

Penser avec les œuvres d'art : l'exposition comme bricologie

Un malentendu

En décembre 2015 je participai, avec beaucoup de mes collègues en écoles d'art, à une grande réunion organisée par le Ministère de la Culture au sujet de la recherche. Ce qu'on appelle recherche en école d'art n'est pas très bien défini : certains collègues pensent que la recherche est ce qui se fait à l'université, et que les écoles d'art n'ont rien à voir avec ce mot ; d'autres pensent, à l'inverse, que tout artiste est un chercheur et que les écoles d'art ne font que de la recherche. Celui-ci vient citer le mot attribué à Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve » ; celui-là tente de défendre l'idée d'une collaboration entre l'université et l'école d'art. Il faut rappeler le contexte général de ce débat : depuis la déclaration de Bologne en 1999, les écoles d'art européennes ont adopté le système universitaire LMD, qui vise à harmoniser tous les diplômes issus des établissements d'enseignement supérieur. Or il n'existe pas de doctorat en école d'art, donc de recherche, au sens universitaire, dans ce milieu. Les écoles d'art ont donc été « invitées » à développer des activités de recherche, ce qui s'est traduit notamment par l'obligation pour les étudiants d'écrire un « mémoire » à la fin de leur cinq années de cursus, et par l'émergence de troisièmes cycles, de programmes et d'unités de recherche, subventionnées en France par le Ministère de la Culture. Mais l'idée que la recherche en école d'art devrait s'appuyer sur le modèle universitaire, c'est-à-dire un modèle essentiellement écrit et érudit, en fait bondir plus d'un : non seulement les écoles d'art développent essentiellement des activités orientées vers les pratiques de création, plus que vers les pratiques théoriques ; mais en plus, cela pourrait signifier le contrôle, la tutelle du Ministère de l'Enseignement supérieur et de la recherche sur les activités de recherche dans les écoles d'art – comme si c'était au boulanger de juger le travail

du cordonnier. La plupart des écoles d'art cherchent donc à développer une définition de la recherche qui soit indépendante du modèle universitaire.

La Villa Arson, l'École Nationale Supérieure d'Art de Nice, où j'enseigne l'histoire des arts visuels, a développé depuis moins d'une dizaine d'années des programmes de recherche qui, quasiment tous, se sont terminés par une exposition. Le séminaire « La forme des idées », fruit d'une collaboration entre Joseph Mouton, Patrice Maniglier, Elie During et Eric Duyckaerts, entre autres, et des enseignants des beaux-arts de Montpellier s'est conclu par l'exposition *Hic* (2010-2011). *Le Temps de l'Action* est une recherche entreprise par le directeur du centre d'art, Éric Mangion, sur l'histoire de la performance sur la Côte d'azur, qui s'est conclue par une exposition et un site internet (2011). Et ainsi jusqu'à l'exposition des artistes recrutés dans le cadre du programme 5/7, *L'Après-midi* (2015) et la toute récente exposition de Sonia Boyce, *Paper Tiger Whisky Soap Theatre (Dada Nice)*, qui s'inscrit dans le cadre du programme de recherche « Situations Post », animé par mes collègues Sophie Orlando et Katrin Ströbel. L'exposition *Bricologie. La Souris et le perroquet*, dont je fus un des trois commissaires (14 février – 31 août 2015) s'insère dans cette série d'expositions liées à des activités de recherche, puisque nous avons ouvert, en 2013, une unité de recherche Bricologie. Il est donc clair qu'à la Villa Arson on considère l'exposition comme une forme possible de recherche, ou du moins de restitution d'une recherche en art. Comme l'écrit Amel Nafti, directrice des études et de la recherche dans le catalogue de l'exposition *L'Après-midi* :

En tant que « programme de recherche en art » et modèle du troisième cycle à venir de la Villa Arson, le 5/7 a pour trait saillant de considérer la pratique

artistique elle-même comme un travail de recherche à part entière, de sorte que l'évaluation d'un tel travail ne puisse se faire que sur ses résultats manifestes : exposition et publications¹.

