

L'ENDROIT DU DECOR

Un regard sur l'art adossé à l'exposition de Benedetto Bufalino à la Maison Salvan

Marion Viollet – juin 2015

Benedetto Bufalino propose à la Maison Salvan une installation déroutante étroitement mêlée au bâtiment existant, qui trouble les repères du spectateur et les frontières entre l'œuvre et son écrin.

Ce labyrinthe composé de parois de placoplatre blanches, ne permet jamais d'avoir une vue globale du trajet. Le motif du labyrinthe régulièrement sollicité dans l'histoire de l'art, prend ici un sens particulier et très contemporain lorsqu'il se joue des habitudes du spectateur.

L'art contemporain a régulièrement invité les publics à emprunter les méandres de labyrinthes divers. Michelangelo Pistoletto, figure importante de l'Arte Povera, déploie des kilomètres de carton ondulé souple et sinueux entre les murs des musées. L'artiste prête à [Labirinto](#) (1969) une dimension de révélation et de connaissance. Les parois ne lui arrivant qu'à mi-corps, le visiteur distingue au loin un miroir qui le guide vers la sortie. Au terme de ce parcours initiatique il rencontrera son propre reflet, *se retrouvera*. A la fois protecteur et envahissant, le carton enveloppe l'âme errante, se remodèle en fonction de son corps.

Un pénétrable pourtant moins anxiogène que peut l'être la structure de Benedetto Bufalino ; ou encore la proposition de Henrique Oliveira pour le musée d'art contemporain de São Paulo. [Transarquitetônica](#) (2014) se déploie sur 1600 mètres carrés. Le spectateur est invité à pénétrer à l'intérieur d'un réseau de branches-racines, entièrement construites en bois de récupération. L'arbre horizontal contourne les colonnes et s'adapte à l'architecture de l'immense salle, faisant corps avec le lieu. Le visiteur peut emprunter différents parcours, accompagné de l'odeur forte du bois et des sons résonnant dans la structure.

L'artiste se sert de déchets urbains, bois, pierres, blocs, fil de fer... souvent convoqués dans la construction des favelas brésiliennes auxquelles il s'intéresse. L'avancée vers les branches de l'arbre symbolise l'évolution lente et progressive de l'habitat humain, l'architecture intérieure des troncs évoluant, de la grotte aux parois maçonnées avant de ramener le visiteur à celle, blanche et pure, du musée.

Il est en effet rare que les labyrinthes de l'art contemporain ignorent le lieu dans lequel ils se déploient. Ceux que [Laurent Pariente](#) développe dès les années 1990 s'adaptent à l'espace, et leur signification varie selon le contexte. Invariablement, les parois sont couvertes d'un mélange à base de craie qui s'il laisse des traces sur les vêtements ne s'altère pas lui-même ; la matière absorbe de manière particulière la lumière, rendant la surface vibrante, floue.

Dans la galerie Frank à Paris, le labyrinthe oblige à arpenter le lieu en commençant par sa périphérie, avant d'entrer par une porte située à l'opposé de l'accès habituel. L'artiste compose un trajet blanc, sans angles droits, aménagé autour des piliers de la galerie.

Au musée Bourdelle (2007), le labyrinthe de craie occupe quatre pièces et contraste avec le décor du musée. Ses hauts murs induisent la confrontation du spectateur avec lui-même. Sans repères spaciotemporels, son cheminement devient méditatif. Au minimalisme de la structure s'oppose la complexité des œuvres de Bourdelle, dont trois sculptures ponctuent la déambulation, mises en valeur par les parois immaculées.

La même année à la Maréchalerie de Versailles, les murets s'arrêtent à mi-corps, mais les couloirs demeurent contraignants car ils sont étroits. Faisant écho aux jardins du château, le labyrinthe devient paysage vu de dessus par les promeneurs. Il invite à contempler ce qui l'entoure, en fonction de différents emplacements. La craie vibre différemment sous les effets de la lumière naturelle. Bien qu'en apparence proche de l'œuvre de Benedetto Bufalino, cette proposition s'en éloigne car les parois elles-mêmes sont matière plastique, quand celles de la Maison Salvan n'ont de ce point de vue pas d'intérêt esthétique. Elles sont similaires aux cimaises d'exposition, uniquement dédiées à supporter des œuvres sans attirer l'attention.

