, recueillies auprès des

« joueurs » de la Biennale de Lyon durant les deux jours de vernissage professionnel. Cette exposition de propos, intitulée « Everybody Wants to Rule the World », faisait partie du projet *Résonance*, ensemble de manifestations rhône-alpines associées à la Biennale. La « résonance » est une jolie image qui permet d'amalgamer la programmation de (presque) tous les lieux d'art contemporain d'une région en promettant une ouverture des axes d'exposition, mais dans le cas de l'exposition de la Session 16 de l'École du Magasin, la résonance tournait en circuit fermé, à peine aérée par des interventions de commissaires et artistes extérieurs à la Biennale.

²¹ Catalogue d'exposition, *op. cit.*, « Déclaration pour la Biennale de Lyon », p. 130-131.

Histoire immédiate

Du jeu mondain à l'amusement entre amis, il n'y a qu'un pas. D'autant plus quand le jeu consiste à écrire l'histoire en cours, l'histoire à laquelle appartiennent donc les « historiens ». Dans cette consigne réside une sorte de défi. Pour répondre à l'invitation de Thierry Raspail, Stéphanie Moisdon et Hans-Ulrich Obrist avaient cherché à échapper à l'uniformisation des biennales, en prenant le parti de la pluralité contre celui de la touche unique. Face à l'impossibilité d'englober l'actualité, et face au danger (théorique) d'un point de vue unique, ce qui ressemblait à une initiative généreuse et humble s'est transformé en exercice de style ennuyeux, pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, parmi leurs invités, une cinquantaine avaient été appelés à simplifier, cinquante fois, l'art contemporain de la décennie en défendant un (et un seul) artiste. Quelques uns seulement avaient contourné la consigne en exposant une exposition (Tirdad Zolghadr) ou un magazine (Stefan Kalmår). Ainsi, la pluralité globale tenait lieu de partis pris individuels. La plupart des commissaires s'exprimant dans le catalogue se concentraient sur les principales caractéristiques du travail de l'artiste choisi. Le catalogue devenait une succession d'articles autoréférencés, étanches les uns aux autres et à peine plus cohérents qu'une somme de communiqués de presse de différents centres d'art. Seuls quelques uns abordent la difficulté du choix unique ou pointent sur le risque d'historicisme. Parmi eux, Dan Fox souligne : « Peu importe le nombre de voix qui composent l'équipe d'auteurs qui la dessinent, une histoire qui se dessine est aussi une chronique d'égo et de pouvoir²¹ ».

De plus, pour les concepteurs, faire appel à ses pairs, commissaires d'exposition, aggravait le risque de formatage au cœur de la Biennale. Si l'on comprend l'envie de découpler les points de vue, on

²² Hans-Ulrich Obrist et Stéphanie Moisdon, « Notes extraites d'une conversation... : Le choix », *art. cit.*, p. 10.

²³ Un extrait en est publié dans le catalogue de la Biennale, *op. cit.*, p. 169. Le document disponible dans l'exposition est reproduit avec les différents noms des artistes.

voit surtout la nécessité de faire appel à des experts : le principe de délégation n'a plus vraiment de sens.

Enfin, la distinction bancaire entre « premier » et « deuxième » cercle – qui distinguait seulement les invités VIP des autres et nous informait des moyens mis à leur disposition – accentuait la banalité de la délégation. La partie réellement déléguée de la programmation de la Biennale apportait une liste de commissaires s'ajoutant à celle des artistes que les concepteurs de la Biennale de Lyon 2007 voulaient pourtant « reconsidérer²² ».

Il aurait été tout à fait honnête d'écrire une actualité partielle, car insaisissable dans sa globalité. Mis à part un jeu de mots à la vocation communicationnelle évidente, il n'y a guère d'intérêt à prétendre écrire l'histoire à travers un événement défini comme actuel. Une volonté de relever un défi inexistant, de se battre contre une accusation inoffensive, voire infondée ? Ou peut-être est-ce une confusion qui est à l'origine de ce défi : confusion entre écrire l'histoire et marquer l'histoire... Deux artistes, invités du « deuxième cercle », avaient tout de même répondu à l'aporie de l'histoire immédiate en rendant directement lisible la consigne. Saâdane Afif et Pierre Joseph avaient proposé, chacun selon un angle différent, un regard sur la scène française de ces toutes dernières années. Une mise en pratique de plus, dans la longue réponse à la polémique sur la visibilité de ladite scène dans le monde. L'intérêt de ces deux propositions, exposées au Musée d'art contemporain de Lyon, ne résidait cependant pas dans l'histoire des années 2000 qu'elles proposaient, mais dans leur point de vue sur le musée. La proposition de Pierre Joseph concernait directement l'écriture de l'histoire avec un glissement vers le fait de marquer l'histoire. L'artiste expose dix jeunes artistes travaillant en France que l'on reverra un peu partout durant toute l'année 2008 : Benoît Broisat, Bruno Persat, Benoît Maire, Cyprien Gaillard, Raphaël Zarka, Mark Geffriaud, Raphael Siboni, Fabien Giraud, Etienne Chambaud et le Collectif 1.0.3 (composé de François et Arnaud Bernus et Anne Couzon Cesca, seule femme de la sélection). La commande passée à ces artistes concernait le rapport de leur travail avec celui de Pierre Joseph. Intitulée « Rétrospective », l'exposition ressemblait à un passage de relais forcé, confirmé par le document écrit par Pierre Joseph et disponible dans l'espace d'exposition : « J'ai demandé par exemple à Benoît Broisat ce qu'il avait retenu de mon "art" et ce qu'il en connaissait. Et de chercher avec lui, la part de son travail qui reconnaît au mien un certain antécédent ou une certaine "paternité" active²³ ». Une manière assez peu discrète de s'autoproclamer artiste de la décennie.

