

CONFUSION(S) DE L'OEUVRE D'ART ET DE SON ESPACE D'EXPOSITION

« Mais c'est la nature même de l'art de vouloir posséder espace, temps et possible,
et de n'y parvenir qu'en les arrachant au monde que l'homme subit
pour les faire entrer dans celui qu'il gouverne. »
André Malraux

L'une des vocations essentielles de l'œuvre d'art, demeure d'être donnée à voir. Ainsi, c'est dans sa raison même d'exister que l'œuvre d'art compose de multiples manières avec la notion d'espace. En ce sens, dans la diversité des formes qu'elle prend, l'œuvre d'art occupe un espace, tout en définissant elle-même un espace, dans lequel elle s'inscrit, et que sa simple présence peut révéler cet espace, voire même établir toutes sortes d'interactions avec lui. Ce faisant, si l'œuvre d'art a le pouvoir d'investir un espace, ce dernier, comme par un effet de miroir : investit lui-même l'œuvre d'art. Et c'est dans une perspective similaire, qu'espace et œuvre d'art sont eux-mêmes investis par ceux qui viennent en faire l'expérience.

L'histoire de l'art est traversée par ces diverses questions qui lient l'œuvre d'art et son espace d'exposition. Ne serait-ce qu'évoquer le phénomène des commandes donne des éléments d'interprétations. En effet, l'analyse d'une œuvre comme le retable du *Jugement dernier* de Rogier van der Weyden commandé par Nicolas Rolin et Guigone de Salin pour l'hôtel dieu de Beaune, ne peut être envisagée sans considérer l'importance de l'espace d'exposition pour lequel il a été créé. Que ce soit à travers son format, son articulation, son programme iconographique, ou encore sa fonction liturgique particulière : l'ensemble de ces paramètres sont dépendants de son espace d'exposition (sur le maître autel de la chapelle de la salle des pauvres), mais aussi du public auquel il était originellement destiné (les malades). Si de nombreux autres exemples pourraient être traités et développés dans l'art ancien, il faut néanmoins attendre le XXe siècle, pour que les artistes expérimentent plus spécifiquement les confusions possibles entre l'œuvre d'art et son espace d'exposition.

Les premières avant-gardes ont d'abord libéré l'espace de l'œuvre d'art de l'entrave de la *mimésis*, à travers l'élaboration de langages plastiques ne faisant référence qu'à eux-mêmes, en rupture avec les systèmes de représentations ancestraux, tels que ceux normalisés de la perspective, afin de proclamer l'autonomie de l'œuvre d'art, vis-à-vis d'une quelconque transcription de la réalité. Les différents niveaux de redéfinitions opérés ont entre autres abouti sur la composition d'espaces picturaux abstraits, mais également la création d'œuvres se déployant dans un espace au sein duquel l'on peut évoluer et qui ne se restreint plus aux définitions traditionnelles de la peinture et de la sculpture, tel que le célèbre *Merzbau* de Kurt

Schwitters (1919-1933), reconnu aujourd'hui comme la première installation de l'histoire de l'art¹.

En héritiers directes, nombreux sont les artistes des générations suivantes qui se sont emparés de ces langages plastiques incluant la mise en espace de l'œuvre, pour leur donner d'autres dimensions et significations. C'est pourquoi dans sa thèse : *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Pamela Bianchi explique que : « le processus, qui a vu l'espace de l'œuvre devenir un paramètre indispensable pour l'achèvement de la création, s'est développé au fil du temps et a vu son tournant dans les années 1960-1970 »². C'est à partir de ce « tournant », qualifié de *conceptuel* par l'auteure, que selon cette dernière : « ... le rapport entre l'espace, l'œuvre et l'exposition s'est modifié au fur et à mesure de leurs changements statutaires respectifs ; ainsi d'une œuvre qui, peu à peu, se fait exposition, nous verrons l'espace se faire œuvre, pour, enfin, rencontrer l'espace qui se fait exposition.³»

C'est à l'aune de ces quelques remarques introductives qu'il convient d'interroger à partir de plusieurs exemples d'œuvres et de processus créatifs d'artistes appartenant à des temporalités différentes – des années 1950 à nos jours, l'expression de la confusion de l'œuvre d'art et de son espace d'exposition. Les différents niveaux d'interprétations de l'action de confondre entre eux l'œuvre d'art et son espace d'exposition, s'articuleront en trois idées générales : d'abord la définition de l'espace d'exposition comme espace de création de l'œuvre d'art, puis la considération que l'espace d'exposition fait corps avec l'œuvre d'art, pour finir par envisager l'espace d'exposition fait œuvre d'art à part entière.

1/ Espace d'exposition comme espace de création

D'une façon très générale, tout espace d'exposition peut s'apparenter à un espace de création, dans le sens où il y a une part de créativité dans toutes formes de « gestes de mise en exposition »⁴ d'œuvres d'art dans un espace. Ce faisant, à travers tout un tas de procédés expositionnels, l'espace d'exposition est potentiellement générateur d'un discours sur l'art, tant il est créateur de situations inédites et éphémères, faisant de lui un moment de l'art, où finalement : « ce ne sont pas les œuvres d'art mais leur présentation qui fait émerger une pensée

¹ Itzhak Goldberg, *Installations*, Paris, CNRS, 2014.

² Pamela Bianchi, *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Connaissances et Savoirs, 2016, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 345.

⁴ Pour reprendre l'expression employée par Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre. Stratégie de communication et de médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.11.

sur l'art – ou sur le monde – au sein d'une situation donnée »⁵, comme l'a démontré Jérôme Glicenstein dans son livre : *L'art : une histoire d'exposition*.