Pourtant les lieux d'exposition n'ont pas toujours affichés cette volonté de s'effacer devant l'œuvre. L'évolution du musée fut lente, et des formes artistiques telles qu'un labyrinthe dans une ancienne habitation ne sont possibles que parce que l'institution s'est, au fil du temps, beaucoup remise en question. Le musée est une invention récente, apparaissant à la seconde moitié du siècle des Lumières. Jusqu'alors, les tableaux s'accumulaient sous forme de collections, de cabinets de curiosités privés. Or les milieux éclairés réclament l'ouverture des collections royales et princières. Cette volonté se concrétise après la Révolution : le 10 août 1793, le musée central des Arts s'installe dans les bâtiments du Louvre et s'ouvre au peuple, mais avec modération : ce n'est pas sa mission première, il s'applique d'avantage à former le goût et diffuser la connaissance. A ses débuts le musée est un espace symbolique destiné à consacrer, à valider les œuvres tout autant qu'à marquer le pouvoir qu'il représente. Ainsi, les façades à colonnes, les galeries des chefs-d'œuvres, les grands escaliers marquent une volonté d'élévation spirituelle.

Quant à la création contemporaine, elle n'est présentée au public qu'au XVIII^e siècle et plus particulièrement à partir du XVIII^e lors de Salons d'art où s'empilent les œuvres, du sol au plafond. Ces événements sont avant tout des instruments destinés à illustrer la puissance politique du pays, et à favoriser le marché de l'art.

Les musées exposant un art contemporain n'apparaissent qu'au XIX^e siècle sous la forme d'antichambres accueillant les artistes vivants. Le Musée des Artistes Vivants ouvert en 1818 (ancien Musée du Luxembourg), accueille ainsi les œuvres que l'Etat achète aux Salons. Elles restent dans ces antichambres durant une "période probatoire" – de dix à cent ans après la mort de l'artiste – ; selon la qualité des œuvres, celles-ci sont finalement envoyées au Louvre, ou dans des musées de province.

Avec la proclamation au XIX^e siècle de l'autonomie de l'art, la destination exclusive de l'œuvre devient le musée. Y entrer devient un but pour les artistes, bien que les institutions aient laissé dans l'ombre des œuvres essentielles et des mouvements capitaux, tel que l'impressionnisme. Le premier Musée d'art moderne revendiquant l'exposition de l'art de son temps n'est pourtant fondé qu'en 1920, à Grenoble.

La présentation des œuvres va également évoluer. Progressivement sont abandonnés les ornements et moulures sur les murs et les plafonds. Les couleurs des parois s'éclaircissent jusqu'à devenir blanches, les dispositifs de monstration (socles...) sont uniformisés, les cartels systématisés. Toiles et sculptures ne s'accumulent plus : on montre moins, mais mieux. La lumière est travaillée pour leur mise en valeur.

Cette volonté de ne pas parasiter la lecture de l'œuvre sera développée entre les années 1910 et 1930 : on parle de la théorie du White cube. Le Museum of Modern Art (MoMa) à New York est pionnier dans l'application de cette théorie, qui ne sera cependant répandue qu'après la seconde guerre mondiale.

Le Corbusier permettra également de repenser l'exposition en imaginant, entre 1930 et 1939, un [musée à croissance illimitée](#). Ce projet n'est pas réalisé mais inspirera d'autres architectes : c'est un espace flexible dont la spirale carrée peut s'étendre à loisir, résolvant les problèmes d'espace. Le parcours est facilité et l'accrochage est plus libre grâce aux parois amovibles ; les salles n'ont ni ornements, ni fenêtres sur l'extérieur. La façade elle-même est modeste, tant par son absence d'ornements que par ses proportions : le musée est plus humain, d'un certain point de vue. Plus directif, également...

Car malgré ces changements et l'importance de cette institution, les artistes ne s'arrangeront pas aisément de cet espace, entre cocon et prison, qui les prive d'un contact direct avec le monde. L'artiste belge Marcel Broodthaers affirmera ainsi que comme l'hôpital, le musée demeure indispensable...

