

Le cas de l'exposition transdisciplinaire

Les liens entre commissariat d'exposition et recherche restent difficiles à définir tant que l'on ne considère pas l'exposition, aussi mobile ou modulable soit-elle, selon ses deux temporalités. Elle peut tout d'abord, tout comme une œuvre évolutive, être le compte rendu d'une recherche en cours (si tant est qu'une recherche puisse se terminer un jour). Elle peut par ailleurs, et ce sera notre postulat de départ, montrer la finalisation d'une recherche qui la précède : elle n'est alors plus l'occasion, pour le spectateur, de prendre part à une recherche en cours, ou pour le commissaire de montrer un travail « *in progress* ». En suivant ce principe, l'exposition serait régie par son caractère temporaire et figé. Nous mettons donc de côté les nombreux exemples de projets évolutifs ou qui prennent en compte le facteur-temps, pour privilégier dans notre analyse les expositions non évolutives, inscrites dans une unité de temps et de lieu.

Parmi les recherches du commissaire en art contemporain il est maintenant connu qu'un certain nombre d'éléments tels que la sélection des œuvres et des artistes, les choix scénographiques, la rédaction d'une note d'intention, font partie de son travail habituel¹, lequel est sujet à une infinité

de méthodologies. Notre but est plutôt d'aborder des modes alternatifs de commissariat, où le commissaire échappe au rôle de « prêtre », ou de « gardien du temple » de l'art contemporain tel qu'il a été défini par Beatrice von Bismarck², pour voir comment ses recherches peuvent apparaître et quelles en sont les implications.

Nous aborderons alors le commissariat « alternatif » par l'exemple du transdisciplinaire, car ce dernier suggère un doute à propos techniques habituelles de choix et de présentation des œuvres, en en proposant un contre-exemple, et en ouvrant peut-être ainsi un espace critique. Car ce type de commissariat travaille sur la définition de ce qu'il montre et sur les moyens utilisés pour le montrer, invoquant entre autres une réflexion sur nos rapports à l'art et à sa conservation, des jeux à partir de ses techniques de communication, et par conséquent à une relative « mise en crise » de la place de l'art dans notre société.

Ainsi le médium-exposition, considérant à la fois le rôle critique de ses contenus (incarnés par des objets) et cherchant à réinventer le rôle de ses contenants (le musée, le centre d'art, la galerie, le

1. Comme le signale le protocole de contrat à destination des commissaires d'exposition rédigé par la fédération professionnelle des commissaires d'exposition, Commissaires d'exposition associés (C-E-A) : « Le commissaire d'exposition doit ainsi assurer :

— la sélection des œuvres ayant vocation à être présentées selon une approche curatoriale et une scénographie originales ;

— la définition d'éléments de scénographie tels que le placement spatial des œuvres et des accessoires de scénographie, l'éclairage, la signalétique ;

— les recherches relatives aux œuvres et documents choisis, susceptibles de constituer l'exposition ;

— (option) la direction éditoriale et la contribution d'un ou plusieurs textes dans le cadre de la publication d'un catalogue de l'exposition (si co-auteur ou toute autre modalité d'intervention le préciser) ; cette publication faisant l'objet d'un contrat distinct précisant les modalités de rémunération du commissaire et le cadre de son intervention ;

— (option) la programmation d'événements liés à l'exposition et des projets associés ».

Ce contrat est en cours de réalisation et sa forme finalisée sera diffusée courant 2016.