Mais alors que je présentai l'exposition *Bricologie* devant mes pairs et les responsables du Ministère de la culture, fort de cette conviction, je me vis répondre qu'il était douteux qu'une exposition fût de la recherche, parce que des chercheurs n'y avaient pas pris part. Outre que je pris un peu mal le fait de ne pas être considéré comme un chercheur à part entière (mon doctorat de l'université Paris I et mes diverses publications scientifiques ne suffisant apparemment pas), je compris qu'il fallait expliciter la définition de la recherche sur laquelle je m'appuyais, car elle ne correspondait pas à la définition institutionnelle (la recherche, c'est ce qui est validé en tant que tel par le Ministère de la recherche). Cet article est le développement raisonné de la réponse que je fis alors, dans le feu de la discussion.

Une exposition de recherche

Ce préambule était nécessaire pour comprendre que ma réponse est située : ma définition de l'exposition comme recherche s'appuie sur une expérience, et ne part pas d'une théorie générale ; il s'agit de théoriser une pratique. Je partirai donc d'une définition simple, presque triviale, de la recherche, qui correspond à ma pratique : la recherche, c'est la plongée dans l'inconnu. Je différencie cette activité de l'enseignement, qui est la transmission du connu. On pourra contester cette opposition, en faisant valoir qu'on apprend toujours quelque chose en préparant un cours, ou qu'on apprend de ses étudiants. Mais définir la recherche comme plongée dans l'inconnu me permet d'inclure et l'activité des universitaires et celle des artistes, quand ils expérimentent les propriétés des matériaux, ou quand ils cherchent de nouvelles formes, sans parler des artistes qui se livrent à de véritables enquêtes, à la manière d'his-

toriens, de journalistes ou d'ethnographes. Un des problèmes du monde académique aujourd'hui est qu'il est de plus en plus financé par des appels à projets, qui sont présentés de telle sorte qu'un dossier de recherche a plus de chances d'être validé, et donc financé, si les chercheurs semblent savoir à l'avance parfaitement ce dont ils ont besoin et ce qu'ils vont trouver. Quiconque a déjà répondu à de tels appels sait à quel point la part de surprise, de risque, d'expérimentation et d'inconnu y est peu valorisée. L'essence de la recherche, telle que je la définis, est peu compatible avec ces protocoles.

Être le commissaire d'une exposition peut tout à fait relever d'un travail de recherche, entendue de cette manière. On reste admiratif de la préparation très longue, des enquêtes de terrain orchestrées par Jean-Hubert Martin pour sa fameuse exposition *Les Magiciens de la terre*, dont l'exposition-hommage au Centre Pompidou en 2014 rendait bien compte². À une échelle beaucoup plus modeste, *Bricologie. La souris et le perroquet* a également commencé par une phase d'exploration. L'exposition a été préparée sous forme de séminaire bi-mensuel avec un groupe d'étudiants de la Villa Arson, deux collègues enseignants et artistes, Sarah Tritz et Burkard Blümlein, et moi-même. Pour aucun d'entre nous, le commissariat d'exposition n'est une activité régulière. Nous avons commencé ce séminaire l'année précédente, et ce n'est qu'à la rentrée 2013 qu'Éric Mangion, le directeur du centre d'art de la Villa Arson, nous proposa de faire une exposition sur la bricologie. Le but de ce séminaire était initialement de répondre à cette question : qu'est-ce que la technique pour les artistes contemporains ? Nous avons l'intuition que le mot « médium » avait recouvert celui de « technique » dans la théorie de l'art du xx^e siècle, en partie du fait du discrédit jeté sur le savoir-faire, sur le « travail bien fait », valorisés par l'académisme et honnis par l'avant-garde, et en partie du fait de la part de plus en plus grande accordée à l'artiste lui-même plutôt qu'à ses œuvres. La technique, donc,

1. Amel NAFTI, « La recherche l'après-midi », dans *Lidwine Prolonge. Something Must Be Wrong*, Nice, Villa Arson, 2015, p. 49.