Ainsi de nombreux plasticiens vont-ils remettre en question le White cube et l'autorité des lieux d'exposition, souvent avec violence. Parmi les plus radicaux, le traitement administré aux sols de la Gavin Brown's Enterprise (à New-York) par Urs Fischer, qui les détruit et confronte le spectateur à des trous béants d'environ 2,5 mètres de profondeur. Des panneaux indiquent la dangerosité de l'œuvre, bien que les plus

curieux aient la possibilité de parcourir les pentes abruptes. [You](#) (2007) réactualise les actions monumentales du Earth Art ¹ et semble signifier leur appropriation par l'espace institutionnel (ou le marché de l'art), appropriation qui certes emprisonne l'œuvre mais ici, remet également en question l'intégrité du White cube. Une matérialité est rendue à l'espace par la violence et la destruction.

Le *White Cube*, ne se résume pas aux murs blancs. Les artistes s'en saisissent comme d'un espace expérimental, jusqu'à s'emparer de ces éléments constitutifs que sont les sols ou les plafonds. La question du sol est intéressante car il est en contact direct avec le spectateur qui pourtant, à tendance à l'oublier. Ici il devient central, partie visible et expérimentable de l'œuvre.

C'est également le cas de [Plastered](#) (1998) de Monica Bonvicini. Le public provoque la destruction, ruinant le sol blanc de la salle d'exposition simplement en marchant dessus. L'œuvre se construira dans le temps, au fil des passages, jusqu'à devenir un terrain accidenté. Encore une fois le public est acteur de cette évolution, piégé également car il ne réalise pas qu'il est manipulé pour œuvrer en ce sens. Quel que soit son degré de participation, il est toujours intégré à une mise en scène globale de l'exposition. Dès le XXe siècle, des études s'intéressent à la déambulation du spectateur et à la manière de l'orienter : Moholy-Nagy vers la fin des années 20, expérimentera ainsi plusieurs dispositifs guidant plus ou moins fermement ses déplacements.

Le développement des cimaises amovibles contribuera à contraindre le cheminement. Elles sont au centre de l'intérêt de Simon Boudvin qui dans la série des « [Reconstructions](#) », reconstruit des cimaises entières, parfois après les avoir lui-même construites ou déplacées, puis détruites. Il installe dans le lieu une esthétique de la ruine, de sa propre ruine, cependant surveillée par l'artiste qui reconstitue à partir des restes un mur tout aussi factice et fragile. Est-ce une métaphore de cette histoire du cube blanc, que les plasticiens n'ont cessé de chercher à fuir puis à réintégrer ? Le lieu se plie sans cesse aux exigences de nouvelles œuvres ; mais que reste-t-il de ce qui a été montré ? Cette cimaise couverte de cicatrices apparaît comme un vestige de ce qui est sensé disparaître, aménagement éphémère destiné à l'oubli.

Le *Mur de Lait* (2011) de Marina Pirot, cimaise blanche laissant s'écouler de petits filets de lait, attaque peu à peu le lieu d'exposition : la matière laisse des sillons sur la paroi immaculée, qui au fil du temps se zèbre de traces jaunâtres et distille une odeur de lait caillé. L'œuvre détériore l'espace qui l'accueille. La plasticienne matérialise une critique du white cube moderne qui sévit encore dans de nombreux lieux, et en dénonce la vaine tentative de neutralité : « *Pour évoquer les excès d'un certain "puritanisme" de l'art, l'odeur du lait après quelques temps ramène le symbole de pureté à une nourriture certes première mais périssable et animale, primitive, odorante...²* » La libération de l'œuvre se joue ici, elle s'évade de la cimaise pour investir l'espace du spectateur. Pourtant chaque soir, le lait est nettoyé, chaque matin la pièce est réactivée. Et les nouveaux chemins qu'emprunte chaque jour le liquide ne le mènent jamais à la sortie...

Chez Marina Pirot l'œuvre se résume à une cimaise blanche, qui parfois prend place dans un lieu d'art qui n'a plus rien d'un cube blanc. Et c'est un fait, l'écrin de l'œuvre a bien changé aux cours des quarante dernières années. Pour citer quelques lieux de Midi-Pyrénées, la Maison Salvan est une ancienne maison de village, le Lieu Commun une ancienne industrie, le musée des Abattoirs porte bien son nom...