Dans les œuvres exposées, il était plutôt difficile de retrouver la filiation annoncée. En revanche, certaines contributions mettaient en question le principe d'exposition, en faisant appel à une histoire du musée bien antérieure aux années 2000.

Benoît Broisat proposait ainsi une actualisation de ses anciennes pièces in situ exposées dans différents lieux. Reconstitution des pièces sous forme de maquette, rangement de chaque maquette dans une boîte hermétiquement close puis disposition, dans chaque boîte, d'une caméra reliée à un écran plasma. Les pièces étaient donc à portée de main mais scellées dans leurs caisses et visibles par le seul biais de la vidéo qui transmettait, en continu, l'image fixe d'une installation en modèle réduit.

Après avoir rendu transportables, donc décontextualisables, des œuvres in situ (qui étaient, par définition indécrochables de leur lieu), Benoît Broisat rendait visible l'invisible. Toute l'histoire du musée, de l'édition d'art et de la photographie d'archive était résumée en une installation.

Cela répond de façon presque caricaturale à une citation de Giorgio Agamben, simplifiée et mise en exergue (parmi d'autres) par les concepteurs : « la profanation de l'improfanable est la tâche politique de la génération qui vient²⁴ ». La profanation de l'improfanable se retrouvera dans la proposition de Saâdane Afif, mais d'une manière tout à fait inattendue.

²⁴ Hans-Ulrich Obrist et Stéphanie Moisson, « Notes extraites d'une conversation : Le dispositif », *art. cit.*, p. 13.

Circularité, rentabilité et transversalité

Au-delà de l'impasse apparente d'une recherche de recul sur l'actualité la plus immédiate, la règle du jeu telle qu'instaurée par les concepteurs impliquait un retour sur soi et sur ses pairs, et de là, une étonnante circularité des acteurs et des pratiques qui tendait à l'autoalimentation du système.

La proposition de Saâdane Afif et Valérie Chartrain (joueurs du « second cercle »), intitulée « Une promenade au Zoo » alimentait cette circularité. L'artiste avait réquisitionné tout un étage du Musée d'art contemporain de Lyon pour rendre hommage à un personnage nantais notable dans le paysage français, Patrice Joly, en quatre sections d'exposition.

Après un portrait de Patrice Joly par Stéphane Calais (section « Portrait »), une partie de l'étage avait été consacrée à des œuvres exposées durant les années précédentes à la Zoo Galerie, centre d'art créé et dirigé par Patrice Joly (section « Déjà-Vu »), une autre consacrée aux archives de la revue artistique *o2*, créée et dirigée par Patrice Joly également (section « Propagande »), et

²⁵ Étienne Bernard et Bénédicte Ramade, « Faites vos jeux – dossier Biennale de Lyon 2007 », *04*, n° 1, automne-hiver 2007, p. 6-8.

une dernière à des propositions pour la programmation ultérieure de la Zoo Galerie (« Coming soon »).

Métadiscours

La proposition de Saâdane Afif avait l'avantage de remplir trois missions. La première, montrer quelques dizaines d'artistes en ne choisissant qu'un seul angle d'attaque qui le dispense de prendre véritablement position sur le travail de chacun d'entre eux. Ensuite, « Une promenade au Zoo » produisait un métadiscours en exposant une anthologie de programmation (un discours sur un discours sur des œuvres). Même les cartels se faisaient métacartels en indiquant non seulement l'artiste et le titre de l'œuvre, mais aussi le titre de l'exposition dans laquelle l'œuvre avait été montrée à la Zoo Galerie. Enfin, elle produisait un second métadiscours en exposant les archives d'une revue gratuite et respectée, outil discursif incontournable de l'actualité artistique. Le centre d'art et la revue étant toujours en activité, la prétention à l'hommage tournait presque à l'opération de communication.