Si l'on peut conférer aux commissaires d'expositions d'être les artisans de la transformation de l'espace d'exposition en un espace de création⁶ – tel qu'a pu le faire Harald Szeemann avec *Quand les attitudes deviennent formes* en 1969⁷ –, de nombreux artistes se sont emparés de l'espace d'exposition en le transmutant en espace de création de l'œuvre montrée ensuite dans ce même espace. Dans ce contexte, l'artiste inclut l'espace d'exposition dans son processus de création, l'utilisant comme une substitution à son atelier et le faisant parfois même devenir le sujet de l'œuvre produite.

- **Un musée comme atelier temporaire : Virginie Marnat-Leempoels au Musée Magnin**

En 2012, Virginie Marnat-Leempoels est invitée par le musée Magnin de Dijon, pour contribuer à l'exposition : *Étrange visage – Portraits et figures de la collection Magnin*. L'idée originelle de cette exposition était de présenter une sélection de portraits de la collection du musée Magnin avec une sélection d'œuvre de l'artiste contemporaine. Ce faisant, plusieurs temporalités se mêlèrent à travers des mises en relations d'images picturales et photographiques, du XVI^e siècle à nos jours⁸. L'investissement de l'artiste dans le processus créatif de l'exposition apparaît d'abord à travers un regard rétrospectif sur son travail, avec le choix d'utiliser des œuvres existantes, afin d'établir à travers l'accrochage des associations avec des œuvres de la collection du musée ; comme ce fut par exemple le cas entre une œuvre issue de la série *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (2000)⁹ et le *portrait de Giovan Donato en Persé* de Bernardo Strozzi, (vers 1631). La mise en scène et l'attitude du modèle du téméraire guerrier de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, en caleçon écossais, coiffé d'un casque à cornes et natte blonde, bouclier et épée de jeux d'enfants en mains, accentuent la part de théâtralité du portrait de Giovan Donato, représenté en Persée. Un tel procédé de juxtaposition provoquait des dialogues qui se tissaient momentanément d'une œuvre à l'autre. Le second niveau d'implication de l'artiste dans la composition de cette exposition, se traduit dans la création d'œuvres originales. Pour ce faire, le musée Magnin, un ancien hôtel particulier, est apparu à Virginie Marnat-Leempoels comme un espace de création. Ceci étant, l'artiste fait de l'espace

⁵ Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, PUF, 2009, p. 14.

⁶ Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain*, Paris, PUF, 2015.

⁷ Harald Szeemann, « When attitudes become form (Quand les attitudes deviennent forme), Berne 1969 », *L'art de l'exposition ; une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, Editions du regard, 1998, pp. 369 - 382.

⁸ Servin Bergeret, « Transfiguration(s) temporelle(s) du visage portraituré », *Étrange visage – Portraits et figures de la collection Magnin*, cat. expo. (7 juin – 7 octobre 2012, musée Magnin, Dijon), Réunion des musées nationaux – Grand Palais, Paris, 2012, pp. 115-122.

⁹ *Virginie Marnat-Leempoels*, Dijon, les presses du réel, 2009, p. 89.

d'exposition son atelier temporaire. Parmi les œuvres réalisées, citons *Nathalie* et la série de miniatures : *Un après-midi au Musée Magnin*. La première est un portrait en pied d'une femme arborant « un geste purement photographique »¹⁰ dans l'une des salles du musée Magnin, alors que la seconde est une série de portraits miniatures réalisée par l'artiste au moyen de son téléphone portable. À la différence de celles des portraitistes anciens, les miniatures produites ici s'ancrent dans un environnement, celui de l'espace d'exposition, devenu également pour l'occasion espace de création.

- **André Morain, photographe de l'espace d'exposition**

C'est dans une perspective aussi similaire qu'éloignée, que peut être envisagé le processus créatif d'André Morain, qui a fait des espaces d'expositions que sont les musées, ou encore les galeries d'art contemporain, des espaces de créations de ces œuvres. Au commencement, André Morain est un autodidacte, qui à la fin des années cinquante, va être occasionnellement engagé par Iris Clert pour réaliser des reproductions des œuvres qu'elle exposait. En vue d'introduire le jeune photographe dans le monde de l'art, la galeriste ne manquait pas de l'inviter à chacun de ses vernissages¹¹. C'est dans ce contexte qu'André Morain prend l'habitude de s'y rendre quotidiennement, son appareil sous le bras, pour photographier ce qu'il nommera plus tard le « milieu de l'art »¹². Prenant goût à ce jeu, il élabore une pratique photographique prenant pour sujet tout ce monde d'artistes, de collectionneurs, de politiques, mais aussi de galeristes, et de spectateurs, évoluant dans les lieux bien déterminés des galeries d'art, des musées et autres salons. Ces espaces d'expositions lui offrent une matière créatrice, où les rencontres fortuites entre des individus et des œuvres d'art, provoquent des réactions, et des situations inédites, qu'il parvint à capter avec spontanéité, à la manière d'un Henri Cartier-Bresson¹³. En ce sens, Guy Boyer explique que chez André Morain : « pas de composition longuement réfléchie. Pas de scénario pour mettre en scène une histoire. Il observe, plonge sur le vif avec la rapidité d'un oiseau de proie et immortalise une silhouette, une rencontre ou une situation¹⁴», telle cette femme de dos, un sac au bras, Galerie Alexandre Iolas en 1965, s'approchant d'une sculpture de femme de Nikki de Saint-Phalle qui tient un sac à main semblable au sien ; ou encore cette autre rencontre étonnante entre une inconnue au musée

¹⁰ Virigine Marnat Leempoels entend par « geste purement photographique : un mouvement capté par l'appareil photographique, imperceptible par l'œil humain tant il est rapide.

