

## Un regard sur l'art adossé à l'exposition - *Une question de statut (14-12-2017)*

Déborderouge pour le visiteur qui la découvre sans en connaître le déroulé, apparaît comme une exposition de peinture, qui plus est figurative. Si cette reconnaissance peut à première vue s'avérer rassurante, il ne s'agit pourtant pas d'une exposition classique : l'organisation des pièces est repensée à quatre reprises en moins de deux mois. Une manière dynamique de présenter la production de quatre artistes partageant un atelier du quartier Borderouge à Toulouse, et de percevoir malgré la spécificité de chaque pratique, les points de rencontre et les influences communes.

A chaque nouvelle étape, l'un des artistes est plus spécifiquement mis en avant. Cette plasticité de l'exposition est rendue possible par la présence d'une réserve ouverte au spectateur et partie intégrante de son parcours, où s'accumulent presque avec désinvolture l'ensemble des peintures qui ont été, seront ou ne seront pas exposées. Cette réserve laisse apprécier leur fragilité, leur matérialité, et rend plus évident l'écart entre le regard posé sur l'œuvre avant le XXe siècle et notre conception actuelle de l'art.

Jusqu'au XIXe siècle, le chef-d'œuvre était encore pour les artistes un but à atteindre. Pour résumer, cette notion de chef-d'œuvre sous-entend trois critères :

- Une œuvre techniquement irréprochable
- Une œuvre originale et unique
- Une œuvre qui impactera les regardeurs au-delà de son époque, voire même de sa culture.

Certains chefs-d'œuvre ainsi ne furent ainsi pas considérés comme tels en leur temps.

Le chef-d'œuvre est unique tout en se situant dans une continuité esthétique et technique ; il possède également une dimension universelle. Pourtant, produire une œuvre à l'apogée d'un genre ou d'une démarche semble peu préoccuper les artistes de Déborderouge, acceptant que leurs toiles soient ainsi stockées à la vue du public. Est-ce à dire que l'art actuel ne produit plus de chefs-d'œuvre pour l'avenir ?

### 1- L'œuvre contemporaine, singulière ou plurielle

L'unicité de l'œuvre est mise à mal dès le XIXe siècle par la revendication d'un travail en série, notamment par les impressionnistes ou par Cézanne. Ainsi, on ne peut isoler une Montagne Sainte Victoire et la qualifier de chef-d'œuvre : son intérêt provient de l'appartenance à un ensemble. Ce travail en série sera particulièrement développé par les artistes du XXe siècle, notamment les peintres abstraits.

Mais ce n'est qu'une étape; de l'œuvre unique d'un point de vue quantitatif, les artistes d'avant-garde passent à l'œuvre unique d'un point de vue conceptuel. *Fontaine* de Marcel Duchamp n'est pas une pièce unique, treize versions certifiées de l'urinoir existent. Marcel Duchamp désacralise l'œuvre, glissant des ready-made dans les musées ou s'attaquant au chef-d'œuvre le plus adulé : une copie bon marché de la Joconde se verra ainsi accoler des moustaches et le jeu de mots L.H.O.O.Q. (1919). Autre citation de Mona Lisa, il existe de la Joconde-femme de ménage de Robert Filliou deux cents versions, dont les seaux ou serpillères, sans doute détériorés, ont été remplacés au fil du temps. (*La Joconde est dans l'escalier*, 1969).

La reproduction, quelle soit copie, répétition, citation ou encore réactualisation, permet tout autant de rendre hommage que de remettre en cause ce qui est accepté comme art. Jean Tinguely fabriquera lui des machines à dessiner parodiant l'abstraction, alors très en vogue. Chaque Méta-matic produit un geste répétitif donnant lieu à des images pourtant toutes différentes, en raison du mécanisme aléatoire et défailant. Cette production à la chaîne est finalement plus proche de l'artisanat que de la série usinée. Tinguely égratigne avec ces machines les artistes qui ont trouvé une recette et n'ont cessé de la répéter.

L'art est poreux et emprunte à son époque les techniques industrielles émergentes. Des artistes tels qu'Andy Warhol introduisent la notion de quantitatif et d'absence de personnalité artistique. Son atelier, la [Factory](#), réalise des sérigraphies à la chaîne ; l'œuvre se détache de la tradition picturale ou sculpturale. Dès lors, la notion de chef-d'œuvre perd de sa superbe : Marilyn répétée, une boîte de soupe, un cornet de glace, une Joconde en surnombre ([Mona Lisa](#), 1963)... n'ont plus grand-chose à voir avec la représentation sacrée d'une Nativité ou un *Serment des Horaces*. Dans le monde d'images profanes qu'est la société d'après-guerre, les artistes soulignent l'intérêt croissant pour les idoles, images idéales sans aspérités, sans relief. Le monde est commercial, publicitaire et normatif.