Communication

Une quatrième mission était accomplie, indirectement, dans le cadre de l'exposition de la Zoo Galerie : la production de discours sur ces métadiscours. En effet, là où l'efficacité du monde de l'art contemporain s'avèrait remarquable, c'était dans la stratégie de développement de la revue *02* à l'automne 2007. Un supplément était lancé à l'occasion de la Biennale de Lyon, intitulé *04* (indicatif téléphonique du sud-est de la France), édité à Nantes et destiné à rendre compte tous les trimestres de l'actualité de l'art contemporain dans la région Rhône-Alpes. Ce numéro, ne pouvant faire l'impasse sur la Biennale de Lyon, défendait à grands renforts d'arguments formels et avidement mélioratifs, la proposition de Saâdane Afif²⁵.

Sur la Biennale, l'article était plutôt honnête sur le fond, reconnaissant dans un premier temps les écueils du projet artistique de Stéphanie Moisdon et Hans-Ulrich Obrist. Notamment, le risque de démission des deux commissaires en chef, le manque de visibilité scénographique de la « règle du jeu » – qui n'apparaissait alors que comme une astuce de communication sans véritable ambition –, la mission confiée à chaque commissaire invité, montrer l'artiste essentiel de la décennie, gâchée par leur cantonnement spatial qui sabordait toute tentative de lien entre les uns et les autres.

Bénédicte Ramade et Étienne Bernard semblaient donc prendre un certain recul sur l'ensemble de la Biennale, avant d'en venir aux propositions des joueurs du « deuxième cercle ».

Dans ces propositions annexes, moins nombreuses mais plus marquantes que les choix individuels, celle qui retenaient le plus l'attention des rédacteurs de *o4*, également rédacteurs pour *o2* (ce qui n'était pas le cas de tous les rédacteurs de *o4*) était celle de Saâdane Afif.

Non contents de célébrer celui qui « célèbr[e] son héros local²⁶ », les deux enthousiastes commentateurs se faisaient les défenseurs de toute sa sélection revue et corrigée. Si l'hommage à la scène nantaise est louable, ne perdons pas de vue que *o2* et/ou *o4* n'a aucune crédibilité à lui faire honneur de la sorte, sans même mentionner leur proximité géographique...

Cette façon de chanter les louanges de son propre rédacteur en chef sans mentionner les liens de parenté entre l'exposition et la rédaction donne une bizarre impression de louange obligée. Elle avait quelque chose de fausseté diplomatique, d'affecté. Finalement, la critique perdait tout crédit²⁷.

²⁶ *ibid.*

²⁷ Le parti-pris des rédactions face aux publications de leurs membres est variable. Certains périodiques refusent de faire la promotion de leurs collaborateurs dans leurs colonnes, d'autres la revendiquent dès l'éditorial – espace d'expression d'ailleurs absent des revues *o2* et *o4*. Il faut croire que les dix ans de publication de la revue n'ont pas été suffisants pour aider *o2* et *o4* à trancher entre ces deux positions.

Vers une démarche artistique ?

La démarche de Saâdane Afif ne concerne a priori que le discours, le symbolique, les commentaires, la métaphysique de l'exposition. Cela renvoie à un phénomène assez fréquent : le parti-pris, par des artistes ou des commissaires d'exposition, de présenter non pas de nouveaux artefacts et leurs discours associés, mais de nouveaux discours sur des artefacts pré-existants.

Parmi les joueurs du second cercle de la Biennale 2007, certains avaient pris cette voie au musée : le chorégraphe Jérôme Bel y avait « exposé » son spectacle *The Show Must Go On* (joué également à l'opéra de Lyon) tandis que Michel Houellebecq avait adapté la version cinématographique de son roman *La Possibilité d'une île* en s'appuyant sur les plasticiens Rem Koolhaas, Théa Djordjadze et Rosemarie Trockel.

C'était comme si le but des trois interventions avait été d'épuiser le concept d'exposition, en repoussant le musée dans ses retranchements : comment exposer un spectacle ? Comment exposer une adaptation cinématographique ?

Michel Houellebecq et Jérôme Bel ont répondu à la consigne en évitant, il est vrai, la facilité qui consiste à exposer des reliques, des archives ou de la documentation indirecte. Le premier avait exposé de véritables mises en scène du futur, dans une pénombre proche des salles de cinéma. Le second avait littéralement vidé les salles du musée pour faire du visiteur le sujet actuel de la performance, muni d'écouteurs lui donnant l'ambiance sonore adéquate.

Dans ces deux propositions, le musée n'a été en aucun cas mis en danger, ni même remis en cause. Tout juste avait-il été interrogé : les salles étaient vides ou sombres mais il restait, pour le visiteur, la déambulation requise dans la succession des espaces, le respect du matériel prêté ou montré, la mise à distance par la vitrine, le socle ou le pupitre.