¹¹ Entretien d'André Morain avec l'auteur, Paris, mercredi 11 novembre 2010.

¹² André Morain, *Le Milieu de l'art : seize années de chroniques photographiques*, Paris, Éditions du Chêne, 1977

¹³ Jean-Luc Monterosso, « Avant-propos », *André Morain : présences(s) photographique(s) : 50 ans d'art contemporain*, cat. expo., (Paris, Maison européenne de la photographie, 17 avril-16 juin 2013), Paris, N Chaudun, 2013, p.4.

¹⁴ Guy Boyer, « Préface », *André Morain : présences(s) photographique(s)...*, *Op.cit.*, p. 8.

des arts décoratifs en 1987, qui vêtue d'un manteau noir agrémenté de rayures blanches et horizontales passe devant une œuvre composée de bandes verticales de Daniel Buren. Sur une autre image, André Malraux à la biennale de Paris en 1963, dont les yeux écarquillés devant une œuvre de Christo, semble s'inscrire au sein de l'assemblée de personnages aux yeux tout aussi grands ouverts, peuplant la composition picturale derrière lui. Ainsi, André Morain parvint à transformer singulièrement l'espace d'exposition en véritable studio photographique.

- Les *dîners-actions* de Daniel Spoerri à la Galerie J

Certains artistes ont donné autrement la dimension d'espace de création à des espaces d'exposition, dans une confusion encore plus significative, comme en mars 1963, quand Daniel Spoerri propose à la Galerie J : *723 ustensiles de cuisine*. Avant le vernissage de cette exposition le 14 mars, l'artiste aménage l'espace d'exposition de la Galerie J en restaurant. Ce faisant, du 2 au 13 mars, Daniel Spoerri prépare des dîners différents pour 20 à 30 couverts, à des invités de son choix et de la directrice de la galerie, Jeanine de Goldschmidt¹⁵. Ces attablées, composées principalement de collectionneurs, amateurs d'art et autres galeristes, étaient servies pour l'occasion par des critiques d'art qui campaient le rôle de maître d'hôtel (parmi lesquels Pierre Restany, Michel Ragon ou encore Alain Jouffroy)¹⁶. Au terme de chacun de ces repas, Daniel Spoerri désigne l'une des tables abandonnées par ses invités afin de fixer telle qu'elle la disposition des éléments, en respectant scrupuleusement leurs emplacements, afin de composer l'un des *Tableaux-pièges*¹⁷, qui constituera ensuite l'une des œuvres présentées pendant l'exposition. Dans ce contexte : « le restaurant éphémère de la Galerie J fonctionnait comme un atelier dans lequel étaient créées des œuvres »¹⁸. Mais si l'artiste considère l'espace d'exposition comme espace de création, il n'œuvre pas en solitaire dans cette espace, puisqu'il intègre les spectateurs au processus de création, dans le sens où : « tout le monde était autorisé à fabriquer sous licence son propre Tableau-piège »¹⁹, dont la composition de l'un est ensuite simplement pétrifiée par l'artiste, en souvenir de ce « dîner-action », afin d'être *in fine* accroché

¹⁵ Pierre Nahon, « Jeanine de Goldschmidt et Pierre Restany », *Les Marchands d'Art en France, XIXe et XXe siècle*, Paris, Éditions La Différence, 1998, p. 240.

¹⁶ Alain Jouffroy, « Soperri, restaurateur, cuisinier, Jouffroy, maître d'hôtel », *Restaurant Spoerri : maison fondée en 1963, 1, Place de la Concorde, Paris 75008*, Paris, Jeu de Paume, 2002, p. 43.

¹⁷ « Le tableaux-piège, invention qui fit inclure Daniel Spoerri dans les Nouveaux Réalistes et qui demeure l'un des blasons portés à sa boutonnière, a reçu l'hommage rétrospectif de l'inventeur du groupe, Pierre Restany, qui en a souligné la « valeur exemplaire », et a dit le tenir pour « l'un des gestes les plus significatifs de l'appropriation objective, [...] l'un des points de référence de [son] raisonnement, l'illustration, de [sa] théorie. » », Christian Besson, « Daniel Spoerri gastrosophe », *Restaurant Spoerri...*, *Op.cit.*, p. 8.

¹⁸ Daniel Spoerri, « 723 ustensiles de cuisine » et dîner-action, Galerie J, 2-13 mars 1963 », *Restaurant Spoerri...*, *Op.cit.*, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*

au mur de l'exposition qui se tiendra dans ce même espace. Alors que ces tableaux pièges acquièrent une existence autonome, une certaine dépendance entre l'œuvre exposée et son espace d'exposition semble tout de même se dessiner, sachant que le contexte de création est le même que celui de sa création.

2/ L'espace d'exposition fait corps avec l'œuvre d'art

En conséquence, il advient, d'une façon plus générale, que l'espace d'exposition fasse corps avec l'œuvre d'art. Ceci étant, l'espace d'exposition est une part constituante de l'œuvre d'art, l'un ne pouvant plus trouver de sens que par rapport à l'autre. C'est en grande partie ce que l'historien et critique d'art Paul Ardenne a défini comme : *un art contextuel*²⁰.