2. Dans « Rôle critique et liberté du commissaire d'exposition dans le champ artistique contemporain », paru dans le recueil *Réalités du commissariat d'exposition*, Commissaires d'exposition associés (éd.), Paris, Éditions des Beaux-arts de Paris et Centre National des Arts Plastiques, 2015. Notamment p. 58 : « Tout cela se manifeste dans un mouvement de balancier comparable à celui que dans le champ religieux Bourdieu rattache au personnage du "prêtre" : le prêtre détient son autorité du fait de son office, et par son appartenance à l'Église il exerce un contrôle sur l'accès aux moyens de production, de reproduction et de répartition des biens sacrés. Il conserve la doctrine en vigueur et se comprend comme un intermédiaire entre Dieu et les hommes. Si l'on transpose dans le champ artistique, ce sont les intermédiaires dans leur rôle de "prêtres" qui assument la fonction de gardiens, [...] qui mettent en action le jeu des valeurs et des règles qui conviennent pour valoriser l'art [...]. »

site internet, etc.) et de ses acteurs, peut devenir l'objet d'une pratique critique au prix d'une étude à la fois historique et anthropologique de notre rapport aux œuvres et à la culture qui les fait naître. Ainsi c'est le commissaire lui-même qui met en scène le vœu de Douglas Crimp : « Bien qu'il ait été communément remarqué que le musée [...] forme la manière dont nous réfléchissons à l'art, personne n'a encore pris la responsabilité d'explorer en détail l'histoire de cette institution. Il m'a semblé que nous avions besoin d'une archéologie du musée, sur le modèle des analyses de l'asile, de l'hôpital et de la prison proposées par Foucault. Car le musée semblait être tout autant un lieu d'exclusions et de contraintes¹. »

L'exposition comme espace idéologique

Sur quoi peut s'appuyer la vision surprenante et un peu paranoïaque de Douglas Crimp ? Avant d'aborder quelques alternatives offertes au commissaire, il faut en effet tenter de clarifier les motivations qui emmènent l'exposition vers un rôle potentiellement critique.

La multiplication des expositions et l'effet de saturation qui en découle est peut-être une des sources de ce scepticisme. Effectivement, les données que Laurent Jeanpierre et son équipe ont recueillies² en s'aidant du site internet *Artfacts* et des personnes qui y travaillent sont éloquentes : 540 ouvertures d'événements par semaine en moyenne dans le monde dans les années 2000, 950 en 2012, soit presque le double. S'il y a fort à parier que nous soyons en deçà du chiffre réel, la pratique curatoriale est pour le moins en expan-

sion et la surabondance d'offre renforce mathématiquement l'impression de standardisation. Elle corrobore les théories d'après-guerre d'Adorno et Horkheimer sur l'Industrie culturelle, et une inclusion de plus en plus générale de l'art dans le champ des loisirs.

C'est aussi Brian O'Doherty qui, dans son célèbre ouvrage *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* dresse un procès tonitruant du fer de lance de l'exposition d'art contemporain et parallèlement du musée : le *White cube*, inscrivant ses réflexions dans une pensée plus large qui va de l'avènement du Modernisme à la philosophie esthétique. Il écrit par exemple :

La galerie idéale retranche de l'œuvre d'art tous les signaux interférant avec le fait qu'il s'agit d'« art ». L'œuvre est isolée de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation. Cela donne à cet espace une présence qui est le propre des espaces où les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeur clos. Quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique du laboratoire expérimental s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique³.

Dans ce sens l'essor du *White cube* prouve un détachement de l'œuvre d'art du monde extérieur, de l'univers des objets fonctionnels, quand les avant-gardes croyaient en la singularité d'une pièce pour la faire exister dans son environnement, sans la « technologie de l'exposition » décrite par O'Doherty. C'est alors aujourd'hui le mur qui tient les œuvres et non plus les œuvres qui « tiennent » le mur, pour jouer sur les mots. La généralisation d'un contexte d'accrochage presque duplicable ne fait que renforcer l'impression de standardisation et donc le soupçon d'un curating issu de réflexes, d'une volonté de promotion des acteurs de l'art contemporain au détriment d'une réflexion sur ses contenus.

L'espace clos et singularisé du *White cube* prouve par ailleurs une sorte de perte de confiance dans les œuvres de la part de ceux qui

1. « *Although it had become a common perception that the museum [...] had been formative for the very way we are able to think about art, no one had undertaken to explore the institution's history in detail. We needed, it seemed to me, an archeology of the museum on the model of Foucault's analyses of the asylum, the clinic, and the prison. For the museum seemed to be equally a space of exclusions and confinements.* » Douglas CRIMP, *On the museum's ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 287. Traduction de l'auteur.