En France, des centres d'art prennent place dans des châteaux, d'anciennes conserveries de poisson, des usines, entre bien d'autres exemples. Sans doute est-ce une conséquence de la volonté de Jack Lang de

1 Ce mouvement des années 70 agissait sur la nature de manière parfois brutale ; les traces et documents relatifs à ces propositions *in situ* ont finalement été récupérés par les musées, en lieu et place des œuvres matérielles.

2 http://www.caisseepargne-art-contemporain.fr/images/imagesFCK/file/artistes/marina_pirot/book_marina_pirot03.pdf, consulté en juin 2015

valoriser l'art contemporain. Il met en place en 1982 soixante-douze mesures de soutien aux artistes, de décentralisation des lieux d'exposition (création de Frac, de centres d'art)...

Ces nouveaux espaces d'art prennent dès lors place dans ces lieux d'un patrimoine parfois modeste et local, créant un lien entre création actuelle et population environnante. Des bâtiments porteurs d'une histoire propre au territoire échappent à une potentielle démolition et abritent cette fonction nouvelle. Il n'est en conséquence plus question de murs parfaitement blancs, parfois ne demeure du White cube que quelques vagues cimaises. Les artistes, de plus en plus, se confrontent à des lieux au caractère fort et développent des œuvres que l'on pourrait qualifier d'*in situ* institutionnel. Une nouvelle mutation des lieux d'art, en somme.

Ainsi le labyrinthe de Claudio Parmiggiani (autre figure de l'Arte Povera – œuvre de 2008) prend-t-il place entre les murs du [couvent des Bernardins](#), ancien collège cistercien situé à Paris, ouvert aux arts et aux artistes. Parmiggiani s'imprègne du lieu, affirmant que si percer les murs de certains espaces (les musées par exemple) n'a aucun effet, dans d'autres cas moins neutres, il en « sort du sang ». Inspiré par la spiritualité, la lumière du collège, il compose un labyrinthe de verre stratégiquement brisé, dont la silhouette et les reflets donnent vie à un océan accidenté. Le matériau du quotidien est sublimé ; la ruine contemporaine révèle la stabilité, l'élévation, l'élégance de la construction du XIIIe siècle. La violence et la destruction spontanée dignes de casseurs dans les émeutes, renforcent l'élévation spirituelle et la stabilité. Le danger du verre brisé interdisant d'avancer dans le labyrinthe, se confronte à la paix de ce lieu de recherche et de foi. Deux esthétiques se répondent et évoquent des temps différents, nous interrogeant peut-être aussi sur ce que nous laisserons de notre propre époque.

Ce lieu patrimonial accueille régulièrement des expositions mais n'a rien d'un cube blanc. L'œuvre se doit de communiquer avec lui.

Pourtant, l'histoire propre au White cube intéressera aussi un artiste tel que Pierre Huygue. Le plasticien explore cette histoire masquée derrière la surface blanche en effectuant dès 1999, une sorte de fouille archéologique réduite sur le lieu même d'exposition. [Timekeeper](#) est une intervention murale *in situ*. Au Centre Pompidou en 2013, il ponce la peinture pour faire émerger les traces des expositions précédentes, qui ont parfois nécessité de repeindre les murs de différentes couleurs. Contrariant la volonté de donner l'apparence, à chaque nouvelle exposition, d'un lieu neuf et sans identité, son ponçage va jusqu'à remettre à jour le rouge d'une exposition datée de 2000. D'un lieu d'art à l'autre le geste est systématiquement le même, mais le résultat est toujours *in situ*, intimement en lien avec un passé artistique propre.

Proche des anneaux de croissance d'un arbre, l'œuvre est non seulement un pied de nez à la dimension événementiel des expositions qui ne durent que quelques mois, mais elle rend également palpables les fantômes d'autres œuvres qui ont été exposées au même endroit. Que reste-t-il de ces expositions, et pour combien de temps ? Le propos est assez proche de celui des cimaises brisées et reconstruites de Simon Boudvin. A travers cette œuvre procédant d'un geste modeste, Pierre Huygue nous révèle les traces de ce passé pour mieux nous pousser à nous questionner sur l'avenir, et peut-être sur notre capacité à consommer les images sans vraiment les conserver en mémoire.