Tous les sujets sont mis sur le même plan, désacralisés. Selon les avant-gardes, la qualité technique et l'unicité (du point de vue quantitatif) de l'œuvre importent moins que le concept qui lui a donné lieu. Dada met à mal l'objet-œuvre, introduisant dans l'art les formes éphémères ou les objets en série. La matérialité passe au second plan mais se doit, quel que soit le médium sollicité, de demeurer en adéquation avec le propos de l'artiste. On parlera moins de beauté ou de technicité que de pertinence de la forme.

L'œuvre en tant qu'objet unique et si possible éternel, semble pour les plasticiens d'un intérêt moindre. La démarche elle-même, le cheminement de l'artiste s'avèrent des éléments primordiaux pour comprendre ce qui désormais fait art ; le temps devient un matériau malléable.

## 2- L'œuvre contemporaine et sa temporalité

Exposer une réserve rappelle que l'œuvre est avant tout un objet. Si les chefs-d'œuvre semblent nous dominer du haut de leurs quelques centaines d'années, ils ne conserveront pas éternellement leur apparence sans restaurations potentiellement intrusives. Volés, détruits, dégradés, certains d'entre eux survivent au mieux par témoignages, copies ou descriptions, au pire ont disparu à jamais.

De nombreux plasticiens semblent s'être détachés de la matérialité de l'œuvre. Pourtant, les musées persistent à conserver jusqu'aux œuvres éphémères, telles les machines de Tinguely initialement vouées par l'artiste à l'autodestruction.

Certains plasticiens déjouent cette institutionnalisation de l'œuvre éphémère : avec les candy pieces, Félix González-Torres invite le spectateur à altérer l'œuvre en prélevant un bonbon, contribuant à la disparition progressive de la composition ([Untitled \(Placebo\)](#), 1991). Dès les années 1960, les spectateurs vont ainsi être invités à accomplir un geste activant l'œuvre.

Ces œuvres répondant à un protocole, existent au-delà de leur réalisation concrète. En cela, elles apparaissent plus pérennes qu'une pièce dépendant de sa matérialité. L'œuvre à protocole se véhicule de catalogue en article, de conférence en citation. Ainsi, il n'est pas utile de montrer une image des [Futures Works](#) de Svetlana Heger (2005) : il suffit d'expliquer qu'il s'agit de cartels sur lesquels sont décrites des œuvres à venir. Celui qui souhaite voir l'œuvre détaillée prendra forme devra acheter le cartel et ainsi, financer sa production. L'œuvre se compose à la fois de l'idée, de la potentielle réalisation, et/ou de la réalisation concrète.

Les protocoles sont ainsi développés depuis les années 1960, sur l'impulsion de Sol LeWitt. Aujourd'hui décédé, ses wall drawings peuvent éternellement être réactivés à l'aide d'instructions précises authentifiées par un [certificat](#) : qu'elle aboutisse ou n'aboutisse pas, l'œuvre existe déjà en tant que concept.

Ludovic Chemarin décide en 2005 de cesser sa carrière d'artiste. Deux autres plasticiens, Damien Beguet microclimat et P. Nicolas Ledoux, lui proposent cinq ans plus tard de réactiver et prolonger son travail en achetant par contrat l'ensemble de son œuvre (droits patrimoniaux et nom). Il leur cède, devant avocats, dans le respect du droit français. Ludovic Chemarin devient [Ludovic](#)

Chemarin©, soit une marque. Il observe passivement les deux plasticiens perpétuer son œuvre en son nom.

Beguet et Ledoux par ce geste questionne la disparition de l'artiste : en art, l'échec est rarement pardonné. Un plasticien qui abandonne sa carrière ou se trouve en mal d'inspiration, de moyens... risque de voir son œuvre disparaître, la mort semblant la seule issue acceptable. Ils tentent donc de sauver l'œuvre menacée de Ludovic Chemarin comme un repreneur sauve une entreprise en faillite, poursuivant en son nom sa carrière, tout en développant parallèlement leur pratique individuelle. Le geste artistique et le droit d'auteur sont interrogés, bien que l'on accepte plus naturellement ce passage de relais dans d'autres disciplines de la création, à l'instar de la haute-couture.

Avec Ludovic Chemarin©, l'œuvre prend de multiples visages : elle est tout autant la pratique initiale de Ludovic Chemarin, que l'acte de cession en lui-même ou les œuvres ensuite produites en son nom. La question de la durée de l'œuvre se pose aujourd'hui moins en termes de conservation que de perpétuation de l'idée.