2. Voir Laurent JEANPIERRE et Isabelle MAYAUD avec la collaboration de Séverine SOFIO, « Types et degré de la réalité curatoriale – Une approche sociologique », dans *Réalités du commissariat d'exposition, op. cit.*, p. 13.

3. Brian O'DOHERTY, « Notes sur l'espace de la galerie », dans *Id.*, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich/Paris, JRP-Ringier/La Maison rouge, 2008, p. 36.

les montrent : on isole pour créer une ligne de démarcation. Mais les œuvres ont-elles vraiment besoin de ces barrières pour générer du sens ? D'où la nécessité de reprendre, en quelque sorte, les questions à leurs débuts, de réalimenter le débat avec des interrogations qui vont s'enrichir autant du non-art d'Allan Kaprow que des arts décoratifs ou des arts dits populaires, et en reprenant surtout une volonté de tourner dans tous les sens les objets et de les mélanger. Une mise à niveau de l'œuvre d'art, avec tous les objets qui l'entourent, et dans son contexte culturel, offre de nouvelles pistes et un retournement du *White cube* par ce qu'il contient : ses propriétés sont désamorçées de l'intérieur.

En cela les questionnements anthropologiques qui étudient nos rapports aux objets, autant techniques que rituels, sont un outil précieux. Comme l'écrit Jean Baudrillard :

On ne peut parler des objets qu'en d'autres termes qu'eux-mêmes, en termes de logique et de stratégie sociale. Simultanément pourtant, il faut maintenir l'analyse sur un terrain spécifique, en déterminant quelle position spécifique occupent les objets en regard des autres systèmes de signes, et quel champ spécifique de pratiques ils constituent dans la structure générale du comportement social¹.

Pour les commissaires d'exposition, cette démarche, ce point de vue, ont des antécédents et des mises en forme actuelles. Ils coïncident souvent avec une volonté de mise en question de l'institution, d'un jeu sur la porosité du lieu d'exposition avec l'extérieur, mais aussi d'un mélange de disciplines qui va dé-hiérarchiser les éléments présentés, tenter d'en montrer de nouvelles facettes.

À propos de la transdisciplinarité

Le cas des expositions transdisciplinaires commence bien sûr avec les très étudiés cabinets de curiosités et plus tard les Expositions universelles. Ces dispositifs, en jouant sur la surprise, le mys-

tère, le fantastique, font bien l'éloge des objets qu'ils montrent, les mettent en valeur. On ne peut imaginer aucune intention critique dans leur élaboration, étant souvent des éléments d'apparat pour leurs possesseurs ou les vitrines à la louange de leurs commanditaires. Il faudra attendre les surréalistes pour qu'un véritable essai de retournement de la syntaxe des objets apparaisse et qu'un second degré, voire une ironie, voient le jour dans les conceptions curatoriales, nous permettant aussi de focaliser notre recherche sur les présentations qui font se mêler œuvres d'art occidental, et objets usuels, ethnographiques, scientifiques, imprimés, etc. Le moment surréaliste correspond bien à une première époque des expositions « d'auteur », et donc au début de ce qu'on pourrait appeler une « intention curatoriale », moment où le propos de l'exposition se démarque d'un propos pédagogique, scientifique ou d'une simple mise à disposition d'objets et d'œuvres.

Les deux expositions surréalistes dans les galeries Colle (1933) et Ratton (1936) représentent en effet toujours aujourd'hui des défis à la classification. Mélanges de sculptures extra-européennes, ready-mades, illustrations, objets mathématiques, *curiosas*, œuvres d'art, restes de performances, photographies, etc., auxquels sont joints du mobilier détourné ou même quelques plantes, ces expositions montrent un univers distendu où l'hétérogène est de mise. L'association libre et l'onirisme étant parmi les armes par lesquelles l'art surréaliste pouvait envahir la vie quotidienne, les membres du mouvement croyaient dans les possibilités de l'inconscient à relier les objets entre eux, ou encore à faire de ces assemblages un modèle à mettre en pratique à l'extérieur de la galerie.

