



HAL
open science

Observer les usages des sciences humaines dans l'exposition d'art contemporain

Sarah Cordonnier

► **To cite this version:**

Sarah Cordonnier. Observer les usages des sciences humaines dans l'exposition d'art contemporain. Tracés : Revue de Sciences Humaines, 2011, À quoi servent les sciences humaines (III), Hors série, pp.123-134. 10.4000/traces.5295 . hal-00646501

HAL Id: hal-00646501

<https://hal.science/hal-00646501v1>

Submitted on 26 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Tracés. Revue de Sciences humaines

#11 (2011)

Hors-série 2011. À quoi servent les sciences humaines (III)

Sarah Cordonnier

Observer les usages des sciences humaines dans l'exposition d'art contemporain

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Sarah Cordonnier, « Observer les usages des sciences humaines dans l'exposition d'art contemporain », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], #11 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 01 janvier 2015.
URL : <http://traces.revues.org/5295> ; DOI : 10.4000/traces.5295

Éditeur : ENS Éditions
<http://traces.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://traces.revues.org/5295>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

© ENS Éditions

Observer les usages des sciences humaines dans l'exposition d'art contemporain

SARAH CORDONNIER

Ayant participé pendant plusieurs années aux activités d'un centre d'art, j'y ai été frappée par la place des savoirs en sciences humaines dans l'exposition d'art contemporain « normale » (comme on parle de science normale, Kuhn, 1983, p. 29), aussi bien dans sa préparation que dans les productions discursives diverses qui l'accompagnent. J'ai alors mené un travail de recherche¹ dont je restituerai certains éléments en lien avec la journée d'étude organisée par la revue *Tracés*², qui visait à instaurer un dialogue entre professionnels du champ artistique et chercheurs pour interroger les formes et possibilités de collaboration entre les deux domaines.

La collaboration dans une temporalité commune entre des individus définis par leurs fonctions dans les champs artistique et scientifique est l'un des points d'entrée pour s'interroger sur les sciences humaines dans l'art contemporain. Mais la présence des sciences humaines n'est pas circonscrite à ce qui est explicite, directement observable (présence d'un chercheur, citation), au détriment de ce qui passe par une foule de médiations en dehors des pratiques « visibles » (par exemple l'influence sur la conception d'une œuvre ou d'un dispositif d'exposition de la lecture d'un ouvrage pourtant non cité). Dès lors, que peut-on « voir » des sciences humaines dans d'autres

-
- 1 Voir Sarah Cordonnier, 2007, *L'exposition des savoirs dans l'art contemporain*, thèse de doctorat de sciences de l'information et de la communication, ENS LSH, Lyon. Ce travail s'appuie sur un matériau empirique de plusieurs ordres : série de biographies d'artistes, observation *in situ* d'un centre d'art, compilation et traitement quantitatif de bases de données, discours produits dans et hors des institutions artistiques, textes circulant à l'occasion de dix expositions ayant eu lieu entre 1983 et 2003, choisies selon deux axes, thématique (trois expositions où les sciences humaines sont explicitement mobilisées) et institutionnel (huit expositions normales ayant eu lieu à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne). L'analyse porte sur tous les textes (catalogue, documents courts pour les visiteurs, écrits d'artistes, dossiers de presse...) accompagnant dix expositions.
- 2 Je remercie vivement les organisatrices de cette journée, et en particulier Yaël Kreplak, pour leur disponibilité, leur exigence et leur relecture attentive et enrichissante de mon texte.

discours et d'autres pratiques? Je voudrais proposer quelques éléments de réponse à cette question, en sortant des seuls rapports interindividuels, pour interroger à un niveau plus général les modalités de présence des sciences humaines dans l'art contemporain et les manières possibles de les observer.