À savoir, une diversité de pratiques artistiques dont les œuvres créées n'ont de raison d'être qu'en relation avec leurs divers contextes de création et/ou d'exposition, et qui en plus de s'approprier différemment les espaces traditionnellement dédiés à la monstration de l'art, s'emparent dorénavant de l'espace urbain, public, ou encore du paysage²¹. Il s'agit d'interventions artistiques sans frontières, in situ, éphémère ou relevant de l'installation et de la performance, qui prennent en compte la réalité de leur contexte d'exposition, en faisant passer progressivement l'art de la représentation à la présentation²².

- L'espace d'exposition comme sujet de l'œuvre : William Anastasi, *Untitled*, 1967

L'exposition (*Untitled*) *Six Sites* de William Anastasi à la Dwan Gallery de New York en 1967, peut illustrer à sa manière l'enclenchement de ce processus d'une prise en compte de l'espace d'exposition comme élément constitutif de l'œuvre, tant il fait corps avec cette dernière. En effet, pour cette exposition, William Anastasi prend les murs de la galerie comme sujet iconographique des œuvres exposées. Pour ce faire, l'artiste a d'abord photographié les six murs de la galerie, avant de sérigraphier les images produites sur des supports toiles de grands formats, de dimensions quasi identiques à celles des murs (échelle 90 %), pour ensuite les accrocher sur chacun des murs qu'elles représentent²³. En somme, l'artiste donne à voir : « un mur avec l'image du mur même »²⁴, et, pour reprendre l'interprétation de Pamela Bianchi :

²⁰ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

²¹ « Sous le terme d'art « contextuel », on entendra l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (happenings en espace public, « manœuvres »), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performances de rue, art paysager en situation...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle. », Paul Ardenne, *Un art contextuel*, *Op.cit.*, p. 11.

²² *Ibid*, p. 13.

²³ Pamela Bianchi, *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition...*, *Op.cit.*, p. 352.

²⁴ Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich et Paris, JRP/Ringier en coédition avec la Maison Rouge, 2012, p. 56.

« il recouvre la partie d'espace intéressée avec son simulacre formel, en mettant, ainsi, en lumière la comparaison entre l'idée et la réalité : l'œuvre et l'espace de son exposition se superposent.²⁵» Mais plus qu'une simple superposition, l'œuvre fait corps avec son contexte d'exposition, dans le sens où la représentation fait corps avec le sujet, qui est son contexte d'exposition. En d'autres termes, l'œuvre d'art représente ce sur quoi elle est présentée.

- **Cécile Bart : plein jour sur l'espace perceptuel et scénique**

C'est dans une perspective analogue de superposition de l'œuvre sur la réalité, en une forme de confusion voire de confrontation, que peut être envisagée l'interprétation de certaines créations de Cécile Bart. En 1994, dans le cadre d'une exposition organisée par la galerie Isabelle Suret titrée : *Chez l'un, l'autre*, Cécile Bart propose *Restaurer* : une installation qui investit l'une des salles d'un hôtel particulier. L'artiste intervient dans cet espace pour engager un dialogue formel avec lui, au moyen d'une série de voiles de couleurs différentes, marouflés « sur un papier peint à l'ancienne représentant un paysage exotique très XVIIIe siècle »²⁶. Ces toiles monochromes tissent un corps à corps avec le support sur lequel elles se superpose, comme une seconde peau²⁷. Ce faisant, elles engagent la perception du visiteur évoluant dans l'espace d'exposition, puisque regardées frontalement, ses toiles sont translucides, laissant ainsi apparaître les motifs du papier peint, alors que regardées latéralement, elles deviennent opaques, se transmuant progressivement en plans colorés²⁸. Ces effets sont obtenus par la technique picturale singulière élaborée par Cécile Bart, constituant à utiliser de la toile Tergal « plein jour » – qui est un « tissu dont la destination habituelle est d'ornez une pièce (comme voilage) et non de servir de support à une œuvre »²⁹ - sur lequel est étalée de la peinture à l'aide d'une large brosse jusqu'à boucher la trame du tissu, puis de « déboucher en essuyant énergiquement d'un geste qui parcourt toute la surface, de façon à obtenir une imprégnation à peu près régulière et identique au recto et au verso, telle une tenture. »³⁰. L'artiste ne colle pas nécessairement ses toiles sur des supports, elles sont d'ailleurs plus souvent tendues sur un châssis métallique, de grande dimension, puis installées dans un espace d'exposition. Ce dernier

²⁵ Pamela Bianchi, *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition...*, *Op.cit.*, p. 352.

²⁶ Julien Fronsacq, « Une planéité picturale paradoxale », *Cécile Bart. Plein jour*, Dijon, Les presses du réel, 2008, p. 308-309.

²⁷ A propos de ce type de collage, l'artiste explique : « Quand je colle directement le tissu sur le mur, il conserve sa qualité de matériaux hétérogène tout en faisant corps avec son support. [...] Le fait de le maroufler ne supprime pas ses qualités. On a toujours l'air qui passe et la lumière qui agit, cela continue de bouger. Je n'obtiendrais pas cette situation-là si je peignais à même le mur. », Cécile Bart, *Cécile Bart. Tanzen*, Marsannay-la-Côte, Aargauer Kunsthau. Aarau ; Archives modernes, 1998, p. 46.

²⁸ Julien Fronsacq, « Une planéité... », *Op.cit.*, p. 308-309.

²⁹ Eric de Chasse, « La peinture comme modulation », *Cécile Bart. Tanzen...*, *Op.cit.*, p.13.