C'est quelques années auparavant par le biais de la revue *Documents* que le transdisciplinaire passe un nouveau cap, ses membres provenant de disciplines différentes (poètes, historiens de l'art, anthropologues, ethnologues, ethnomusicologues, philosophes et bien sûr artistes²). Au premier

1. Jean BAUDRILLARD, « La morale des objets », *Communications*, n° 13, 1969, p. 28.

2. Publiés entre 1929 et 1931, les 15 numéros de la revue dirigée par l'écrivain Georges Bataille, le futur fondateur du Musée National des Arts et Traditions Populaires Georges-Henri Rivière et l'historien de l'art Carl Einstein, diffusera entre autres les contributions de Michel Leiris, Marcel Mauss, Robert Desnos, André Schaeffner, Marcel Jouhan-

abord l'histoire de l'art ancien et contemporain sert de liant à ces rédacteurs, associée à une pratique assidue du verbe. Mais à y regarder de près, la revue développe une arborescence thématique assez définie : pour schématiser on peut dire que *Documents* traite de primitivisme, d'exotisme, d'érotisme et de sacré. Les thèmes et les objectifs de démonstration communs prennent le pas sur tout carcan disciplinaire, quand une élaboration collégiale et ouverte permet des disparités nouvelles dans les types de paroles.

À l'inverse des autres surréalistes, les membres de *Documents* croient en un régime scientifique d'analyse, qui vient se superposer ajouter à leur poésie. L'étude scientifique, toujours reliée à des formes d'obsession ou de fascination, est un des leviers par lequel la conscience et l'inconscient s'épanouissent. Leurs préoccupations restent proches d'une idée incarnée de l'art et d'un regard neuf sur les gestes humains. Le corps et la matière, omniprésents dans leurs articles, deviennent source de réflexion, dans une tentative d'abolir l'opposition occidentale corps-esprit¹. Le transdisciplinaire de *Documents* sert alors une quête révolutionnaire, où les études de tous les objets et de toutes les sociétés peuvent servir de point d'appui. Le recours constant à l'anthropologie, c'est-à-dire à une tentative de déceler ce qui appartient au commun dans leurs sujets d'étude, de relier les civilisations et les gestes, provoque une profonde remise en cause méthodologique. Et c'est cette remise en cause qui dévoie les classifications scientifiques et artistiques habituelles, faisant d'un support éditorial un exemple en matière d'exposition. Le point de vue anthropologique vient alors servir le transdisciplinaire, pensant constamment les relations entre des objets et des gestes variés par le biais de discours

artistique ou scientifique qui créent une nouvelle unité par le fait de se confronter sur un même support. La revue prend un aspect choral où des études a priori divergentes gardent une série d'objectifs collectifs. Il est peut-être question dans *Documents* d'exposition : la revue demeure un cas exemplaire de confrontation et de mise en commun d'objets différenciés ou une œuvre, une partie d'anatomie, un rituel, sont traités au même niveau. *Documents* profite ici de l'apport des sciences humaines et de la psychanalyse pour orienter sa recherche, par fragments, vers l'étude de ce qui constitue les fondements des comportements et des besoins humains à travers la planète et l'histoire, dans une quête qui, de certains abords, peut paraître presque mystique.

Mais un des cas les plus marquants d'exposition transdisciplinaire et transhistorique est certainement l'exposition *Science-fiction* d'Harald Szeemann de 1967, où cette question anthropologique prend comme support les visions du futur de la société occidentale à travers les âges, à partir d'un point de vue plus personnel, celui du commissaire lui-même².