2. Voir Annie COHEN-SOLAL, Jean-Hubert MARTIN, *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, Paris, Centre Pompidou/Éd. Xavier Barral, 2014.

apparaissait comme un mot tabou. Cependant, nous observons que les artistes utilisaient des techniques très variées, plus variées que jamais dans l'histoire de l'art, depuis les techniques du corps des performeurs jusqu'aux techniques numériques les plus nouvelles, en passant par des techniques très artisanales, des techniques empruntées à l'industrie ou pourquoi pas au management. Et les rapports des artistes face à ces techniques étaient eux-mêmes très différents : ceux-ci réalisent eux-mêmes leurs pièces, ceux-là délèguent totalement la production ; certains revendiquent une absence de technicité, d'autres se passionnent pour l'histoire des techniques. Le mot « bricolage » fut choisi pour sa capacité à évoquer le plus large éventail de techniques, du bricolage à la technologie.

Si, au départ, nous pensions avoir des difficultés à trouver de la technique dans l'art contemporain, il devenait clair, au cours des séances du séminaire, au fur et à mesure que les étudiants et nous-mêmes amenions de nouveaux exemples, que le problème se transformait : tous les artistes manient des techniques, tout travail artistique relève de la bricolage. Il était évident, malgré notre enthousiasme, que nous ne pourrions pas réunir l'ensemble des artistes vivants sur Terre dans les espaces du centre d'art de la Villa Arson.

À ce premier problème s'en ajoutait un autre : une exposition montre, le plus souvent, des œuvres achevées. Or, la mise en œuvre technique d'une pièce relève plutôt, traditionnellement, du travail d'atelier, de ce qui se passe en amont de l'exposition. Comment montrer le processus de fabrication d'une œuvre d'art dans une exposition, où l'on présente généralement les œuvres d'art elles-mêmes ?

La lecture de certains auteurs, d'une part, et les contraintes liées au budget et aux espaces disponibles, d'autre part, nous ont permis de dégager progressivement des solutions conjointes à ces deux problèmes.

Ce sont particulièrement les sciences humaines qui nous ont été utiles pour préciser nos choix. La lecture d'André Leroi-Gourhan, d'abord, fut fondamentale pour comprendre tout l'intérêt à observer finement la « chaîne opératoire », à savoir les étapes d'un processus de fabrication d'un

artefact, artistique ou non¹. Tout choix technique est un choix culturel ou, pour le dire autrement, il y a de la pensée dans le faire. De là une direction fondamentale donnée à notre exposition : nous n'allions pas exposer simplement les artistes-artisans, les maîtres du savoir-faire, mais plutôt ceux pour qui les enjeux techniques sont des enjeux conceptuels, les œuvres pour lesquelles il faut connaître la chaîne opératoire pour en comprendre la signification. La théorie du bricolage de Claude Lévi-Strauss, ensuite, et sa comparaison entre le bricoleur, l'artiste et l'ingénieur, furent évidemment un autre fondement de notre réflexion². Si dans le langage courant, un bricolage signifie un travail d'amateur, voire un travail fait à la va-vite, il désigne chez l'anthropologue une autre manière de travailler et de penser : non pas à partir d'une idée, d'un *disegno*, pour reprendre le mot de la Renaissance, mais à partir d'un stock d'objets, d'outils et de matériaux, dont la réunion contingente détermine en partie la qualité du résultat et permet une grande part d'improvisation, c'est-à-dire d'invention dans le processus de fabrication même. Or il nous est vite apparu qu'une bonne partie, voire une majorité d'artistes contemporains travaillent à partir d'objets et de matériaux récupérés et n'avaient pas d'idée précise en tête au moment où ils commençaient une pièce, en somme, bricolaient. Si bien que le terme bricolage pouvait prendre aussi le sens de « science du bricolage » dans l'art contemporain. Enfin, les textes de Bruno Latour consacrés à la technique nous ont été très utiles pour penser la créativité dans l'acte technique : plutôt que de définir la technique comme action efficace sur la matière, selon la formule de Marcel Mauss³, Latour la définit comme un détour, une façon ingénieuse de contourner un obstacle, de résoudre un problème⁴. Faisant de Dédale le patron des