³⁰ Christian Besson, *Logique vague*, *Cécile Bart. Plein jour*, *Op.cit.*, p. 311.

finit par faire corps avec ces-dites *Peintures/écrans*, dans le sens où ces œuvres entrent en relation dynamique avec l'espace qui les reçoit³¹. En ce sens, Julien Fonsacq ajoute : « L'agencement scénographique des peintures/écrans devient un véritable « tableau » [...] : une unité spatiale sans lien immédiat avec le découpage des événements. »³². Ceci étant, Cécile Bart insiste sur la dimension cruciale de la mise en scène spatiale de ses œuvres quand elle commente par exemple l'installation *Habiter* à la Villa Arson à Nice en 1994 : « Un ensemble de *peintures/écran* disposées dans l'espace ressemble toujours plus ou moins à un décor de scène qui attend les acteurs. Les spectateurs sont les acteurs de mes scénographies.³³ » Par conséquent, l'artiste ouvre sur l'idée que la mise en scène de ses œuvres dans l'espace, est un élément essentiel pour l'expérience physique et perceptuelle que les visiteurs vont pouvoir en faire.

- **Liu Bolin : performeur de l'immobile et activiste spatial**

Cette question de la mise en scène est au cœur de la pratique artistique, somme toute bien différente, de Liu Bolin. Photographe, peintre, sculpteur et performeur, cet artiste surnommé : « l'homme invisible », s'est fait connaître avec une série de photographie *Se cacher dans la ville*, sur laquelle l'on peut voir les ruines de son atelier dans le village de Suojia, dont le quartier d'artistes a été rasé par le gouvernement chinois³⁴. Si l'on observe avec attention l'image, une silhouette humaine en plein pied et quasi fantomatique apparaît : c'est le corps de l'artiste, recouvert d'épaisses couches de peinture, qui le font se confondre avec l'espace environnant. Ce procédé de cacher son corps en le camouflant de peinture dans un espace particulier, Liu Bolin le décline par la suite dans bien d'autres contextes. En effet, il réalise ce même type d'interventions artistiques, dans des paysages, dans la rue, devant des bâtiments et des œuvres d'art emblématiques, ou encore dans les rayons d'un supermarché ; des espaces du quotidiens qui sont plutôt banals, « immédiatement identifiés, d'un intérêt tout relatif tant ils sont connus et ont d'innombrables fois été montrés »³⁵, comme le souligne Philippe Dagen. Mais ce qui rend ces espaces particulièrement intéressant, demeure la présence rendue quasi absente d'un individu qui s'y confond. L'artiste s'ancre dans le réel, se camoufle pour : « mieux lever le voile sur les contradictions de la société actuelle »³⁶. Ainsi l'artiste explique : « Je mets en avant l'effacement de la personne ou de la personnalité face à quelque chose d'une ampleur

³¹ Julien Fonsacq, « *Une planéité...*, *Op.cit.*, p. 308.

³² *Ibid.*, p. 305.

³³ Cécile Bart, citée par Julien Fonsacq, « *Une planéité...*, *Op.cit.*, p. 306.

³⁴ Texte de présentation de l'exposition : *Liu Bolinghost stories* (Paris, Maison Européenne de la Photographie, 06/09/2017 au 29/10/2017), site internet de la Maison Européenne de la Photographie, consulté le 17/05/2018, url : <https://www.mep-fr.org/2017/08/03/coffret-wombat-n30-special-liu-bolin/>

³⁵ Philippe Dagen, *Liu Bolin*, Paris, Editions de La Martinière, 2015, n.p.

³⁶ Texte de présentation de l'exposition : *Liu Bolinghost stories*, *Op.cit.*

qui l'écrase, ce peut être la surconsommation, l'Histoire, etc. J'évolue comme et avec la société »³⁷. Puis, en guise d'introduction à l'explicitation de sa démarche artistique, il affirme : « Certains diront que je disparaissais dans le paysage ; je dirais pour ma part que c'est l'environnement qui s'empare de moi »³⁸. Cette dimension se donne manifestement à voir dans le moment de la préparation de ces images, quand son corps se transmue en œuvre d'art en se confondant progressivement dans l'espace d'exposition. Ainsi, il pose debout, les yeux fermés, pendant des heures pour arriver à se fondre dans l'environnement choisit, avec l'aide de ses peintres-assistants. À la fin du processus de création, l'accomplissement de la performance est figé par la photographie³⁹. L'intervention immobile de l'artiste renouvelle en profondeur la dimension activiste habituellement conférée à l'art de la performance. Loin des productions spectaculaires des performeurs des années soixante-dix, le corps, néanmoins contestataire de Liu Bolin, agit en silence, se fait support pictural de sa transfiguration en œuvre d'art, qui n'a de sens que dans son espace d'exposition. Mais le calme immobilisme apparent de l'action de l'artiste, révèle l'espace de l'œuvre d'art, dans un corps à corps tout à la fois en fusion et en tension⁴⁰.

3/ Espace d'exposition fait œuvre

À force de se confondre avec l'œuvre d'art qu'il accueille ou qu'il investit, l'espace d'exposition prend une dimension autre, dans le sens où il n'est plus une simple part constituante de l'œuvre d'art – comme le souligne Paméla Bianchi quand elle explique : « l'unité potentielle de l'œuvre ne se compose pas seulement de sa spatialité intrinsèque, mais aussi, de la spatialité du milieu environnant et accueillant. »⁴¹ Dorénavant, l'espace peut prendre possession de l'œuvre d'art, afin de devenir lui-même une œuvre d'art à part entière.

