

auteur d'exposition : l'accrocheur accroché

■ Deux expositions ont récemment servi de baromètre aux journalistes et aux critiques d'art contemporain français pour se situer collectivement. Leur prise de parole en est ainsi venue à constituer un phénomène intéressant, puisque, de l'une à l'autre, se déterminaient presque un exemple et un contre-exemple de ce que devrait être aujourd'hui une exposition.

Le premier événement, globalement déprécié, fut la 50^e biennale de Venise ; le second, plébiscité de manière quasi unanime par les médias fut *Coollustre* (Collection Lambert en Avignon, 25 mai - 28 septembre 2003). Consensus double, donc, autour de deux faits artistiques qui soulèvent une question commune ; celle du rôle du commissaire d'exposition dans l'art contemporain (Francesco Bonami et Éric Troncy, en l'occurrence).

Nous avons déjà insisté, dans ces pages, sur les motifs qui imposent à un milieu de se déterminer d'une seule voix en des lieux et temps donnés : il en va de sa survie, ces événements sont des oasis qui lui permettent d'envisager sereinement les longues traversées à venir. Soit. Cette analyse n'interdit pas cependant de se pencher sur ce qui, aux yeux d'une grande majorité d'observateurs et d'acteurs de la scène artistique, constitue aujourd'hui l'exemple type de ce que doit être une exposition (et donc, et peut-être même d'abord selon la logique retenue, de ce que doit être un commissaire [1]).

Que propose donc *Coollustre* de si alléchant en la matière ? Une réponse ou plutôt une formule : celle de « l'auteur d'exposition », que l'on doit à Éric Troncy et dont les communiqués de presse et les interviews se sont largement fait l'écho. Qu'est-ce qu'un « auteur d'exposition » ? *Coollustre* le montre assez explicitement, puisque Éric Troncy met ici précisément en place une méthode ou plutôt un principe d'assemblage des œuvres ou objets exposés qui lui permet l'affirmation d'une autorité. La traduction de la formule en acte (exposition d'auteur) jouant sur la réversibilité de l'acte en formule (auteur d'exposition) : *Coollustre* se donne ainsi la dimension d'un manifeste.

Le montage arrêté par Éric Troncy repose en premier lieu sur un transfert de l'autorité de l'œuvre vers celle de l'accrochage (donc, évidemment de l'artiste vers l'accrocheur). On éprouve ainsi le sentiment, en parcourant *Coollustre*, que le choix des œuvres est entièrement soumis à celui de leur mise en scène. Car il faut des éléments à l'auteur (scénographe) pour composer une scène (2) : ici un buste, là un

sofa, puis un chien empaillé ou encore une toile, objets agencés afin de réaliser des historiettes visuelles ; pour-quoi pas une sorte de vanité où le chien assis à côté d'un sofa (où le spectateur pourrait également s'étendre) regarderait une toile représentant la mort... À la différence d'autres expositions, où le rapport instauré entre les œuvres joue également de continuités et de contrastes, de ressemblances ou de dissemblances, l'agencement des œuvres produit ici une image, qui elle-même raconte une histoire : la logique de la construction est narrative, son propos est dramatique.

Le transfert de l'autorité de l'œuvre vers l'accrochage s'accompagne donc du transfert de la signification de l'œuvre vers celle de l'image produite par sa mise en scène, si ce n'est de l'imagerie à laquelle cette dernière se réfère (difficile d'y échapper quand des orientations thématiques très marquées découpent chacune des salles – une pièce montrant la guerre, l'autre la mort, etc.). L'autorité ne s'affirme pas dans une réflexion portant sur les relations de l'image, de l'œuvre et de l'imagerie, mais dans l'écriture de saynètes, récits d'images dont l'ensemble se lit comme une sorte d'album.

Écrire... telle est bien la grande obsession de notre auteur d'exposition. Pour cela, il a recours à deux modèles simples, dont il exploite les ressources par des tours analogiques.

Le premier modèle est linguistique. Selon celui-ci, l'œuvre est un mot, plusieurs mots mis bout à bout composent une phrase, plusieurs phrases composent un texte. Si ce texte est narratif, alors, il s'agit d'un récit. C'est le type romanesque. On sent bien comment ce modèle romanesque, chez Éric Troncy, fonctionne à plein régime, se situant lui-même sous l'emprise d'une figure tutélaire : Bret Easton Ellis. L'auteur d'*American Psycho* lui livre en effet tout ou partie de son univers référentiel : jeu avec les marques, rapprochements et distanciation avec la mode (le glamour, sa fascination et son abjection), consumérisme morbide... et ce jusqu'aux inscriptions de textes de chansons pops sur certains murs des salles (on sait comment Patrick Bateman fétichise les chansons pops anglo-saxonnes d'INXS ou des Talking Heads, ici ce seront des paroles de Madonna ou de Eurhythmics). Éric Troncy, en auteur, ne manque certainement pas de références, il s'affirme même dans sa capacité à les citer (et valorise par ailleurs plutôt les propositions artistiques s'affirmant elles-mêmes dans un

jeu de citation avec l'imagerie culturelle).