1. André LEROI-GOURHAN, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964-1965.

2. Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

3. Marcel MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

4. Bruno LATOUR, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 215-239.



Fig. 1. *Vitrine du geste*. Statue de saint Marc de Notre-Dame de Brusac et silex taillé, Musée d'Art et d'Histoire de Provence, Grasse. Massette, Musée des métiers traditionnels de Tournette-Levens. Photo Jean Brasille/Villa Arson.

techniciens et du labyrinthe la forme architecturale de la technique comme détour, Latour nous donnait sans le savoir l'idée de la structure de l'exposition : nous allions l'organiser comme un labyrinthe, avec plusieurs entrées et sans circuit linéaire, d'autant plus que la disposition des salles du centre d'art de la Villa Arson, appelées couramment « le labyrinthe », se prêtait particulièrement bien à cette idée. Cet apport des sciences humaines nous donna l'envie de confronter les œuvres des artistes à des productions anonymes, des outils, des inventions ou des objets dépositaires de savoir-faire plus ou moins traditionnels.

En somme, nous sélectionnâmes des artistes et des œuvres qui problématisaient leur rapport à la technique et nous les regroupâmes, dans le parcours labyrinthe de l'exposition, en sections

thématiques : une première entrée par le Geste débutait avec un silex taillé du néolithique et d'autres objets abimés par leur usage (Fig. 1), à quoi succédait une vaste section consacrée au Processus (des œuvres dont la forme finale est la trace d'un processus) et une autre sur l'Artisanat (des œuvres produites par les artistes eux-mêmes selon des techniques anciennes comme la gravure ou l'ébénisterie) ; une seconde entrée permettait d'accéder à la section Projet, débutant par un *Wall Drawing* de Sol LeWitt, à la suite de quoi on pouvait visiter les sections Magie, Bricolage, Technologie et Virtuosité. L'exposition regroupait cinquante artistes et une centaine de pièces¹.

Si *Bricologie. La souris et le perroquet* peut être considérée comme la restitution d'une recherche, c'est bien parce que nous ne savions pas ce que nous allions trouver à l'arrivée. Ce qui n'en fait pas une simple expérimentation non plus, puisque, à la différence de celle-ci, la recherche est un passage de l'inconnu au connu ; autrement dit, c'est un processus de connaissance. D'une part, j'ai compris, par exemple, que la bricologie n'est pas tant l'étude des techniques, mais plutôt des chaînes opératoires artistiques². En effet un artiste peut très bien utiliser des techniques qui, en soi, ne sont pas artistiques, comme scier une planche, couler du béton, souffler du verre ; et il peut même avoir recours à des pratiques non techniques, comme la conversation, la lecture ou la promenade. Ce qui définit sa pratique artistique, c'est la façon singulière dont ces opérations s'enchaînent. Chaque artiste définit sa chaîne opératoire, ainsi que le montre admirablement et métaphoriquement Mika Rottenberg dans son film *Squeeze* (2010), que nous exposons.

D'autre part, avec les étudiants, j'ai travaillé sur chaque artiste de l'exposition, allant à sa rencontre quand c'était possible, lisant toutes les publications qui le concernaient sinon. Le but était d'entrer dans le détail de sa chaîne opératoire, à

1. Pour plus de détails sur le parcours de l'exposition, voir Thomas GOLSENNE, « Bricologie. La souris et le perroquet. Retour sur une exposition », *Essai de bricologie, Techniques & Culture* n° 64, 2015, p. 128-150.

2. Thomas GOLSENNE, « Les chaînes opératoires artistiques », *Essai de bricologie, Techniques & Culture* n° 64, 2015, p. 18-31.



Fig. 2. Sol LEWITT, *Wall Drawing #172 : Lines through the center of the wall toward midpoints of sides and corners*, 1973. Vue de la réalisation. Photo Thomas Golsenne.

un niveau de précision que peu de critiques d'art et de commissaires d'exposition atteignent. C'est pourquoi, dans le livret d'accompagnement de l'exposition, nous avons choisi de laisser l'artiste expliquer son processus de production¹. Dans les autres cas, j'ai écrit les notices, et j'ai par exemple approfondi ma connaissance du caractère bricoleur de Marcel Duchamp, qui s'est cristallisé en 1928, quand il réalisa la porte du II, rue Larrey, qui ouvre et ferme en même temps deux pièces, dont l'exposition montrait une version actualisée.