³⁷ Liu Bolin, Propos recueillis par Brigitte Hernandez, « Je suis un artiste, c'est tout ! », publié le 15/11/2017 à 06:05, Le Point.fr, site internet consulté le 16/05/2017, url : http://www.lepoint.fr/art-de-vivre/liu-bolin-je-suis-un-artiste-c-est-tout-15-11-2017-2172432_4.php

³⁸ Texte de présentation de l'exposition : *Liu Bolinghost stories*, *Op.cit.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ « Les raisons de cette efficacité sont aisées à comprendre : ne pas voir contraint à un surcroît d'attention, à la crispation ou à s'abandonner à l'imagination. La tension s'accroît, la raison peine à s'imposer. Brièvement ou Liu Bolin plus longuement, une photographie de Liu Bolin fonctionne selon le même principe. Elle paraît paisible, il ne s'y passe rien, il n'y a personne. Puis une ou plusieurs présences humaines se trahissent. La banalité et la vacuité qui semblaient si reposantes n'étaient donc que des faux-semblants. L'avertissement peut avoir valeur générale : il est plus prudent de ne se fier à aucune apparence, plus raisonnable de soupçonner le danger à tout moment. C'est la leçon même du camouflage, mensonge visuel. », Philippe Dagen, *Liu Bolin...*, *Op.cit.*, n.p.

⁴¹ Paméla Bianchi, *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition...*, *Op.cit.*, p. 344.

L'espace d'exposition fait œuvre, représente tout à la fois le point d'acmé et de non-retour des questions soulevées. De nombreux artistes se sont emparés de cette idée, et ont expérimenté le champ des possibles de ce changement de situation, en proposant une grande diversité de productions, qui concourent communément à la création de formes d'œuvres d'art totale.

- **Yves Klein peintre de l'espace**

L'une des œuvres qui introduit le plus sensiblement sa parfaite confusion avec son espace d'exposition – transmué momentanément en œuvre d'art –, demeure sans conteste : *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, plus connue sous le titre simplifié : *Le Vide*. Yves Klein, qui venait d'être propulsé sur le devant de la scène artistique avec ses monochromes bleus, poursuit ses réflexions sur l'immatérialité, en voulant désormais dépasser l'entrave qu'impose l'espace de la surface picturale, afin d'investir l'espace d'exposition tout entier d'une sensibilité picturale immatérialisée⁴². Après avoir exploré les potentialités de l'espace d'exposition en accrochant ses monochromes à une certaine distance du mur, les faisant apparaître comme s'ils étaient en lévitation dans l'espace, il investit une salle de l'exposition de l'époque bleue à la Galerie Colette Allendy en 1957, « d'intentions picturales » : des « Surfaces et blocs de sensibilité picturale »⁴³ qui, totalement immatériels, sont les véritables prémices du *Vide*. Organisée à la galerie Iris Clert du 28 avril au 14 mai 1958, cette exposition extrême, démontre que l'œuvre : « invisible est le seul « objet » exposé, l'espace qui le contient se fait œuvre, car le spectateur est invité dans ce lieu à voir et à regarder quelque chose »⁴⁴. Finalement, Yves Klein poursuit l'une des questions soulevées par les *ready-made* de Marcel Duchamp, dans le sens où ce n'est plus pour lui l'objet présenté dans l'espace d'exposition qui lui confère le statut particulier d'être une œuvre d'art, mais c'est maintenant l'espace lui-même qui est l'œuvre d'art.

- **Trafaria Paria : Joana Vasconcelos l'enchanteresse**

Joana Vasconcelos semble avoir retenue cette idée, lorsqu'à la 55^e Biennale de Venise en 2013, elle arrive sur le grand canal à bord d'un pavillon Portugais flottant. Ce *Trafaria Praia*, est une ancienne navette fluviale lisboète, que l'artiste a préalablement sauvée de la destruction⁴⁵. Avant de pouvoir soutenir la comparaison avec les *vaporetti* vénitiens, le *Trafaria Praia*, a été entièrement métamorphosé en une œuvre d'art. Pour ce faire, le pont est paré de

⁴² Denys Riout, *Yves Klein : manifester l'immatériel*, Paris, Gallimard, 2004.

⁴³ *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, cat.expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, 5 octobre 2006 au 5 février 2007), Paris, Centre Georges Pompidou, 2006, pp.40 et 41.

⁴⁴ Pamela Bianchi, *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition...*, *Op.cit.*, p. 369.

⁴⁵ *Joana Vasconcelos, Trafaria Praia*, Paris, Éditions Dilecta, 2013.

7250 azulejos représentant un grand panorama de la ville contemporaine de Lisbonne, vue depuis le large⁴⁶. Tout en réactualisant le savoir-faire artisanale portugais avec l'usage d'azulejos, dans un mélange des genres propre au langage artistique de Joana Vasconcelos⁴⁷, cette composition extérieure apparaît comme une introduction sur ce qui est donné à voir à l'intérieur. En effet, dans la cale du bateau se déploie en haut-relief une installation titrée : *Valkyrie azulejo* ; il s'agit d'un environnement de textile évoquant les « fonds marins qu'habitent des poulpes et des anémones de cotons, lins et velours », « aux couleurs bleues et blanches rappelant les teintes des azulejos, parmi lesquelles brillent des nylons, des soies et des lycras, que rehaussent 11 000 Led clignotantes »⁴⁸. En analysant cette œuvre, Bertrand Tillier parle d'une conversion de ce bateau en un *ready made modifié*⁴⁹, tout en insistant sur la dimension proprement féérique de sa transfiguration, puisque selon lui : « en transformant ce bateau en œuvre d'art – en le parant de décors d'azulejos, en le déguisant de paillettes et de brocarts – [...], Joana Vasconcelos travestit le banal et enchante le réel. »⁵⁰

