

What Do You Believe, Your Eyes or My Words ?

Élisabeth Wetterwald

Ugo Rondinone, artiste, et commissaire de l'exposition *The Third Mind* au palais de Tokyo : « L'exposition elle-même est l'explication, le langage, l'image, l'espace et le silence, et sa forme première est la métaphore. De par la dimension implicite, inhérente à la métaphore, la signification métaphorique l'emportera toujours sur les tentatives discursives d'atteindre le véritable sens. La métaphore parle tout simplement plus pleinement et avec davantage de nécessité et de profondeur émotionnelles que la dialectique et la logique, qui expliquent un concept par un autre. Comme dans les rêves, la métaphore invite à la condensation, à l'association libre et à la résonance collective [...]. La tâche de *The Third Mind* est de nous permettre de sortir des sphères de la conscience humaine, de ses voix contrefaites et empruntées, vers un espace qui puisse abriter la nuit – où, dans un éventail de solitudes, chaque voix puisse se faire l'écho de la nôtre [...]. Les images et les mots trouvent ou ne trouvent pas leurs véritables résonances ; la confusion des analogies et des contraires trouve ou ne trouve pas l'harmonie.⁻¹ »

En tant que critique d'art, je me rends compte aujourd'hui, alors qu'on vient de me proposer d'écrire un texte autour de la question du rapport entre l'œuvre et le spectateur, que je ne me suis jamais vraiment intéressée à ce qui semble aujourd'hui être considéré par certains comme une véritable science : la médiation culturelle. Je n'ai par ailleurs jamais envisagé mon activité de critique comme un travail de « médiation » : j'ai toujours écrit pour des revues spécialisées en art contemporain, ou bien dans des catalogues d'artistes destinés à des lecteurs déjà fortement

sensibilisés à l'art contemporain. Donc ne se sont jamais vraiment posées à moi les questions de transmission, d'explication en tant que telles (ou bien rarement), encore moins de résolution de conflit, comme le suppose maladroitement le terme de médiation.

Puisqu'on m'a encouragée ici à évoquer mon expérience personnelle, j'éviterai toute généralisation sur la critique. J'oserai donc dire que j'appréhende mon activité de critique avant tout comme une pratique d'écriture. J'ai commencé à m'intéresser à l'art parce qu'on m'a demandé d'écrire sur l'art. Et je ne suis pas certaine que l'art m'intéresserait si ce n'était pour écrire « dessus », ou « à côté », enfin « en rapport » (plus ou moins direct) avec celui-ci. Autant dire, donc, que dans la majorité des cas j'évite d'écrire sur une exposition ou sur le travail d'un artiste pour « expliquer » ou « transmettre » un message. En fait, ça ne m'intéresse pas. J'essaie dans un premier temps d'appréhender l'exposition en profondeur, ainsi que les intentions des commissaires ; j'essaie de comprendre ce que veut dire un artiste, quand il a envie de me dire quelque chose. Dans un second temps, j'écris, et je n'hésite pas (plus) à entrer en scène en quelque sorte. J'interprète, j'extrapole, je fantasme, je relie ce que j'ai vu ou entendu à des éléments exogènes de toute nature, choisis en toute subjectivité, et en fonction d'intérêts variés.

Un artiste, Mathieu Mercier en l'occurrence, m'a parlé il y a quelque temps d'une sorte de frustration qu'il ressentait face à un certain nombre de textes critiques : le manque d'implication personnelle des auteurs, ou encore le manque de délires (sortir des sillons), de dérives, d'ailleurs – jusqu'à rêver de textes écrits en relation avec son travail



sans que son travail ne soit mentionné. Eh bien, moi aussi ça me fait rêver, bien que je ne voie pas encore ce que pourrait donner en pratique un tel désir. Mais disons que c'est pour l'heure une sorte d'horizon fantasmagique que je garde en tête. Tout cela pour dire que je pense n'être d'aucune aide s'il s'agit d'apporter quelque réponse que ce soit aux problèmes que se posent les spécialistes de la médiation culturelle. Mais : cela ne m'empêche pas de réfléchir à la question, et d'en poser à mon tour. Qu'est-ce qu'un « médiateur » peut par exemple entreprendre face à une exposition telle que *The Third Mind*, si ce n'est transmettre l'impossibilité d'explication formulée et revendiquée par son commissaire ? Est-il possible de

transmettre le « désapprendre » ? Est-il possible d'encourager le spectateur⁻² à s'exposer aux dangers de l'inconnu, du non-pensé ? Comment faire comprendre à des spectateurs non spécialistes qui viennent suivre une visite guidée – justement pour avoir des explications, parce qu'ils ont sans doute jugé qu'ils en avaient besoin – que toute explication est vaine ? Peut-on parvenir à faire comprendre à ces spectateurs (curieux, en attente) qu'il leur faut parvenir à s'ouvrir ou à s'abandonner, de sorte que métaphores, analogies, associations libres, liens implicites ou encore rêveries soient privilégiés, avant toute tentative de raisonnement ?