Dans cette perspective, se pose d'emblée à l'analyse la difficulté d'identifier ces savoirs lorsqu'ils sont sollicités en dehors de leurs contextes d'élaboration et, dès lors, changent d'« aspect » : de l'extérieur, le langage des sciences humaines n'est pas formellement distinct du langage naturel, les divisions disciplinaires ou administratives perdent de leur sens, ces savoirs peuvent prendre des formes variables (ouvrage, théorie, concepts, méthode, travail d'un chercheur, évocation dans un média...). Comment alors identifier les sciences humaines dans cette diversité? De plus, ces savoirs sont susceptibles de faire l'objet d'un intérêt ponctuel ou d'un emploi normatif ou rhétorique, comme d'être un soutien épistémologique ou un appui pour vulgariser un autre type de discours. De ce fait, le recours aux outils propres aux différentes disciplines pour *évaluer* l'usage non spécialisé des sciences humaines n'est pas heuristique : il entrave au contraire la compréhension des processus de circulation, de sollicitation et de réappropriation en jeu. Aussi est-il nécessaire, pour comprendre ces processus, de se situer en *reconnaissance*, dans les logiques sociodiscursives et du point de vue des producteurs de discours sollicitant les sciences humaines de manière non spécialisée.

Dans ma recherche, j'ai donc d'abord cherché à identifier et à caractériser les pratiques sociodiscursives dans le champ de l'art contemporain, ce qui m'a permis de montrer que la mobilisation des sciences humaines y est sous-tendue par des critères qui, s'ils s'éloignent de ceux des spécialistes, sont néanmoins collectifs : la description des textes circulant à l'occasion d'expositions permet de délimiter un contexte discursif partagé, et de décrire une présence et des représentations *régulières* des sciences humaines (concepts, auteurs, disciplines...). Ainsi, les expositions peuvent être situées dans un espace discursif fait de règles et de références communes : en particulier, avant la sociologie et l'anthropologie, la philosophie est la source dominante ou du moins la plus explicite et les disciplines sont plus ou moins mobilisées selon leur *intégration dans le champ artistique*³, selon leur rapport aux *objets* choisis par les artistes et/ou les commissaires et selon les *représentations sociales* dont elles sont l'objet (la sociologie tendant à être perçue négativement, en contraste avec la philosophie).

Mais au-delà de la description, on peut analyser les modalités diffé-

3 La place manque pour faire plus qu'évoquer la psychanalyse (sollicitée depuis le surréalisme) ou les approches sémiologiques diffusées notamment par les artistes conceptuels.

renciées, plus ou moins rhétoriques, légitimantes, rigoureuses, d'usage des sciences humaines selon la trajectoire et la reconnaissance du lieu d'exposition et de l'artiste, selon l'exposition (entendue comme énoncé et contexte institutionnel d'énonciation). En présentant l'analyse de deux expositions où les sciences humaines sont sollicitées de manière très contrastée, mais non caricaturale, je voudrais à présent défendre l'intérêt de cette approche, malgré les difficultés qu'elle soulève⁴, pour aller au-delà du seul constat d'une présence, physique ou textuelle, de chercheurs en sciences humaines, en interrogeant leurs régimes d'usage et leurs effets dans le contexte artistique.

24h Foucault : l'artiste, le philosophe, le public

Thomas Hirschhorn est un artiste reconnu⁵, qui travaille prioritairement avec des matériaux banals (scotch multi-usage, carton, papier aluminium, etc.) ; l'écrit et le livre sont aussi souvent présents, que ce soit par la documentation fournie au visiteur, l'utilisation de l'objet livre ou la production de documents imprimés qu'il réalise et met en page. Les thématiques qu'il privilégie sont politiques ou géopolitiques ; il prend aussi pour objet, selon des modalités variables, des artistes, des écrivains ou des philosophes⁶. *24h Foucault* (palais de Tokyo, 2-3 octobre 2004)⁷, centrée sur le philosophe, prolonge sous différents aspects le travail antérieur de l'artiste. La possibilité *institutionnelle* de l'exposition tient à son caractère commémoratif, vingt ans après la mort de Foucault, comme le revendiquait le dossier de presse de la Nuit blanche. Mais dans son organisation *énonciative*, l'artiste, qui assume la mise en scène et le contenu⁸, se démarque des logiques institutionnelles :

4 Cette approche implique en effet à la fois un questionnement général et un travail spécifique de recherche pour chaque exposition, nécessitant de constituer et d'articuler différents types de données (trajectoire biographique, scénographie, appareil textuel de l'exposition, etc.).

5 Présent dans sept collections d'art contemporain en 2003, à la Biennale de Venise (2000), à la Documenta 11 (2002), il est également premier lauréat du prix Marcel Duchamp (2001).

6 *Altars* (« Autels », 1997-2000, pour Piet Mondrian, Ingeborg Bachmann, Raymond Carver) ; *Kiosques* (1999-2002, pour Robert Walser, Fernand Léger) ; *Monuments* (Spinoza, 1999 ; Deleuze, 2001 ; Bataille, 2002 – un dernier monument consacré à Gramsci reste à réaliser) ; *Maps* (Hannah Arendt, Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche).