- **Georges Rousse : sublimer l'espace abandonné**

Par conséquent, ce qui retient l'attention demeure l'appropriation par l'artiste d'un espace voué à la destruction pour lui donner une seconde vie, en le transmuant en une œuvre d'art enchantée. Ce processus créatif, entre en singulière résonance avec l'essence même de la pratique artistique de Georges Rousse, qui depuis le début des années 1980, intervient au sein d'espaces abandonnés souvent avant leur démolition programmée, comme pour les sublimer dans un souffle dernier. La démarche de cet artiste convoque l'*Espace* comme matériau premier et central de ses œuvres⁵¹. Ainsi, il explique : « Pour moi, le travail d'artiste, c'est utiliser l'espace. J'interviens en le divisant en fonction de problèmes spécifiques à la lumière, ou à la peinture, ou à la photographie. »⁵² Cette déclaration résume avec force le processus créatif élaboré par Georges Rousse. Au départ, le choix d'un bâtiment à l'abandon ou en attente de

⁴⁶ Bertrand Tillier, « Manufacture des féeries (Joana Vasconcelos) », *Art et désenchantement (XIXe – XXIe siècle). Le cafard après la fête*, UED, Dijon, 2015, p. 169.

⁴⁷ Servin Bergeret à propos de l'exposition de Joana Vasconcelos à Versailles : « Art, monumental(ité), et présence du/des genre(s) », *Le Monumental*, Journal Hors d'œuvre n°30, INTERFACE appartement / galerie 12 rue chancelier de l'hospital, Dijon, novembre 2012, pp. 8-9.

⁴⁸ Bertrand Tillier, « Manufacture des féeries... », *Op.cit.*, p. 169.

⁴⁹ *Ibid.* Au-delà de la référence duchampienne, l'on pourrait également inscrire ce bateau dans le sciage d'œuvre qui, dans des contextes différents au court des années soixante, ont similairement érigé l'espace d'exposition en œuvre d'art totale, tels que *Le Magasin* de Ben ou encore *The Store* d'Oldenbourg.

⁵⁰ Bertrand Tillier, « Manufacture des féeries... », *Op.cit.*, p. 169.

⁵¹ « Eloge des lieux », site internet officiel de Georges Rousse, consulté le 19/05/2018, url : <http://www.georgesrousse.com/biographie/>

⁵² Georges Rousse, « Entretien entre Michèle Moutashar et Georges Rousse, *Georges Rousse Arles*, cat. expo. (Arles, musée Réattu, 5 juillet au 29 octobre 2006), Arles, Actes Sud et musée Réattu, 2006, p. 56

travaux⁵³, dans lequel il repère un *fragment* pour sa qualité architectonique, sa lumière⁵⁴, et dont il s’empare pour le convertir en espace de création, d’abord au moyen de la peinture, puis de la photographie. Ce faisant, Georges Rousse l’investit comme espace pictural, en réalisant une composition à partir de dessins préparatoires, impliquant autant la peinture, que parfois la démolition, l’altération ou encore la construction⁵⁵. Cette œuvre produite, est destinée uniquement à l’appareil photographique qui capte le résultat final, et que seule la photographie prise peut restituer⁵⁶. Mais il ne faut pas se méprendre sur le statut de cette image, qui n’est absolument pas une trace documentaire d’une intervention artistique éphémère. La photographie est l’œuvre qui est tirée ensuite en grand format, afin de « permettre aux spectateurs de partager l’expérience de l’Espace de l’artiste⁵⁷. Ainsi, Georges Rousse compose un espace pictural destiné à son exposition à l’appareil, qui révèle l’espace photographique d’une œuvre. La boucle se resserre, l’espace se fond, se confond, et se fait œuvre d’art : passant subtilement de l’espace œuvre à l’œuvre espace.

Arriver au terme de cette étude, démontre tout l’intérêt d’interroger à partir du point de vue de l’histoire de l’art, les différents niveaux de lectures résultant des confusions entre l’œuvre d’art et son espace d’exposition. En effet, la confrontation et l’alliance de l’œuvre d’art et de son espace d’exposition, engage une réflexion touchant à des aspects essentiels de l’art, tant elles convoquent de nombreux médiums, allant de la peinture à l’installation, de la photographie à la sculpture ou encore à la performance, qui connaissent des formes de redéfinitions notables, au sein de l’élaboration des différents processus créatifs des artistes s’en emparant.

Pour conclure, évoquer l’atelier de Brancusi semble proposer une synthèse des plus pertinentes, dans le sens où il condense à lui seul toutes les interprétations développées. Cet espace est d’abord un espace de création, que l’artiste va envisager également comme espace d’expérimentation et d’exposition⁵⁸, jusqu’à le transformer en véritable studio photographique. Devenu un espace aux expressions artistiques multiples, de la production de sculpture, à leur

⁵³ Régis Durand, « l’architecture comme révélation », *Georges Rousse (1981-2000)*, Genève, Bartschi-Salomon, 2000, p. 11.

⁵⁴ « Eloge des lieux », *Op.cit.*

⁵⁵ Régis Durand, « l’architecture... », *Op.cit.*, p.14.

⁵⁶ Alain Sayag, « Georges Rousse, un artiste nomade », Georges Rousse, Arles, Actes Sud – Photo poche, 2009, n.p.