J'ai découvert, encore, qu'il n'était pas facile de réaliser un *Wall Drawing* de Sol LeWitt (Fig. 2). Je pensais, n'ayant qu'une connaissance d'historien de l'art de ce fondateur de l'art conceptuel, qu'un *Wall Drawing* se limitait à un protocole de dessin relativement précis quant à l'aspect général, et dont l'exécution pouvait être laissée à quiconque le respecterait. Le passage à l'acte m'a donné accès

à une compréhension toute nouvelle de cette œuvre. Contrairement aux premiers souhaits de l'artiste, n'importe qui ne peut plus s'emparer d'un protocole de *Wall Drawing* : il faut l'acheter ou l'emprunter à une collection ; il faut demander l'autorisation de son exécution à l'Estate Sol LeWitt ; et il faut que celle-ci soit supervisée par un de ses employés, payé à la journée. De plus, il faut prendre soin de respecter les indications matérielles qui ne relèvent pas du dessin proprement dit : choix d'un crayon particulier, épaisseur des lignes spécifique, préparation du support qui doit être irréprochable. Faire l'expérience d'un *Wall Drawing* de LeWitt, c'est découvrir que son exécution est dorénavant contrôlée, que l'aspect esthétique de sa matérialisation est plus déterminant que l'idée originelle, que la patrimonialisation de l'œuvre d'un artiste conceptuel modifie en profondeur, voire inverse sa signification.

Travailler avec et non *sur* les œuvres d'art

Ce dernier exemple montre que l'exposition comme recherche – telle du moins que je la définis, depuis mon expérience en école d'art – possède des spécificités, par rapport à la recherche académique, qu'il faut maintenant décrire et analyser. Faire une exposition comme recherche, c'est, par rapport à un texte d'histoire de l'art, mettre à l'épreuve un savoir pratique ; ne pas écrire *sur* les œuvres, mais penser *avec* elles. Cette différence se manifeste de deux manières.

1) Il ne s'agit pas d'une recherche dont la restitution prend une forme écrite. L'écrit, dans la société occidentale, est le médium privilégié du savoir depuis au moins l'invention de l'imprimerie². On voit bien comment d'autres formes de recherche comme les colloques, où la transmission de la recherche est essentiellement verbale, ne jouissent pas de la même reconnaissance : non seulement un colloque ne vaut que si les actes sont publiés, mais même les actes ne font pas par-

1. Téléchargeable ici : <<https://www.villa-arson.org/2014/08/bricologie-la-souris-et-le-perroquet/>>.

2. Voir Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minit, 1967.

tie des publications prises en compte dans le cursus d'un chercheur par les grands classements internationaux. Or cette domination de l'écriture imprimée sur le savoir et la recherche a des effets puissants sur le savoir et la recherche eux-mêmes : l'écriture vient toujours en un second temps, après la phase d'exploration, pour analyser et synthétiser les données. Elle est déconnectée de l'acte de recherche lui-même. L'écriture académique n'est pas censée être, en soi, de la recherche – on n'attend pas d'un universitaire qu'il fasse des effets de style, même s'il le fait parfois. Elle permet le passage des données sensibles aux concepts intelligibles, l'induction du général à partir du particulier ; mais elle perd l'énergie, l'expérimentation, la dimension créatrice de l'exploration du sensible. Les mérites de cette méthode ne sont pas à faire, mais les risques sont plus rarement évoqués, notamment celui de voir les données scientifiques si abstraites du monde de l'expérience qu'elles peuplent un monde parallèle, alors même qu'on demande sans cesse aux scientifiques de donner leur avis sur les problèmes que la société se pose et d'y répondre par des solutions. Ainsi, on demande aux savants d'intervenir dans la société, tout en les reconnaissant comme savants parce que, précisément, ils s'en coupent.