Ce projet réunit l'esprit des grandes expositions de société des années cinquante et soixante avec une idée de la création qui lui fait intégrer de nombreux éléments des cultures underground, auxquelles il va ajouter l'art de son époque. Pêle-mêle, sous une bande son qui faisait se succéder tubes Yé-yé et expérimentations acousmatiques, il va faire se côtoyer la bande dessinée des années quarante et une maquette de satellite de la mission Apollo, des robots construits par des inventeurs amateurs et une des premières impressions de *L'Iliade*, ou encore des jouets japonais et *Alpha-ville* (1965) de Jean-Luc Godard. Notable pour sa densité et son foisonnement incroyable³, *Science-fiction* montre les débuts d'une préoccupation

deau ou encore Marcel Griaule.

1. « [...] mais surtout nous sommes tous deux [...] pleinement convaincus qu'une des seules tâches valables qu'un homme puisse se proposer d'accomplir est l'abolition, par quelque moyen que ce soit (mysticisme, folie, aventure, poésie, érotisme...) de cette insupportable dualité établie, grâce aux soins de notre morale courante, entre le corps et l'âme, la matière et l'esprit. » Michel LEIRIS, « Le "Caput Mortuum" ou la femme de l'alchimiste », *Documents*, n° 8, 1930, p. 22.

2. L'exposition *Science-Fiction* a été présentée sous trois formes légèrement différentes à la Kunsthalle de Berne du 8 juillet au 17 septembre 1967, au Musée des Arts Décoratifs du 28 novembre 1967 au 26 février 1968 et à la Kunsthalle de Düsseldorf du 20 mars au 12 mai 1968.

3. Szeemann écrit dans l'introduction au catalogue du volet de Düsseldorf montrer plus de 4000 objets. Cf. *Science Fiction*, Düsseldorf, Éditions Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, 1968, p. 5.

que le commissaire commence tout juste à mettre en forme par le biais d'expositions uniques : l'utopie. La juxtaposition d'objets hétérogènes, sans arguments scientifiques ni explications, et l'expérimentation dans le décloisonnement de disciplines habituellement bien séparées, placent cette exposition en tête des expérimentations curatoriales les plus délirantes dans un cadre muséal.

Le choc vient en outre d'un point de vue sociétal qui apparaît en lame de fond des réflexions et des expérimentations de Szeemann : l'idée de pousser la « démocratie », voire « l'anarchie » entre les objets jusqu'à ses limites, formant ainsi une sorte de société de choses où le fonctionnel rejoint le contemplatif, les cultures populaires l'art-et-essai, la bande dessinée les plus hauts niveaux de la littérature et de la philosophie. Le commissaire va poursuivre ses recherches lors de la Documenta de 1972, et continuer à jouer avec ces préoccupations dans les années soixante-dix (*Grand-Père, un pionnier comme nous* en 1974, *Les Machines Célibataires* en 1975, et *Monte Verità, les mamelles de la vérité* en 1978 principalement), préoccupations qu'il abandonnera au fur et à mesure des années quatre-vingt, travaillant de plus en plus pour des lieux dédiés à l'art contemporain.

L'Humain, la volonté d'étudier ou, au moins, de placer son époque sous les projecteurs, sont omniprésents dans le choix de la science-fiction comme thème et rejoignent ici les préoccupations anthropologiques de la revue *Documents*. Le travail du commissaire, bien qu'il serve de lien et de catalyseur entre les acteurs et les objets, pâtit d'une sorte « d'intentionnalité floue », elle reste déduite par le spectateur ou l'historien bien plus qu'elle n'est explicitée par le commissaire lui-même. De plus, on ne peut pas réellement parler d'une recherche argumentée dans cette exposition d'Harald Szeemann : il délègue en effet une grande partie du choix des objets et ne laisse dans ses displays que très peu d'explications sur ce qu'il présente. Il laissera aussi à ses partenaires, un groupe parisien et suisse de spécialistes, le soin de rédiger les articles scientifiques des trois catalogues, lesquels reflètent très mal, et ne souhaitent peut-être pas au départ documenter, ce que furent les expositions. Szeemann apparaît

alors avec les qualités qui le rendront extrêmement célèbre : un créateur d'environnements qui se base sur l'aspect visuel des objets qu'il présente¹, et un activateur de réseaux hors pair et décomplexé.