7 Seule la couverture du *Journal* de l'exposition mentionne les responsabilités auctoriales et institutionnelles du projet : « Thomas Hirschhorn avec Philippe Artières, Daniel Defert, Guillaume Désanges, Marcus Steinweg. Au palais de Tokyo (commissaire Nicolas Bourriaud) à l'occasion de la Nuit Blanche à Paris (directeur artistique Hou Hanru) et du Festival d'Automne à Paris (directeur Alain Crombecque). »

8 « Si *24h Foucault* est une manifestation collective, autant par le nombre des intervenants que par l'importance qu'aura la réactivité du public, elle n'en porte pas moins clairement la signature de son auteur » (Dagen, 2004).

«Surtout pas de mise en scène luxueuse», continue Hirschhorn, qui veut prendre le contre-pied des expositions que le Centre Pompidou a consacré à Roland Barthes et Jean Cocteau. «Je veux prouver qu'on peut travailler autrement, sans scénographier une pensée» (Dagen, 2004).

Cela nous donne déjà une indication de la conception de la «pensée» de l'artiste, qui oppose sa volonté d'accès immédiat au luxe, à l'élaboration, à la sophistication.

L'exposition est annoncée par un drap blanc scotché au-dessus de la porte d'entrée du Palais de Tokyo. Le dispositif est constitué d'une enfilade de pièces délimitées par des parois de cartons scotchés à l'adhésif multi-usage et peints de motifs de maçonnerie, dont l'intitulé apparaît sur des banderoles en tissu blanc. Le nom «Foucault» est omniprésent (sur les murs, le sol, les sièges, on voit photographies, photocopies de coupures de presse, nom, initiales, slogans tagués «I love MF»). Chacune des pièces a une fonction correspondant à son intitulé : livres de et sur Foucault dans la bibliothèque, enregistrements à l'audiothèque, etc. *24h Foucault* regroupe une quantité considérable de documents classés par supports (sonore, audiovisuel, imprimé, internet). Dans l'entrée, le visiteur peut prendre le *Journal*, un document de 48 pages format A3 édité à 10 000 exemplaires. Ce *Journal* est inclus dans l'exposition (attribution d'une pièce, mention dans la note d'intention de Hirschhorn figurant dans le *Journal*), en même temps qu'il en rend compte et en constitue la trace durable : outre la note d'intention figurent des textes des co-organisateurs de l'exposition, le résumé ou le texte intégral des vingt-quatre interventions qui se déroulent dans l'auditorium pendant la manifestation, le plan de l'exposition, des photographies de Foucault, des œuvres de Hirschhorn (certaines montrées dans la salle d'exposition).

Ainsi, l'artiste prend en charge la dimension formelle de l'exposition comme de sa trace sur papier ; en revanche, il délègue le contenu⁹, ceux du *Journal* (à l'exception de la note d'intention) comme ceux des conférences dont les intervenants appartiennent environ pour moitié aux connaissances de Philippe Artières et Daniel Defert (philosophes, universitaires, français surtout) et pour moitié à celles de Marcus Steinweg et Hirschhorn (artistes, intellectuels et philosophes, allemands surtout).

J'ai invité les intervenants des 24 heures. [...] Je ne veux jeter la pierre à personne mais à certains moments, j'ai senti que je n'étais pas vraiment impliqué parce que ça ne me parlait pas tellement. [...] Certains intervenants ont fait un truc spécial à minuit ou une heure, le genre un peu léger : ce que je n'ai pas voulu du tout ! Ce que je voulais, en fait, c'était toujours la philosophie la plus

9 C'est l'un de ses procédés usuels quoiqu'il soit habituellement mis en œuvre dans le cadre de rapports interpersonnels et non, comme ici, disciplinaires et institutionnels.

pure possible, même à deux, trois ou quatre heures du matin ! Et pas un concert à minuit parce que bon on pense que c'est trop tard pour la philosophie ! La prochaine fois, si je refais ça, j'insisterai plus là-dessus. (Entretien avec l'auteure)