Pas simple...

Philippe Parreno, *Speech Bubbles (black)*, 2007,
ballons noirs en Mylar et hélium, vue de l'exposition
de Philippe Parreno *What Do You Believe, My Eyes or
Your Words?*, Haunch of Venison, Londres, 2007.
Courtesy l'artiste et Air de Paris, Paris

Une forme de réponse de Mark Alizart, directeur de l'action culturelle au palais de Tokyo : « On ne saurait expliquer une exposition qui s'y refuse, pour reprendre les mots d'Ugo Rondinone, même si tout nous y oblige, pour reprendre ceux de Samuel Beckett – tant le désir de comprendre que le devoir de transmettre. Mais on peut essayer de se tenir fermement à l'intérieur de son absence d'explication. On peut faire un effort pour habiter sa sidération [...]. La programmation culturelle qui accompagne *The Third Mind* ainsi que les documents et les activités pédagogiques offerts au public, proposent, à son exemple, un voyage au pays du grand flip, de *cut-ups* en *bad trips*, de psychédéisme en paranoïa, de visions en cauchemars, de corps astral en "conspiration internationale du mensonge" (Burroughs), bref, des utopiques années 1960 aux sombres années 2000⁻³. » Dans ce cas, médiation = accompagnement = programmation parallèle à l'exposition, de sorte que celle-ci soit placée dans un contexte (historique, sociologique, culturel, artistique...); en l'occurrence, il s'agirait d'appréhender l'exposition entière comme un trip, parfois *good*, parfois *bad*. Ne pas « médiatiser », donc, ne pas envisager l'œuvre et le spectateur comme étant d'emblée en conflit, comme appartenant d'emblée à des mondes différents; faire en sorte que l'exposition, son commissaire, les œuvres et les artistes ne soient pas en position de domination par rapport au spectateur (que ce soit par leurs « discours » ou par leurs silences – eux-mêmes discours, par ailleurs).

Globalement, à partir des années 1950, par périodes, on tenta de diverses manières d'encourager le spectateur à participer à l'œuvre. Happenings, Grav, art cinétique, minimalisme, esthétique relationnelle – pour ne citer que quelques-uns de ces « mouvements » – ont tenté, de très diverses manières, de désacraliser l'œuvre, de la rendre accessible, voire tactile, ou encore « expérimentable » afin que disparaisse enfin l'aura qui l'avait entourée pendant des siècles – cette distance nimbée de mystère qui séparait très autoritairement l'œuvre de ce qu'elle n'était pas, l'art du monde, l'artiste du spectateur. S'il fallait trouver un mot qui puisse réunir ces formes d'art

(qui se voulaient) « anti-auratiques », on pourrait évoquer tout simplement la communication. Ce n'est évidemment pas un hasard si ces formes d'art ont commencé à apparaître dans les années 1950. Celles-ci furent marquées par l'essor des médias de masse, par le développement de la publicité et du marketing, par le début du déclin des formes d'autorité traditionnelles; de fait, elles ont donné naissance à une véritable idéologie de la communication. Aujourd'hui, on est arrivé à un point où le silence passe pour une agression ou un ennui, où le fait de se déconnecter des réseaux est considéré comme une disparition (quand les gens s'en rendent compte), où l'absence de médiatisation mène toute entreprise (créatrice ou non) à l'échec, où même le fait de dire que les marges n'existent plus est devenu un stéréotype. Bref, il faut être là et communiquer, au bon endroit, au bon moment, avec les bonnes personnes, sous peine de disparaître (mort symbolique). Bla-bla-bla sinon couic. Dans ces circonstances, je dirai (sans méchanceté aucune à leur égard) qu'il n'est parfois pas désagréable d'imaginer des médiateurs culturels dans la panade, et d'imaginer des spectateurs quelque peu égarés dans une exposition hantée. Encore un stéréotype, d'ailleurs: le spectateur « comprend-il » il réellement mieux *Mort de Sardanapale* ou *Le Déjeuner sur l'herbe* que n'importe quelle œuvre d'art contemporain? L'art contemporain n'est-il pas réputé difficile ou hermétique justement parce qu'il est médiatisé ainsi – par des réactionnaires qui de toute façon ne comprennent pas (et donc rejettent) le contemporain dans sa globalité⁻⁴? L'exemple de *The Third Mind* montre que la « médiation » porte bien mal son nom, et que les personnes chargées d'aider d'autres personnes à appréhender l'exposition, de manière à peu près sereine, ne sont pas forcément des perroquets qui se contenteraient de répéter les propos (ou l'absence de propos) des artistes et des commissaires. L'équipe de « médiation » a ici la possibilité de s'émanciper, d'inventer, de créer elle-même des connections, des interprétations, des « souffles » qui, à défaut d'expliquer l'exposition, pourront lui donner une sorte de cadre, un contexte, une ambiance, ou encore une musique. Dans ce cas, « médiation » = invention = création, et non plus « canal », voie de communication.