L'autre effet de la domination de l'écriture sur la recherche scientifique a été de disqualifier les autres savoirs qui passeraient par d'autres médiums que l'écrit. D'où le problème posé de longue date par les anthropologues comme Claude Lévi-Strauss ou Jack Goody¹ : comment rendre compte, comment apprécier et donner de la valeur à des savoirs qui ne s'expriment que par oral ou par des gestes ? Problème qui a été repris par les anthropologues des images et les chercheurs en *visual studies* : comment les images peuvent-elles transmettre un savoir qui ne soit pas réductible en mots² ?

2) Travailler avec les œuvres implique une forme de participation, d'empathie, de collaboration. Le chercheur qui travaille *sur* établit une certaine distance avec son objet de recherche, et se place même en position de surplomb. Il se sent dépositaire du savoir scientifique, d'une certaine notion de la vérité, qui reposerait entre autres sur la coupure entre le sujet et l'objet, c'est-à-dire sur l'objectivité d'un regard savant détaché de toute émotion ou imagination (subjectivité). Les anthropologues ont dénoncé depuis longtemps, dans leur discipline, cette attitude supérieure qui allait de pair avec la position de l'Européen colonialiste : à la maîtrise des corps et du territoire par le colon, correspondait la maîtrise, le « raisonnement » du discours par l'ethnologue ; à eux les croyances, à nous la science³. Le développement de « l'observation participante » en ethnologie a visé à rompre avec cette attitude de surplomb, à symétriser la relation entre l'observateur et l'observé. Si bien que l'ethnologue qui la pratique n'enregistre plus seulement des connaissances sur les groupes dans lesquels il s'insère : il en apprend aussi sur lui-même et sa propre culture, mais aussi sur les outils et les méthodes dont il se sert.

Apprendre à travailler avec les œuvres d'art et non pas seulement sur elles, c'est appliquer l'observation participante à l'histoire de l'art. Bien sûr il s'agit d'abord de relations avec des artistes vivants ou, à défaut, avec les conservateurs des musées où les œuvres sont conservées. Il faut travailler avec ceux qui « prennent soin » des œuvres, c'est-à-dire avec ceux qui savent ce dont elles ont besoin pour exister, pour « vivre », dirait Tim Ingold⁴. Mais c'est aussi être affecté par elles, accepter une part de subjectivité dans les choix qu'on opère, une part de désir. Dans l'exposition *Bricologie. La souris et le perroquet*, parmi les trois commissaires, deux étaient artistes. Leur façon d'aborder

1. Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, op. cit. ; Jack GOODY, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, J. Bazin et A. Bensa (trad.), Paris, Minuit, 1979.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Question posée aux fins de l'histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990 ; William J. T. MITCHELL, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, M. Boidy et S. Roth (trad.), Paris, Les prairies ordinaires, 2009.

3. Voir Bruno LATOUR, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, suivi de *Iconoclash*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2009.

4. Sur le souci des œuvres et des autres, humains ou non-humains, et le lien entre art et anthropologie, voir Tim INGOLD, « L'anthropologie n'est pas l'ethnographie », dans *Id., Marcher avec les dragons*, P. Madelin (trad.), Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 323-328.