Cette rapide description de l'exposition permet de caractériser le rapport de Hirschhorn à la philosophie et à Foucault, indissociable de sa posture énonciative (mobile) et de la manière dont cette posture configure la place et le rôle des autres instances. En organisant le dispositif de l'exposition, sa scénographie et sa mise en scène au sens théâtral, par la direction des acteurs que sont les co-organisateur de l'exposition, les intervenants et le public, Hirschhorn s'inscrit dans une triple relation à l'art en tant qu'artiste (l'identité qu'il revendique), au public et à la philosophie et à Foucault. En tant que *maître du dispositif* (dans l'*immédiat* de la situation de communication¹⁰), Hirschhorn détermine les places du public et de la philosophie. En effet, le public est thématé dans la note d'intention¹¹ mais aussi par le dispositif de l'exposition, qui lui enjoint de suivre un parcours jalonné de différents messages directifs et qui organise les corps par la répartition de nombreux sièges¹². Dans le même temps, en tant qu'*artiste* (dans la *dynamique* de la situation de communication), Hirschhorn apparaît à la fois comme celui qui rend possible le contact entre la philosophie et le public non averti et comme celui qui, membre du public de la philosophie, interpelle la philosophie ou, du moins, a des attentes vis-à-vis d'elle, de Foucault, des conférenciers, des collaborateurs de l'artiste placés en posture d'experts. Ainsi, le *public* est à la fois un public de l'art, dans une relation de communication impliquant au moins implicitement la *compétence* artistique de Hirschhorn, garantie par l'institution d'exposition, et un public thématé

10 Peirce distingue les interprétants immédiat (ici : caractéristiques formelles, intérêt pour l'*hic et nunc*) et dynamique (ici : dimensions symboliques, signifiantes, constitutives d'un *énoncé* au sens fort du terme tel qu'il est employé par Foucault par exemple). L'interprétation immédiate peut consister en un intérêt pour la cravate de l'orateur plutôt que pour son propos, pour la sonorité d'un terme plutôt que pour son sens (voir Savan, 1993, p. 112-113).

11 « *Foucault Art Work* n'est pas une documentation. La documentation [...] veut se placer au milieu. Je ne veux pas me placer au milieu. Je veux dépasser le document, le documentaire. Je veux faire une expérience. [...] *Je veux que le public* soit transformé par l'expérience *Foucault Art Work*. [...] *Je veux que le public* se confronte à ce qui est important dans l'œuvre de Foucault, *je veux que le public* saisisse la portée et le pouvoir de la philosophie de Foucault. *Je ne veux pas que le public* comprenne. *Je veux que le public* saisisse le pouvoir. Le pouvoir de l'art, le pouvoir de la philosophie ! » (Note d'intention)

12 Dans l'auditorium, ce sont les fauteuils disposés en rangées qui assurent la réussite de la reconstitution du dispositif, contraignant les corps à regarder en direction des intervenants. Dans la bibliothèque, les fauteuils le long des murs contrastent avec les chaises autour des tables, indiquant deux types de lecture possibles, lecture-plaisir et lecture-travail. Fauteuils, chaises, bancs, canapés permettent à Hirschhorn d'orchestrer le public, de faire des corps une « matière », de contraindre, de disposer.

comme *citoyen* et *profane* vis-à-vis de la philosophie. Hirschhorn, en tant qu'énonciateur, est à la fois artiste (scénographie de l'exposition) et membre de ce public par rapport au discours exogène de la philosophie¹³.

Dans ce contexte, le troisième pôle de la relation, « Michel Foucault », « la philosophie de Michel Foucault », « la philosophie », varie également selon que l'on considère la situation de communication de manière immédiate ou dynamique. Pour comprendre ce troisième pôle, il est utile de revenir aux travaux antérieurs de l'artiste puisque dans sa note d'intention à *24h Foucault*, il affirme qu'il ne cherche pas à *comprendre* Foucault, posture exposée à plusieurs reprises à propos d'autres penseurs :

Les gens qui me donnent réellement à penser me donnent également le sentiment de mon implication dans le monde. Ce sont d'abord les écrivains et les philosophes qui suscitent en moi ce sentiment, et pas si souvent les autres artistes. Parfois, je ne comprends pas tout à fait ce que ces penseurs ont écrit, peut-être parce que je n'ai pas la bonne éducation. Par exemple, je ne peux pas comprendre entièrement Nietzsche. Je saisis peut-être cinquante pour cent, ou peut-être seulement trente pour cent de ce qu'il dit. (Birnbaum, 2000, p. 109¹⁴)

L'incompréhension revendiquée par l'artiste¹⁵ n'est pas une posture naïve. En effet, elle est articulée à un travail formel et esthétique sur la mise en scène du savoir¹⁶ et à la mise au second plan volontaire et systématique de la dimension disciplinaire, scientifique, de la philosophie au profit de la « subjectivité créatrice » (voir Maingueneau, 1995).