Les œuvres composant l'exposition Déborderouge s'inscrivent dans une autre temporalité, plus traditionnelle, liée notamment à la conservation de la peinture. Cependant, la pratique foisonnante des quatre plasticiens semble suggérer qu'ils conçoivent leur œuvre comme un ensemble plus que comme une succession de pièces uniques ou autonomes. Ce nombre permet qu'en l'absence d'une ou de l'autre toile, l'ensemble ne soit pas corrompu.

### **3- L'œuvre contemporaine et son exposition**

Si le temps de l'œuvre dépasse celui de sa matérialité et se confond, dès les avant-gardes, avec celui de la démarche artistique dans sa globalité, une nouvelle donnée entre en jeu dans l'art contemporain : l'exposition des œuvres. Accumulées dans des musées au XIXe siècle, puis isolées dans des white cubes au milieu du XXe siècle, les œuvres dès la seconde moitié du XXe siècle se voient plus systématiquement mises en scènes, en fonction de thématiques ou de parcours globaux. L'exposition collective « When attitudes become form : live in your head » marque un tournant dans la monstration de l'œuvre : premier "commissaire d'exposition" de l'histoire de l'art, Harald Szeemann souhaite extraire l'œuvre de la trilogie atelier/galerie/musée en mettant en avant la création en train de s'accomplir.

A la même époque, le Belge Marcel Broodthaers, autoproclamé artiste à 40 ans <sup>1</sup>, présente son projet du Musée d'Art Moderne – Département des Aigles (1968). Plus qu'une œuvre, c'est un musée dont il se déclare le directeur et conservateur. Cette institution fictive, volontaire duperie, est une parodie de l'institution muséale - qu'il dit « indispensable, comme l'hôpital » - et du fonctionnement du monde de l'art. Elle a pourtant toutes les apparences du musée réel, Broodthaers produisant des expositions, des tracts, offrant une identité visuelle et un lieu au musée (son domicile, 30 rue de la Pépinière à Bruxelles). Mais aucune œuvre n'y est présentée.

Broodthaers dévoile les ficelles du monde de l'art tout en remettant en question l'aura de l'œuvre, alors que les techniques de reproduction permettent pour certains de se passer de l'original.

Le musée est divisé en sections, consacrées aux Figures (environ trois cents objets à l'effigie de l'aigle y sont exposés, du maillot de foot à la machine à écrire), à la Publicité. Une Section Financière et une section dédiée au XIXe siècle complètent l'ensemble. Cette dernière présente uniquement des reproductions, des cartes postales de toiles célèbres, des caisses de transport vides pour figurer les sculptures et servir d'assise aux spectateurs, et diffuse des diapositives.

En 1970, l'artiste déclare la faillite du musée et le met en vente pour le prix d'un lingot d'or, présenté dans la Section Financière. L'art est devenu une marchandise, dont la valeur varie selon les époques...

---

<sup>1</sup> Sa carrière, débutée en 1964, durera huit ans.

Les expositions instaurent un nouveau rapport œuvre/spectateur qui offre à ce dernier la possibilité de tisser des connexions entre les pièces. L'œuvre apparaît plus malléable, moins intimidante ; elle s'enrichit de son rapport à ce qui l'entoure, l'architecture, le parcours, les autres œuvres...

A cette image, la scénographie évolutive de Déborderouge permet à chaque étape aux œuvres de se déplacer dans l'espace, de composer de nouvelles combinaisons et ainsi, de s'ouvrir à d'autres lectures. La réserve les rapproche du spectateur.

La réserve est un lieu généralement fermé qui dans les musées et les Fracs, permet le stockage des acquisitions et des dons. Certaines sont conservées mais ne seront peut-être jamais exposées.

Cette mission de conservation des collections publiques françaises a permis de ne pas passer à côté de périodes essentielles de l'histoire de l'art : ainsi, l'impressionnisme ou le cubisme par exemple, dédaignés par les musées en leur temps, ont été achetés par des collectionneurs, dont les legs ont permis de présenter au grand public des pièces aujourd'hui considérées comme des chefs-d'œuvre.

Créés dans les années 1980, les Fracs permettent de conserver et faire circuler leur fonds en région. Dans leurs réserves comme dans celles des musées, l'atmosphère est régulée pour ralentir la détérioration des matières. Cette tâche est rendue complexe pour les restaurateurs et régisseurs, en raison de la multiplicité croissante des techniques de l'art moderne et contemporain ; les types de peinture, les éléments composant les installations, les tirages photographiques et autres dessins nécessitent des conditions de stockage propres. Les œuvres modernes et contemporaines se détériorent parfois rapidement, n'ayant pas été produites pour durer ; la démarche de l'artiste se confronte alors à l'une des missions primordiales du musée.