l'exposition s'en ressentait : l'esprit de dialogue, d'empathie avec les artistes et les œuvres choisies était pour eux une condition *sine qua non*. Une œuvre qui « aurait bien collé » à la problématique (qu'un historien de l'art aurait choisie) mais pour laquelle ils n'avaient aucun désir ne les intéressait pas. Sculpteurs, ils ont choisi majoritairement des pièces en volume parce que c'est ce qu'ils connaissent et qu'ils préféraient. Cette part de subjectivité, mal vue dans le monde académique, devrait être considérée à deux fois avant de disqualifier une recherche. Pour une raison éthique d'abord : les chercheurs ne se demandent pas assez ce qui les motive à développer leurs recherches. Souvent les raisons peuvent être seulement extérieures et professionnelles : « parce que mon directeur de recherche m'a proposé ce sujet » ; « parce que personne n'a encore travaillé là-dessus » ; « parce que c'est un sujet à la mode pour lequel les financements seront moins difficiles à obtenir ». Ne vaut-il pas mieux mener une recherche pour d'autres raisons, plus personnelles, comme un désir, une motivation morale, voire un compte à régler ? Quiconque participe au monde académique sait que ces motifs motivent de nombreux chercheurs, même s'ils n'osent pas toujours l'affirmer explicitement. Ensuite, si Lorraine Daston et Peter Galison sont dans le juste, l'objectivité correspond à un stade de la méthode scientifique dépassé¹. Le « jugement exercé » serait la démarche la plus pratiquée mais encore mal assumée par les chercheurs, qui implique une part non négligeable d'interprétation des données ; d'où l'existence des instances collégiales de vérification et des controverses sur les résultats. La science est aujourd'hui à la fois plus individuelle (le jugement exercé est un entraînement personnel) et plus collective (on valide ses analyses devant ses pairs). L'opposition subjectif/objectif a été remplacée par le duo individuel/collectif. Organiser une exposition à plusieurs, notamment avec des artistes commissaires, c'est forcément accepter des positions engagées dans le domaine abordé, et accepter que le résultat soit validé non par la neutralité d'un discours à la troisième per-

sonne ou l'objectivité d'une machine, mais par une négociation entre personnes. C'est rendre explicite ce qui est au cœur de la recherche scientifique, mais qui est couvert par l'idéologie de l'objectivité : que la recherche est faite et validée par des humains qui sont des sujets pensants, désirants, politiques, économiques, sensibles, comme les autres.

Apprendre à travailler avec les œuvres d'art, c'est aussi apprendre à penser dans le concret, c'est-à-dire produire des écarts créateurs.

Première manifestation du concret : la contingence. Quand on fait une exposition, on ne peut pas avoir toutes les œuvres dont on rêverait, contrairement à ce qui se passe quand on écrit un livre qui est une sorte d'exposition virtuelle : telle œuvre est trop chère à déplacer, ou trop fragile, telle autre est en restauration, ou le musée ne veut pas prêter cette œuvre. Entre le projet virtuel et le résultat, la contingence inscrit un premier écart.

Seconde manifestation du concret : il n'y a que des cas singuliers. Dans un livre on peut évoquer le travail d'un artiste en général, voire un courant artistique. Quand on fait une exposition, on montre toujours des exemples. On peut se servir d'une œuvre pour parler d'un artiste ou d'un courant en général, auquel cas l'œuvre sert de modèle réduit : on réduit la généralité à un cas. Mais la pensée concrète empêche de ne voir dans l'œuvre qu'une généralité réduite : au contraire, l'œuvre contient plus de données que la généralité à laquelle on veut la réduire : elle possède des détails formels, des strates de signification, des niveaux de compréhension qui permettent qu'on puisse l'interpréter dans plusieurs sens différents. L'œuvre est ouverte. Pas seulement dans le sens où elle attend le regardeur pour être complétée par son interprétation, comme quelqu'un qui finirait les phrases de son interlocuteur trop lent ; mais au sens où elle est affectée par ce qui l'entoure, physiquement. Ce qui est très sensible quand on fait une exposition : l'agencement des œuvres dans une salle peut modifier l'interprétation qu'on en donne. On aura beau plier une œuvre à une idée, elle y résistera toujours en partie. Cela relève d'un second écart : non plus celui dû à la contingence entre le projet et la réalisation, mais cette fois entre l'œuvre et le discours, le vi-

1. Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité*, S. Renaut et H. Quiniou (trad.), Dijon, Les presses du réel, 2012.

suel et le textuel. Cet écart, l'histoire de l'art ne cesse de chercher à le combler, voire à le nier ; une exposition le rend sensible et l'explore.