À un premier niveau, immédiat, de l'exposition, Foucault apparaît comme une idole dont un fan aurait collecté autant de souvenirs que possible : il est représenté par des photographies et des coupures de presse, son nom est invoqué, ses ouvrages sont présents dans l'exposition ainsi que des reliques et des objets personnels de la vie quotidienne, ses actions citoyennes sont documentées, il fait l'objet des interventions des conférenciers qui, étalées sur

13 Cette position est construite et complexe; elle ne se résume pas à l'invocation d'une « participation », d'une activation par le public de la proposition d'un artiste comme on peut le voir dans d'autres expositions.

14 « *The people who really give me stuff to think about also make me feel implicated in the world. I get this feeling primarily from writers and philosophers, not so often from other artists. Sometimes, I don't quite understand what these thinkers have written, maybe because I don't have the right education. For example, I can't understand Nietzsche completely. I grasp maybe fifty percent, or perhaps only thirty percent of what he's saying* » (traduction de l'auteure).

15 Elle autorise certains commentateurs à se montrer condescendants, comme Catherine De Smet, qui propose une traduction cavalière du passage précédent (« j'aime lire de la philosophie, même si je n'en comprends pas le tiers ») pour affirmer que Hirschhorn « porte une grande admiration à des figures intellectuelles » (De Smet, 2000, p. 43).

16 Dans l'exposition *Pole Self* (Centre Pompidou, 2001), une section intitulée « Le savoir c'est le pouvoir » montre de nombreux livres symbolisant « tout le poids du savoir » (Frimbois, 2001).

vingt-quatre heures, sont autant spectacle et performance que diffusion de contenu puisque tout cela ne peut être appréhendé que très partiellement par les visiteurs. Cette imagerie est également objet d'une certaine ironie, d'une distance réflexive : la première pièce de l'exposition, *Souvenirs-shop*, contient un ensemble d'objets absurdes¹⁷ qui, dans leur profusion, constituent une caricature de la vénération des idoles, encore que le projet de l'artiste ne soit pas une simple parodie¹⁸. À un second niveau, celui de la scénographie de l'exposition, Hirschhorn ne s'attache pas au contenu des travaux de Foucault, mais aux différents *supports de communication* du travail philosophique en général : *24h Foucault* « communique la communication » par un séquençage des salles selon les différents supports médiatiques et institutionnels (bibliothèque, archives, cours au Collège de France, etc.). Tout comme Foucault apparaît principalement comme icône, l'institution universitaire est présentée dans ses seuls aspects formels : le contenu, le savoir et son historicité sont effacés ou passent au second plan au profit de ce qui peut être partagé immédiatement, mais aussi au profit des dimensions singulières de la relation aux personnes, à Foucault et à ceux qui l'ont côtoyé.

***luttendesclasses* : foisonnement des niveaux de lecture**

luttendesclasses (Institut d'art contemporain, juin-septembre 2002) est la première exposition personnelle en France de Peter Friedl, sous le commissariat de Dirk Snauwaert. Critique de théâtre au début des années 1980, Friedl se tourne ensuite vers les arts plastiques¹⁹. Il produit peu d'œuvres (dessin, photographie, vidéo, installations, néons, ready-made, textes), mais les réutilise et les exploite en les agençant de manière variée aussi bien dans la scénographie des expositions que dans les « récits autorisés » (Poinsot, 1999) qu'il écrit à leur sujet. Ces œuvres sont, comme il le revendique, très peu spectaculaires. Si l'on se contente de les « voir », on ne peut qu'être déçu. Je

17 Dans des vitrines sont disposés des alignements d'assiettes, réveils, cendriers, tasses, etc., sur lesquels sont collées des photographies de Foucault, sont inscrites ses initiales, ou des messages comme « I love Michel Foucault ».