Le spectateur est interpellé, le lieu d'exposition devient le centre de ses interrogations, mais également la place que lui-même occupe dans cet espace hétérotopique. Nombreuses sont ainsi les expositions tendant à vider l'espace³ pour mettre en relief les déplacements du visiteur, devenu matériau ou acteur de l'œuvre.

Jeppe Hein réalise une œuvre minimaliste, un [Labyrinthe invisible](#) (2005) : les visiteurs le souhaitant sont munis d'un petit casque émettant des vibrations à l'approche d'un mur virtuel. Privés du sens le plus sollicité

3 Cf. l'exposition « Vides. Une rétrospective » au Centre Pompidou, février-mars 2009

dans les arts plastiques, la vue, ils se déplacent en suivant ces indications : pas en avant, tours sur eux-mêmes... Le spectacle est ludique pour le participant, et pour celui qui reste en dehors de l'œuvre et observe l'étrange chorégraphie erratique.

Seuls les corps dessinent ce labyrinthe. L'œuvre est déceptive. L'interactivité est prise à contre-courant, assumant une part de frustration en refusant de solliciter de la vue. Mais c'est avec humour que l'on participe, en respectant ou pas les règles : rien n'oblige finalement à obéir aux vibrations, nul accident n'arrivera à celui qui ôte le casque.

Ainsi le lieu est-il vide, mettant en valeur le cube blanc de la salle d'exposition dans lequel sans raison apparente, les visiteurs circulent d'un point à un autre. N'est-ce pas une manière d'évoquer l'étrangeté de nos déambulations muséales, comparées par des sociologues à celles de différents insectes ? Une fois de plus on peut parler ici d'un *in situ* institutionnel, car c'est le public propre à un lieu et à une exposition, qui dessinera chaque fois une œuvre différente.

C'est également le cas pour [Measuring the universe](#) (2007) de Roman Ondák : la salle d'exposition apparaît comme une feuille vierge où se matérialise progressivement la fréquentation des visiteurs. Elle s'inscrit au Printemps de Septembre 2012 sur les murs d'une salle des Abattoirs. Ce sont les passages de milliers de spectateurs parcourant le festival qui sont pérennisés, non par ces petites croix que l'on trace quand on veut compter les visiteurs mais par un procédé plus distinctif : celui qui le souhaite s'appuie contre le mur, à l'emplacement de son choix. Une personne trace au-dessus de sa tête son prénom et la date. Le spectateur n'est pas seulement contemplatif, son passage devient visible. Ces toises sont une mémoire temporaire de la fréquentation. Mais, alors que la quantité de mesures augmente, le spectateur redevient anonyme parmi le public ; un parmi d'autres, tout comme les œuvres exposées sur ces mêmes murs se perdent peu à peu dans la masse des archives. Néanmoins le visiteur participe à une expérience commune et laisse une petite marque de sa présence. Cette œuvre est reproductible dans tous les musées, mais n'est jamais la même. Elle évoque le désir utopique de prendre la mesure de l'univers ; ce sera un univers restreint, et un temps restreint à la durée de l'exposition.

Optant pour une découverte ludique de l'envers du décor, les frères Chapuisat contribuent également à rendre invisible le spectateur, d'une toute autre manière : coutumiers des constructions chaotiques et oniriques, ils proposent avec [Intras Muros](#) (2006) de découvrir les pseudo-coulisses du lieu d'exposition. Cette série est constituée de cimaises vierges installées dans des espaces de type white cube. Mais il s'agit en fait d'un jeu avec les règles de sécurité et les conventions : une trappe discrète sur les tranches des parois permet au visiteur curieux d'entrer dans le mur ; il doit ensuite ramper comme un spéléologue dans ces couloirs inconfortables. Souvent ainsi les capacités physiques sont sollicitées dans ces œuvres que tout le monde ne souhaitera ou ne pourra expérimenter. Le spectateur pénétrant dans le mur fait dès lors concrètement corps avec l'œuvre, l'exposition et le lieu à la fois. Il devient un insecte qui trotterait dans les doubles plafonds, un être qui ne devrait pas être là mais s'y trouve quand même, avec lequel il faut composer.