Troisième manifestation du concret : faire une exposition, c'est penser par montage. Le terme est bien sûr utilisé dans le jargon des musées (le montage d'une exposition, le moment où les pièces sont disposées dans l'espace). Mais le montage est aussi un procédé d'association d'images (dans le cinéma) dont certains théoriciens comme Georges Didi-Huberman ou Luc Vancheri ont fait une « forme de pensée¹ ». Penser par montage, cela signifie d'abord qu'on pense avec ce qui est déjà-là et non pas à partir de rien. On ne postule pas que la véritable pensée ou la véritable création s'opèrent en faisant table rase du présent, du monde, mais au contraire, à partir du présent et du monde. On ne pense pas contre ce qui nous entoure, mais avec. Cela mène à une pensée non idéaliste mais pragmatiste, où la nouveauté apparaît comme une combinaison inédite de l'existant, et pas comme une apparition transcendantale qui viendrait d'ailleurs. Penser par montage, cela signifie ensuite que la nouveauté ou la pensée surgissent moins dans les termes choisis que dans leur relation. D'où un troisième écart : l'intervalle entre les termes montés, entre les œuvres associées dans une exposition.

Dans l'exposition *Bricologie. La souris et le perroquet*, nous avons été très attentifs à la production de ces trois formes d'écart. Comme dans toute exposition, nous n'avons pas pu obtenir toutes les pièces que nous souhaitions au départ. Par exemple, nous aurions voulu puiser dans les collections immenses du MuCEM quelques-uns de leurs trésors, mais différentes raisons nous ont forcés à y renoncer. Ce qui a modifié l'orientation de nos recherches d'objets artisanaux, qui s'est portée sur les collections de plus petits musées d'art et tradition populaire des Alpes Maritimes. Essentiellement sélectionnés par Burkard Blümlein, les objets tirés des collections des musées de Draguignan, de Grasse, de Gap ou

de Nice furent choisis selon des considérations tout autant thématiques qu'artistiques. En tant qu'artiste, Blümlein pratique des associations d'objets qu'il fabrique ou, le plus souvent, achète dans le commerce ou trouve dans les musées, et qu'il appelle des « conversations ». Sans pouvoir être considérés comme une de ses œuvres, le choix et le montage des objets artisanaux dans l'exposition devaient beaucoup à son regard d'artiste (Fig. 1). L'écart entre le visuel et le textuel, nous l'avons exacerbé, en choisissant de dissocier le plus possible la visibilité des œuvres dans l'espace d'exposition, accompagnées seulement d'un cartel minimal inscrit à même le mur, et la masse d'informations textuelles recueillies sur chaque œuvre, sur chaque artiste. Celles-ci étaient présentées dans le document de visite, accompagnées de textes introductifs expliquant la conception et l'organisation de l'exposition. Au visiteur était offerte la possibilité de parcourir les salles d'exposition librement, selon un cheminement non linéaire, sans être guidé par des panneaux, des titres de salles, en se fiant uniquement au montage des pièces les unes avec les autres ; mais il lui était possible également, livret en main, d'avoir toutes les informations nécessaires sur chacune.

Cette pensée du concret porte un nom depuis Lévi-Strauss : *bricolage*. Dans la pratique du bricolage et dans la pensée « sauvage », le moment important n'est pas tant le projet, la forme, dirait Aristote, mais la réalisation, le processus de transformation. Faire une exposition comme la nôtre relève donc d'un bricolage, au sens de Lévi-Strauss, avec les œuvres d'art. Faire une exposition sur la bricologie ne consiste donc pas seulement à réfléchir sur les chaînes opératoires artistiques, mais à réfléchir sur le fait même de faire une exposition. Voilà de quelle manière on peut dire que nous avons travaillé avec et non pas sur les œuvres, et ce que nous avons appris sur nous-mêmes, sur notre propre pratique de chercheurs et d'artistes. Nous n'avons pas d'abord formulé une théorie de l'exposition, pour ensuite l'appliquer à un cas particulier, à un exemple. Nous avons construit une exposition, dont nous faisons la théorie après coup. La théorie ne précède pas l'action, elle lui succède. Elle n'a peut-être pas de portée universelle, puisqu'elle est située par l'action ; mais elle est, en revanche, mieux

1. Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Paris, Minuit, 2011. Luc VANCHERI, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

incarnée, puisque déterminée par l'action qui en est la source. Considérer l'exposition comme recherche, c'est privilégier cette articulation forte de l'action et de la théorie, c'est comprendre qu'il y a de la pensée dans le faire et du concept dans le processus.

Thomas GOLSENNE