18 « Je voulais donner une forme à cette adoration qu'on peut aussi avoir, comme un fan de football peut aller acheter des maillots de son club favori. Mais ça avait également la fonction de dire oui, il y a ça aussi, il y a les spécialistes, [...] et il y a le fan de Michel Foucault, qui trouve ça chic » (entretien avec l'auteure).

19 Il travaille régulièrement avec des acteurs (devenus) majeurs dans le monde artistique, comme Catherine David (curatrice de la Documenta X, 1997, à laquelle il participe), Roger Buerger (curateur de la Documenta XII, 2007, à laquelle il participe aussi), Bartomeu Mari (commissaire de l'exposition *Peter Friedl : Work 1964-2006*, MACBA, Barcelone, reprise en 2007 à Miami, puis à Marseille).

montrai maintenant avec *forty acres and a mule*²⁰ que pour les appréhender, il est nécessaire de se référer au commentaire décrivant le contexte dans lequel Friedl les situe, contexte simultanément ou alternativement artistique, biographique, historique, politique ou social.

Le titre de l'œuvre réfère à la promesse, non tenue, faite en 1863 par le Congrès des États-Unis aux colons noirs, de « quarante acres » (représentées par un tapis de caoutchouc posé à même le sol de l'espace central de l'exposition), et d'une mule (présente seulement pour le vernissage dans ce même espace). Dans le couloir sont collées à même le mur cinq feuilles au format A4 sur lesquelles sont imprimées des images trouvées par Friedl sur internet, qui représentent une page du carnet de Walter Benjamin où est griffonné un oiseau légendé *Der Wahlvogel* (« L'oiseau du vote »), une photo de George Bush enfant, l'actrice Pam Grier, des enfants américains votant pour le parlement de leur école et des hommes faisant boire du whisky à un âne. Ces images dont la présentation comme la qualité sont grossières appartiennent à l'œuvre par le titre qui leur est donné ; elles conduisent à des associations libres de l'événement pris pour objet à la politique (ses implications avec l'évocation de Benjamin, sa trivialité avec l'image de George Bush enfant), à l'éducation, au cinéma et à son contexte social (le film *Foxy Brown*)... De la sorte, plutôt que de ramener le sens de la promesse non tenue à un contexte défini (histoire politique, économique ou sociale), ces images ajoutent des couches supplémentaires de sens et suggèrent des liens à plusieurs niveaux qui ne sont cependant pas arbitraires ou extérieurs à tout système référentiel.

Ainsi *forty acres and a mule* est lié à l'histoire (par les recherches sur l'événement et ses suites mais aussi les mises en perspective critiques), ainsi qu'aux thématiques animale et enfantine, toutes trois régulièrement présentes dans le travail de l'artiste qui est toujours attentif à la continuité formelle, thématique, théorique, etc. de ses productions :

Je considère *King Kong* comme la seconde partie d'une trilogie. La première partie était *forty acres and a mule*, une installation qui fait référence à un moment de l'histoire américaine [...]. Je suis intéressé par le problème de la responsabilité ou de l'irresponsabilité en regard de l'authenticité, de l'expérience – la sienne propre ou celle d'autres personnes – et de l'exploitation. [...] Avec cela, on en revient à la question : sur quelle scène peut-on exposer quelque chose ? Quels moyens peut-on utiliser lorsque l'on expose quelque chose ? On peut envisager le même problème historiquement. *Loin du Vietnam*²¹, par exemple, était une production collective de 1967 qui était perçue comme un exercice imposé d'en-

20 « Quarante acres et une mule », 2001-2002, situé en deux endroits de l'exposition : dans un couloir séparant la première pièce des autres, et dans la cour, un grand espace central.

21 L'un des films du groupe Dziga Vertov diffusés dans *luttresdesclasses*.

gagement gauchiste et, en tant que tel, comme une prise de position impuis-
sante. En le regardant aujourd'hui, on peut voir les stratégies esthétiques qu'il y
a derrière cela. (Friedl, dans Buerge, 2001, p. 28²²)

Dans cette œuvre comme dans d'autres, Friedl revendique une approche
« critique » (au double sens théorique et politique), qui s'appuie sur une
« méthode non académique » : « L'exposition met le discours savant en rela-
tion avec des images fragmentaires et mises en scène, qui racontent aussi
leurs propres histoires à plusieurs niveaux. Elle présente la manière dont
l'histoire (critique), au-delà de la disponibilité de ses images, est en mouve-
ment et peut être vue à nouveau. »²³ Les références foisonnantes (politique,
esthétique, historique, sociologique) ne peuvent être *vues* lors de la visite
de l'exposition. Ainsi, aucune des œuvres ne peut être considérée dans une
perspective *immédiate*. Leur sens ne peut être appréhendé que de manière
dynamique, par la combinaison de plusieurs approches et plusieurs niveaux
de lecture, et la prise en compte de la démarche globale de l'artiste, qui
donne de la cohérence et de la complexité à chacune de ses œuvres.