Actualisations

Conscientes ou non de ces facettes du travail de Szeemann, les expérimentations qui mêlent les disciplines, dans une volonté de recherche plus ou moins poussée, sont nombreuses aujourd'hui. Citons par exemple plusieurs années d'expositions de Clémentine Déliss au Musée d'Ethnologie de Francfort, ou l'exposition *Flirting with Strangers* à la 21^{er} Haus de Vienne récemment. Les artistes ne sont pas en reste, qui incorporent une dimension muséologique, historique et transdisciplinaire à leurs travaux, notamment, pour citer les plus célèbres, Mark Dion et Fred Wilson². Enfin l'ancien directeur du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, Jacques Hainard, développera une politique d'exposition qui hybridera très souvent ses collections à des objets usuels et contemporains et à des œuvres d'art.

Je me permets ici de citer l'exemple d'une série

1. Il nous reste très peu d'informations sur les scénographies d'Harald Szeemann dans les trois lieux qui accueillirent *Science-fiction* si ce n'est un plan de salle esquissé et quelques vues de son accrochage à Berne. Pourtant ses différentes commandes de matériaux nous permettent d'affirmer qu'il a fait recouvrir les murs de l'espace central parisien de tissus noirs, qu'il a conçu un système de projections multiples à partir de projecteurs de diapositives et, comme nous l'avons mentionné plus haut, que l'exposition était accompagnée d'une bande sonore. L'apport de Szeemann consiste à mêler les éléments de différents types pour créer un scénographie particulièrement immersive et en quelque sorte psychédélique, dans laquelle des affiches, des panneaux consacrés à la littérature de genre ou des jouets vont pouvoir communiquer logiquement avec le design, la haute-couture ou les robots d'échelle humaine.

2. Auxquels on peut ajouter comme référents le *Mouse Museum* de Claes Oldenburg, montré pendant la *Documenta* de 1972, ainsi que les différents départements et sections du *Musée d'art moderne* de Marcel Broodthaers à partir de 1968.

d'expositions que j'ai personnellement produite pour le Centre de Conservation et de Ressources du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) et pour le Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur à Marseille sur le thème du « clou ». Ces expositions prennent ici un thème qui, tout comme *Science-fiction*, appartient à un imaginaire aussi personnel que collectif et qui a traversé les civilisations et les époques. L'idée de montrer un objet rare ou unique est renversée par le but, contraire, de montrer ce qui, en quelque sorte, est extrêmement banal et courant. Ceci dit, les ramifications scientifiques de mon sujet, le clou, m'ont emmené dans de multiples champs de signification et de recherche : du religieux aux détournements décoratifs, le clou possède des centaines d'usages et de significations, des formes et des techniques de construction variées, dont les 150 éléments présentés sont loin d'arriver à bout. Du surréalisme à la chirurgie, du rituel vaudou au bracelet Cartier, les occurrences sont innombrables et rendent compte de champs sémantiques très hétérogènes à partir d'un objet unique.

Un des objectifs de ces expositions était de montrer comment la scénographie transforme les objets qui nous entourent, et de rendre hommage aux significations oubliées ou désactivées qui pouvaient se situer dans cet objet si banal, des caractères magiques que l'on oublie à force de le côtoyer. M'aidant par exemple de bandes dessinées de Gotlib (*La cloutologie*), et prenant une des théories du langage de Lacan (la théorie du « Point de capiton ») comme succédanée à la médiation vidéo, une partie de ces expositions prenait plaisir à faire se rejoindre des éléments semblables mais distants de milliers d'années et de kilomètres, utilisables en Magie Noire ou représentatifs de progrès industriels récents. La recherche qui précède l'exposition prend ici la forme d'une collecte, au sens anthropologique du terme, où l'on va sélectionner les objets pour leur usage particulier et/ou leur caractère représentatif.