Ce type d'œuvres participatives propres à l'art contemporain, sème le trouble et trouble les frontières tacites des lieux d'exposition. Benedetto Bufalino s'en amuse, offrant aux visiteurs de pratiquer un sport de plein air dans une galerie de Dijon, elle-même située dans un ancien appartement. Avec ce terrain de tennis d'intérieur, l'artiste croise ici des espaces qui n'étaient pas sensés se retrouver, pas plus qu'une galerie ne devait théoriquement s'installer dans un lieu d'habitation.

La dimension ludique n'empêche pas l'œuvre de poser des questions quant à la présentation de l'art et la position de spectateur, tout comme [237](#) de Vincent Betbeze (2013), dont le motif inspiré de la moquette de *Shining* (Stanley Kubrick) n'apparaît qu'après les passages répétés des visiteurs. Dessiné à la colle

transparente et poisseuse, il noircit sous leurs pas et entrave les déplacements. Le labyrinthe se révèle peu à peu, comme augmente la folie de Jack Torrance. Ce type d'œuvres suggère un ailleurs, une échappatoire, sans pour autant nier le lieu qui les accueille. Le cadre y est tout aussi intéressant que le hors cadre.

Qu'il matérialise un cheminement spirituel, ménage une atmosphère mystérieuse, apaisante ou angoissante, ou encore nous invite à nous interroger sur le lieu, le labyrinthe est avant tout une expérience du corps, impliqué ou frustré. Benedetto Bufalino crée un parcours dont le plan nous demeure inconnu. Nous sommes directement, dès la poussée des portes, pris dans l'œuvre sans jamais la distinguer dans son ensemble.

Les parois présentent tous les aspects des murs de musées modernes, si ce n'est qu'aucune autre œuvre n'y est exposée : l'œuvre est à la fois le parcours et le lieu d'exposition, dont les caractéristiques sont mises en relief : carrelages de différentes époques, plancher, cheminée, poutres et murs blancs également, laissant parfois deviner les briques sous la peinture.

Beaucoup de lieux d'exposition actuels ne conservent ainsi du white cube, au mieux, que quelques cimaises blanches amovibles, tandis qu'ils deviennent les décors d'un art qui joue avec ces traces du passé. La plasticienne Claire-Jeanne Jézéquel affirme que si elle a tendance à abstraire les murs et les sols lorsqu'elle réalise une sculpture en atelier, les réduisant à des plans verticaux et horizontaux, rien n'est jamais aussi clair et une fois sur place : elle réalise que le sol n'est pas si plat, les murs pas si perpendiculaires⁴. Tout espace est singulier, accidenté.

Dans des lieux marqués par leur histoire, difficile pour les artistes de ne pas composer avec ce qui existe, de simplement l'ignorer. L'œuvre communique avec le lieu, intègre le lieu, décor contraignant lui-même soumis à de nombreuses missions : conserver son identité, prétendre à une neutralité, accueillir les publics, proposer des interventions pour le public, des boutiques, des espaces de documentation, des restaurants... Le confort des publics est une des missions premières de ces espaces, hier si peu soucieux de ne délivrer même que quelques informations sur les œuvres.

Ce confort dont nous avons pris l'habitude, est contrarié par Benedetto Bufalino. Machinalement, le spectateur de la Maison Salvan voudrait suivre un trajet coutumier ; mais dans *Le Labyrinthe*, tout contribue à le faire douter des volumes de la Maison, du découpage des pièces. Qui a bien pu percer ce trou au niveau de la sortie ? Un participant lassé d'être mené par le bout du nez peut-être ?

Le visiteur par son expérience active l'œuvre, elle devient sienne. Ainsi une œuvre très contemporaine, minimaliste et pourtant ludique, peut-elle en quelques tours et détours nous inciter à reprendre en considération ce bagage historique dont elle n'est, en tous les cas, jamais délestée.

⁴ Claire-Anne Jézéquel, *Production intérieure brute*, 2008, Versailles, Ed. La Maréchalerie, centre d'art contemporain, p.5