Dans un texte publié début 2007⁻⁵, j'évoquais le fait que beaucoup d'artistes – dont un certain nombre comptaient parmi les hérauts de l'esthétique relationnelle mise en avant dans les années 1990 – créent aujourd'hui des œuvres qui produisent des arrêts, des ruptures, des blancs : à rebours du lien, de la convivialité, de la relation, de l'interaction. Évacuation du discours, indétermination, irrésolution, silence. Quelque temps plus tard, j'ai vu à Londres une exposition étonnante de Philippe Parreno : *What Do You Believe, Your Eyes or My Words?*⁻⁶. Philippe Parreno, dont on connaît les nombreuses œuvres qui gravitent autour de la communication, de l'échange, de la collaboration, du discours et du langage, a réalisé pour cette exposition une sorte d'antithèse absolue à tout ce qui précède. Les fameux *Speech Bubbles* (1997), phylactères de bande dessinée en Mylar gonflés à l'hélium qui flottaient au plafond et qui étaient censés absorber les pensées des spectateurs (Nicolas Bourriaud avait même parlé d'« outils de manifestation⁻⁷ »), étaient ici noirs, et formaient une énorme masse menaçante au-dessus du spectateur. Les outils de communication, blancs, doux, pacifiques en somme, étaient devenus une sorte d'amas de corbeaux inquiétants – pas du tout sympathiques. Ailleurs, plusieurs dessins étaient accrochés sur les murs, représentant des portraits. Les personnages semblaient gelés au cours d'une conversation, la bouche plus ou moins ouverte, le visage plus ou moins déformé. Chaque dessin était remplacé chaque jour par le « suivant » (selon le procédé classique du dessin animé), de sorte que, quel que soit le moment où on entrait dans la galerie, on pouvait contempler ces personnages interdits de parole pour cause de défilement trop lent d'images. Parole mimée, langage impossible, expressions crispées ; silence implacable. Enfin, l'artiste montrait *Speaking To the Penguins*, une photographie infrarouge prise lors d'une conférence qu'il donna quelques mois plus tôt à une foule de pingouins en Patagonie, à la tombée de la nuit. Aucun mot, donc, dans cette exposition, mais des images, comme des métaphores d'une communication improbable. Évocation de la censure, de l'éclipse du sens, de la parole ou de l'échange impossible ? Bien que cette exposition fût, dans son silence,

finalement assez bavarde (pas très difficile à interpréter), et bien que les œuvres communiquassent assez aisément leur désir de ne pas communiquer, on y faisait l'expérience de la distance, d'une atmosphère mystérieuse, d'un monde en panne, ou encore d'un vide soudain. L'exposition agissait comme un trou spatial et temporel ; elle était hors monde. Retour d'aura ? Pas vraiment puisque toute autorité était mise en suspens. Défamiliarisation en tout cas, assurément. Et le spectateur dans tout ça ? Il errait, tranquillement seul.

Élisabeth Wetterwald est critique d'art, commissaire d'expositions, et enseigne l'histoire de l'art à l'école supérieure d'art de Clermont-Ferrand. Elle prépare actuellement *XS Paris*, Fondation d'entreprise Ricard, décembre 2007, ainsi qu'*Été 007*, à paraître aux Presses du réel en 2008.

1 – *The Third Mind*, palais de Tokyo, du 2 septembre 2007 au 3 janvier 2008. Extrait consultable sur le site Internet : www.palaisdetokyo.com. 2 – « Spectateur » et non « public » ; spécialistes de la médiation, pardonnez-moi, mais de même qu'il faudrait réfléchir à un autre terme que *médiation*, ne pensez-vous pas que le terme *public* est un peu trop polysémique ? Et donc mal approprié aux personnes avec lesquelles vous travaillez dans des expositions d'art face à des œuvres ? 3 – Voir le site Internet du palais de Tokyo, *op. cit.* 4 – Voir par exemple l'effet dévastateur des inénarrables chroniques du Dr Cena dans un magazine télé lu majoritairement par des gens travaillant dans l'éducation et dans des organismes culturels. Si vous voulez rire, et puisqu'il est ici question de communication, je vous suggère de boire quelques verres entre amis et de jeter un œil sur sa critique de la biennale de Lyon 2007. 5 – « Pretty vacant », in *20/27*, n°1, 2007. 6 – *Haunch of Venison*, Londres, du 5 avril au 12 mai 2007. 7 – Voir « Table des matières », in catalogue *Philippe Parreno, Alien Affection*, Paris et Dijon, Paris Musées et Les Presses du réel, 2002.