Ce versant scientifique est relégué à des supports extérieurs à l'exposition (salle de documentation, édition et site internet) : les objets sont montrés avec leur maximum de potentiels. Les éléments présentés dans les expositions sont

laissés ouverts pour, dans un premier temps, laisser s'élaborer un temps d'imaginaire ou de remémoration. L'exposition n'est donc plus le lieu où les informations sont données ; les connaissances concernant l'histoire ou le mode de production des objets, les anecdotes ou événements auxquels ils sont reliés ne sont pas considérés comme matériaux exposables. C'est au travers d'un travail muséologique qu'apparaît la recherche, elle s'appuie sur ce que le spectateur sait déjà ou peut déduire par lui-même. La recherche sur l'exposition, incluant par la muséologie l'histoire et les techniques de ce médium, sert alors une prise en compte différente des objets présentés mais aussi des spectateurs en misant principalement sur l'intertextualité. Cette dernière doit alors trouver des voies qui dépassent les systèmes de classification classiques (mouvement, genre, date, région d'origine) ou trop évidents (ressemblances formelles), systèmes qui présentent les objets dans un champ délimité de connaissances plutôt qu'ils ne les ouvrent. Il n'y a donc d'interdisciplinaire qu'à travers un jeu cognitif entre les objets, et entre ces derniers et le spectateur. L'interdisciplinaire déjoue alors les caractères discursifs et démonstratifs de l'exposition scientifique et/ou historique.

Pour aboutir à cela, ajoutons que le commissaire se donne un champ libre entre les sciences sociales, l'histoire et l'art contemporain sans les nommer dans les énoncés ou titres de ses expositions (comme dans *Science-fiction* et *Le clou*), ce qui serait de toute façon une usurpation. Dans ces exemples, la prise en compte des typologies de l'espace d'accueil prend aussi un sens important. Elle valide, en quelque sorte, l'angle critique de l'approche curatoriale tout en lui donnant un espace d'expérimentation : *Science-fiction* s'est en effet produit dans un musée d'arts décoratifs et deux espaces d'art contemporain, quand l'exposition *Le clou* a elle aussi été montrée dans un lieu dévolu à l'art actuel ainsi que dans un musée dédié aux civilisations méditerranéennes, commissariats se proposant d'emblée comme des alternatives. Si ces expositions ont une visée anthropologique, et souhaitent donner des outils de compréhension de l'humain à partir de la variété infinie de ses gestes et de ses objets, il s'agit d'une anthropologie non-avouée, montrée au mauvais endroit et

effectuée en amateur dont la neutralité et le caractère objectif sont contre-balancés et augmentés par un geste d'auteur.

Un idéal de l'exposition et de la recherche

Les surréalistes et Szeemann ont renouvelé et mis en crise les axes de recherche et les principes de monstration de la revue et de l'exposition, en y prenant directement en charge le réel, et par la médiation des sciences et de l'art. En parcourant ces exemples, il semblerait bien qu'une mise en question de nos rapports aux œuvres soit possible, et que sa conséquence soit une remise en cause des modes de circulation, de perception, voire d'usage (esthétique, spéculatif, fonctionnel), de tous les objets qui nous entourent. L'espace d'exposition acquerrait un rôle nouveau, celui de penser un vivant, une culture dans son ensemble, dont l'art fait partie.

Ce serait aussi déjouer ce que Brian O'Doherty mentionnait plus haut : rompre « l'isolement de l'œuvre », en réintégrant l'art à une pensée plus globale. Encore une fois les sciences humaines sont un outil, mais elles sont vues, dans la pratique du commissaire comme une méthodologie du décroisement. En s'inscrivant et s'élaborant dans une culture et des techniques institutionnelles, dont le but est avant tout de sélectionner et de hiérarchiser, le transdisciplinaire vient alors nous interroger sur le fait que nous créons aujourd'hui le contexte d'une autonomie (artificielle) des œuvres et rejoue les codes de l'exposition pour les transformer en outils critiques. Et la recherche curatoriale, sans se définir de méthodologie précise, peut se fixer de nouveaux objectifs.

Damien AIRAULT