Dans l'exposition Déborderouge, la réserve accessible contredit sa traditionnelle fonction de préservation. Les centres d'art n'ont pas de collection, donc pas de réserve ; la présence de cette réserve à la Maison Salvan est donc à plus d'un titre incongrue : elle ne protège ni des yeux, ni des altérations du temps. Elle se contente de stocker des œuvres amenées à se mouvoir.

Révéler les secrets de ce lieu auparavant hermétiquement fermé au public, est ces dernières années pour les Fracs un challenge. Plus souples de fonctionnement qu'un musée classique, ils voient en leur fonds une matière certes hétérogène mais malléable, en chantier permanent, dans laquelle ils puisent pour révéler de nouvelles facettes des œuvres. Depuis 2011, le Frac Normandie expose l'ensemble de sa collection sans omission ni choix artistique, en assumant toutes les œuvres, dans l'ordre chronologique des acquisitions. Cette initiative prend forme, une fois par an, d'une exposition invariablement intitulée « L'Inventaire ». La 7<sup>ème</sup> édition, « L'Inventaire Vol. 7 » (16-09 – 26-11 2017) présente ainsi les acquisitions de 1999 et 2000. On y perçoit les tendances selon les décennies, les artistes disparus ou toujours encensés. Ce type d'initiative efface toute hiérarchie entre les œuvres. Il n'y est pas question du goût du commissaire ou d'une scénographie autre que celle imposée par la chronologie. Cette présentation exhaustive permet également aux membres du Frac de prendre du recul et de réfléchir aux choix d'achats à opérer à l'avenir.

Le Frac des Pays de la Loire choisissait de son côté en 2015 de valoriser une de ses missions, le récolement : deux mois durant, son public était invité à découvrir les sculptures de la réserve en cours de vérification. « Ouverture pour inventaire » (28-13 – 24-05 2015) permettait d'observer le travail des équipes procédant aux étapes du récolement, soulignant la matérialité et la fragilité des œuvres restaurées, surveillées, étiquetées, protégées.

L'exposition n'est ainsi plus nécessairement thématique, elle permet également de sortir une collection de la poussière. Bien que plus narcissique, la présentation d'une collection privée peut également donner lieu à de belles inventions : pour les dix ans de la Maison Rouge, l'exposition « Le Mur » (14-06 – 21-09 2014) se compose des mille deux cents œuvres acquises par le fondateur du lieu, Antoine de Galbert, sur une durée de trente ans. L'accrochage saturé évoque à première vue un musée du XIXe siècle. Pour parvenir à ce résultat, Antoine de Galbert s'est appuyé sur un logiciel informatique qui a organisé l'accrochage de manière optimale, en fonction de la taille des œuvres et des numéros d'inventaire. Les œuvres sont identifiées par le visiteur par l'intermédiaire de bornes

informatiques, permettent de cliquer sur la pièce de son choix et d'obtenir des informations à son propos. L'automatisation de l'accrochage crée la surprise et suggère des associations, des découvertes, des mises en valeur qu'un commissariat "humain" n'aurait probablement pas permis. L'œuvre est perdue dans l'ensemble mais revalorisée par son association avec d'autres pièces, très différentes mais résultant des goûts d'un même collectionneur.

Déborderouge nous interroge sur l'actualité du statut de l'œuvre, avec d'autant plus de force que les œuvres exposées sont des peintures sur toile. Chaque pièce bénéficie d'un espace, d'une respiration favorisant son autonomie ; mais elle communique également avec l'ensemble et se nourrit des connexions qu'autorise toute exposition thématique. Enfin, elle est surtout perçue comme une matière en mouvement, fraîchement sortie de l'atelier, fruit d'une démarche en cours. Elle sera extraite une, plusieurs fois ou pas du tout de la réserve, suivant les choix des artistes. La réserve comble les éventuelles frustrations, permettant au spectateur de découvrir dans l'accumulation une peinture qu'il n'aurait peut-être pas tant appréciée dans un accrochage traditionnel.

Les expositions récentes apparaissent de plus en plus fréquemment comme des démarches désacralisantes. Paradoxalement, elles-mêmes font date, deviennent des événements. Peut-être entreront-elles dans l'histoire de l'art au même titre que les chefs-d'œuvre du passé, rappelant qu'au-delà de la forme, l'œuvre est encore et toujours, avant tout, une chose mentale.