La proposition de Saâdane Afif avait vraiment mis le musée en danger, au sens littéral, non dans le choix des œuvres ni dans l'intitulé « Propagande » de sa troisième section, mais dans les cartels des œuvres, réalisés à partir des pages d'un livre – pour appuyer, sans doute, la teneur discursive de la proposition. Chaque page arrachée du livre avait été épinglée sur le mur pour indiquer l'artiste, l'œuvre ou la section de l'exposition devant laquelle on se trouvait. Ce livre de cartels à faire soi-même, vendu à la librairie du musée comme « catalogue », avait été la seule production de l'artiste pour « Une promenade au Zoo ». Le message était clair : nous étions au cœur d'une installation, dans un discours caractérisé par l'effeuillage et la dispersion.

Cet effeuillage avait posé problème dans le rapport de l'installation au musée. Si Michel Houellebecq, Jérôme Bel et l'ensemble des participants de la Biennale ont été de bons joueurs, Saâdane Afif est peut-être le seul à avoir réussi, sans passer par de faux tabous, à dépasser les limites du musée au point de créer une tension inhabituelle dans ce lieu de culte. Les pages arrachées, en papier recyclé, épinglées comme de simples pense-bêtes sur les murs du *white cube* géant avaient provoqué nombre d'actes de vandalisme qui avaient généré une nervosité palpable chez les agents de surveillance du musée, puis, inévitablement, chez les visiteurs.

Une invasion de petits gribouillis illégaux, essentiellement concentrés (mais pas seulement) sur les cartels brouillon de Saâdane Afif, a mis en cause toute le dispositif de sécurité du Musée d'art contemporain de Lyon – lui-même situé, rappelons-le, dans la Cité Internationale, zone très sécurisée de la ville. Des mesures avaient été prises. La consigne était tombée, très agaçante pour les visiteurs mais absolument non négociable : interdiction formelle d'utiliser autre chose qu'un crayon à papier pour prendre des notes dans les salles d'exposition.

La seule parcelle d'œuvre de la coûteuse et volumineuse proposition de Saâdane Afif concentrait toute l'attention du personnel du musée. Face aux visiteurs s'insurgeant de cette interdiction exceptionnellement stricte, les agents de surveillance se réfugiaient derrière un argument pour le moins maladroit : « certes, on doit interdire le stylo, mais on est les seuls à montrer des œuvres sans vitrine ».

Gageons qu'à la Sucrière, immense bâtiment industriel aménagé au minimum, l'esthétique de la « récup' » de ces cartels aurait été suffisamment en phase avec le lieu pour ne susciter aucun graffiti. Finalement, Saâdane Afif était allé jusqu'au bout de son idée en ignorant jusqu'aux contraintes de base du lieu. Si l'idée d'exposer une anthologie de programmation était douteuse, on peut lui reconnaître cet effet de provocation qui, s'il avait involontaire, nous aura au moins fait réfléchir sur l'action effective contenue dans une proposition avant tout conceptuelle.

Notons que Saâdane Afif n'avait pas été le seul « joueur » à exposer une revue et une exposition. Des commissaires du premier cercle, exposant à la Sucrière, avaient eux-mêmes choisi de détourner la règle du jeu. Tirdad Zolghadr avait exposé des peintures réalisées à partir d'extraits d'archives de l'exposition « 50 ans d'art aux Etats-Unis » qui avait eu lieu en 1955 au Musée national d'art moderne, et Stefan Kalmår a exposé la revue *Dot Dot Dot Magazine*. Une exposition et une revue qui ont été indiquées, avec flegme et humour, comme « artistes invités » dans le catalogue et le dossier de presse de la Biennale.

À la différence de la promenade de Saâdane Afif, ces deux choix s'étaient concentrés sur les archives comme objets d'exposition : extraits de documentaires appartenant à l'INA – huiles sur toile représentant des captures d'écran de ces documentaires – et des peintures représentant des pages du catalogue évoquant l'exposition de 1955. Quant à la revue *Dot Dot Dot Magazine*, elle était montrée sous forme de pages sous verre, dans un accrochage linéaire des plus banals. Cantonnés dans un espace réduit, comme chacun des joueurs du premier cercle, Stefan Kalmår et Tirdad Zolghadr n'avaient pu développer leur détournement à la mesure de Saâdane Afif.

Si l'on en croit la critique, la voix du commissaire d'exposition, celle du graphiste, celle du collectionneur, celle de tous les acteurs du monde de l'art s'élèvent aux côtés de celle, mythique, de l'artiste. Pourtant, l'artiste n'a pas à s'en faire : il semble qu'il reste, pour encore un petit moment, le seul à qui l'on permet et autorise les subversions les plus efficaces, même si ce sont parfois les plus discrètes.

Géraldine Miquelot