Retenons l'essentiel cependant, car ce que dit l'auteur, avec *Coollustre*, c'est une bonne grammaire des assemblages qui font récit.

Second modèle d'écriture, le cinéma. Selon celui-ci l'œuvre est une image, la succession et le montage d'images entre elles créent des séquences, une suite de séquences dont l'agencement est narratif crée un récit (modèle du film classique).

Mais alors, ce film serait une enfilade de lieux communs, car la logique thématique des séquences retenues par l'exposition est par nature réductrice. Quoi qu'il en soit, et si l'on y regarde de plus près, le modèle de composition avec l'image retenu par Éric Troncy est moins celui du film que celui de la bande-dessinée. Évidemment, la comparaison est moins sexy. Et surtout elle ne permet pas, dans des proportions égales, le transfert d'autorité obtenu par la superposition de certaines figures (le romancier ou le cinéaste version nouvelle vague) à une pratique d'accrochage où cherche à s'affirmer une subjectivité d'accrocheur.

Cette subjectivité, tarte à la crème de la définition de l'artiste ou de l'auteur, nous conduit à une hypothèse plus basse : l'auteur serait simplement celui qui disposerait d'un point de vue. Mais il faut bien comprendre que la différence entre, par exemple, la neutralité de l'accrochage institutionnel des collections d'un musée et l'assemblage thématique-narratif de l'exposition *Coollustre*, n'est pas mesurable en termes de point de vue. L'affirmation, dans le premier cas, d'une volonté patrimoniale se réalise pleinement dans la neutralité du point de vue du conservateur, quand pour Éric Troncy l'expression exacerbée d'une subjectivité justifie le point de vue du commissaire indépendant. Et si chacune de ces deux propositions remplit si bien son contrat, on peut aussi en déduire que l'une a besoin de l'autre pour exister.

Il est encore un dernier modèle qui taraude l'esprit de l'auteur d'exposition : Harald Szeemann. C'est lui qui assume en effet aux yeux de cette génération de commissaires la paternité d'une subjectivité dans l'accrochage. Deux de ces expositions sont ainsi toujours citées en exemple : *Quand les attitudes deviennent forme* (1969) et *Grand-Père* (1974). Deux expositions, faut-il le noter, qui jouissent d'un statut mythique auprès de ces jeunes commissaires, puisqu'aucun d'entre eux ne les a vues.

Que les enfants d'Harald Szeemann essaient de tuer le père est légitime, il faut bien en passer par là pour prendre le pouvoir. Mais reconnaissons au père une vertu que ses descendants n'ont pas ; il s'intéressait à des procédures et à des pratiques artistiques, quand ces derniers ne font le plus souvent que dans une sympathique sémiologie. Les titres des expositions, pour le coup, parlent d'eux-mêmes ; si *Quand les attitudes deviennent forme* désigne bien la mise en avant d'une opération esthétique, *Coollustre* n'en a cure et préfère, non sans cynisme, adresser un clin d'œil à la mode (auquel son titre renvoie explicitement). Mais attention, car dans la mode aussi on prépare ses armes : « *La mode se démode, c'est même son principe. La parfumerie Serge Lutens est une parfumerie d'auteur, authentique. Ni révolutionnaire, ni traditionnelle, elle est une entité, une œuvre* (3). »

Que les auteurs d'exposition se tiennent donc sur leur garde, la concurrence s'annonce des plus rudes. Mais plus sérieusement, s'il peut apparaître contradictoire que des individus dont les références théoriques sont globalement issues du structuralisme, de l'analyse des signes, et donc de la proclamation de la mort de l'auteur – au bénéfice du palimpseste, de l'intertextualité, etc. –, revendiquent aujourd'hui le statut d'auteur, cela s'inscrit pourtant dans la logique même de cette assertion ; l'auteur mis à mort, tout le monde peut devenir auteur (c'est-à-dire s'octroyer un titre [toujours malheureusement compris comme un prestige]). La mort de l'auteur précède en cela la revendication du droit d'auteur comme l'un des droits de l'homme. On ne pourra que regretter, dans le cadre des expositions, que le travail du commissaire (entendu au sens policier du terme) qui consiste tout d'abord à faire des enquêtes, soit alors passablement ignoré. ■

Christophe Kihm

(1) Pour ce qui concerne la Biennale de Venise et Francesco Bonami, nous renvoyons les lecteurs au numéro 293 d'*art press*.

(2) Il est, à ce titre, intéressant de constater que la *Tischgesellschaft* de Katharina Frisch constitue le centre de cette exposition jusqu'à lui servir d'emblème ; présentée comme un chef-d'œuvre de l'art scénographié, elle seule fait exception à la règle. Tour très habile, puisque ici, c'est l'autorité de l'œuvre qui confirme la justesse du parti pris de l'accrochage.

(3) Extrait d'un court texte présentant une collection de parfums.