⁵⁷ « Habiter le monde avec son appareil photographique », site internet officiel de Georges Rousse, consulté le 19/05/2018, url : <http://www.georgesrousse.com/biographie/>

⁵⁸ Pamela Bianchi, *Espaces de l’œuvre, espaces de l’exposition...*, *Op.cit.*, p. 78.

exposition, puis à la création de compositions photographiques⁵⁹, cet espace d'art total, reconnu *a posteriori* comme une œuvre d'art en soi, a été transmué en 1997 en un espace muséal au pied du Centre Georges Pompidou⁶⁰.

Servin Bergeret

Mai 2018

Notions abordées :

Installation ; in situ ; éphémère ; commande ; art total ; performance ; environnement ; photographie ; peinture ; action-spectacle ; processus de création ; mise en scène ; exposition

Bibliographie et sitographie :

Ouvrages généraux :

ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

BIANCHI Paméla, *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Connaissances et Savoirs, 2016.

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégie de communication et de médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, PUF, 2009.

GOLDBERG Itzhak, *Installations*, Paris, CNRS, 2014.

O'DOHERTY Brian, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich et Paris, JRP/Ringier en coédition avec la Maison Rouge, 2012.

⁵⁹ Pierre Schneider, *Un moment donné. Brancusi et la photographie*, Paris, Hazan, 2007 ; Isabelle Monod-Fontaine, Marielle Tabart et Pontus Hultén, *Brancusi photographe*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1977.

⁶⁰ Germain Viatte, Marielle Tabart, Doïna Lemny François Nemer, *L'atelier Brancusi*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.

Monographie d'artiste, articles et site internet :

BART Cécile, site Internet officiel, consulté le 21/05/2018, url : <http://www.cecilebart.com/>

BERGERET Servin, à propos de l'exposition de Joana Vasconcelos à Versailles : « Art, monumental(ité), et présence du/des genre(s) », *Le Monumental*, Journal Hors d'œuvre n°30, INTERFACE appartement / galerie 12 rue chancelier de l'hospital, Dijon, novembre 2012, pp. 8-9.

BERGERET Servin, « Transfiguration(s) temporelle(s) du visage portraituré », *Étrange visage – Portraits et figures de la collection Magnin*, cat. expo. (7 juin – 7 octobre 2012, musée Magnin, Dijon), Réunion des musées nationaux – Grand Palais, Paris, 2012, pp. 115-122.

BOLIN Liu, Propos recueillis par Brigitte Hernandez, « Je suis un artiste, c'est tout ! », publié le 15/11/2017 à 06:05, *Le Point.fr*, site internet consulté le 16/05/2017, url : http://www.lepoint.fr/art-de-vivre/liu-bolin-je-suis-un-artiste-c-est-tout-15-11-2017-2172432_4.php

Cécile Bart. Plein jour, Dijon, Les presses du réel, 2008.

Cécile Bart. Tanzen, Marsannay-la-Côte, Aargauer Kunsthau. Aarau ; Archives modernes, 1998.

DAGEN Philippe, *Liu Bolin*, Paris, Editions de La Martinière, 2015.

Georges Rousse (1981-2000), Genève, Bärtschi-Salomon, 2000.

Georges Rousse Arles, cat. expo. (Arles, musée Réattu, 5 juillet au 29 octobre 2006), Arles, Actes Sud et musée Réattu, 2006.

Joana Vasconcelos, Trafaria Praia, Paris, Éditions Dilecta, 2013.

Liu Bolinghost stories (Paris, Maison Européenne de la Photographie, 06/09/2017 au 29/10/2017), site internet de la Maison Européenne de la Photographie, consulté le 17/05/2018, url : <https://www.mep-fr.org/2017/08/03/coffret-wombat-n30-special-liu-bolin/>

MARNAT-LEEMPOELS Virginie, site internet officiel, consulté le 21/05/2018, url : <http://www.virginiemarnatleempoels.fr/>

MORAIN André, *Le Milieu de l'art : seize années de chroniques photographiques*, Paris, Éditions du Chêne, 1977
Morain : présences(s) photographique(s) : 50 ans d'art contemporain, cat. expo., (Paris, Maison européenne de la photographie, 17 avril-16 juin 2013), Paris, N Chaudun, 2013.

Restaurant Spoerri : maison fondée en 1963, 1, Place de la Concorde, Paris 75008, Paris, Jeu de Paume, 2002.

RIOUT Denys, *Yves Klein : manifester l'immatériel*, Paris, Gallimard, 2004.

ROUSSE Georges, site internet officiel, consulté le 19/05/2018, url : <http://www.georgesrousse.com/>

SAYAG Alain, « Georges Rousse, un artiste nomade », *Georges Rousse*, Arles, Actes Sud – Photo poche, 2009.

SZEEMANN Harald, « When attitudes become form (Quand les attitudes deviennent forme), Berne 1969 », *L'art de l'exposition ; une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, Editions du regard, 1998, pp. 369 - 382.

TILLIER Bertrand, « Manufacture des féeries (Joana Vasconcelos) », *Art et désenchantement (XIXe – XXIe siècle). Le cafard après la fête*, UED, Dijon, 2015, p. 169.

VASCONCELOS Joana, site Internet officiel, consulté le 21/05/2018, url : <http://joanavasconcelos.com/>

Yves Klein. Corps, couleur, immatériel, cat.expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, 5 octobre 2006 au 5 février 2007), Paris, Centre Georges Pompidou, 2006.