Pour autant, le simple visiteur de l'exposition, pour peu qu'il dispose
de l'information sur une œuvre, est en mesure d'en saisir l'intérêt, ou du
moins la portée²⁴ : ainsi, lors d'une recherche sur le texte de médiation,
prenant pour objet la vidéo *King Kong* (2001) dans l'exposition *luttesses-
classes*, les visiteurs interrogés, qu'ils soient ou non spécialistes, ne semblent
pas avoir d'attitude critique ou de rejet face à l'œuvre à propos de laquelle
on leur soumet différents textes de médiation (Tauzin, 2004). En revanche,
le travail de Friedl a suscité chez des critiques des rejets très vigoureux qui
vont parfois de pair avec une attente *immédiate* quant à la visite. C'est
ce qui ressort, sous des formes différentes, de deux articles extrêmement
négatifs (Gabriel, 2002 ; Lequeux, 2007). L'article de Nelly Gabriel à propos

22 « King Kong *sehe ich übrigens als zweiten Teil einer Trilogie. Der erste Teil war forty acres and a mule, eine Installation, die auf einen Moment der amerikanischen Geschichte verwies [...]. mich interessierte daran das Problem der Zuständigkeit oder Unzuständigkeit als Thema im Hinblick Authentizität, eigene oder fremde Erfahrung, Ausbeutung. [...] da sind wir wieder bei der Frage : Auf welches Podest stellt man etwas, mit welchen Mitteln stellt man etwas aus? Das gleiche Problem kann man auch historisch sehen. Loin du Vietnam zum Beispiel, eine Gemeinschaftsproduktion von 1967, hat man früher als Pflichtübung linken Engagements, dann als ratloses Statement wahrgenommen. Wenn man sich das heute anschaut, sieht man die ästhetischen Strategien, die dahinter standen » (traduction de l'auteure).*

23 « Die Ausstellung setzt den Wissensdiskurs zu fragmentarisch inszenierten Bildern in Beziehung, die damit ihre eigenen, mehrschichtigen Geschichten erzählen. Sie führt vor, wie (kritische) Geschichte jenseits ihrer Verfügbarkeit Bilder in Bewegung setzt und neu sehen lässt », « Sur forty acres and a mule », [en ligne] [http://members.fortunecity.com/lidys_werkstatt/maultier.htm], consulté le 10 juillet 2011. Traduction de l'auteure.

24 Les références extra-artistiques sont le plus souvent présentées dans les textes accompagnant les expositions.

de *luttésdesclasses* expose les intentions de Friedl, décrit l'exposition, puis conclut : « Il y a bien longtemps, avouons-le, que l'on n'avait pas vu une exposition aussi autiste. » Ce jugement porte sur l'adéquation entre l'intention de Friedl, les objets qu'il se donne, et leur mise en œuvre dans l'exposition. Pour elle, cette mise en œuvre est un « échec », au motif que Friedl « entend d'abord et avant tout parler de la vie des gens ordinaires, évoquer les problèmes de la société et du monde » mais n'est accessible qu'aux « initiés ». De la sorte, Gabriel dessine en creux un contrat de communication idéal de l'exposition où il n'est *pas acceptable* qu'un « mode d'emploi » soit nécessaire. Mais paradoxalement, cette *évaluation* de l'exposition s'appuie sur les problématiques mêmes de l'artiste telles qu'elles sont précisées dans le récit autorisé produit par Friedl.

En effet, Friedl présente son travail comme un questionnement portant sur l'attribution de la signification :

Je vise plus qu'une simple et vague poétisation esthétique du fragment. Comment fonctionne l'attribution de signification ? Qu'est-ce qui se passe quand significations, pratiques, contenus et autres sont transférés d'un niveau vers un autre ? Rendus impurs – ou inappropriés pour ainsi dire –, ils démontent la valeur ajoutée (de la signification) et créent de nouvelles formes de valeur ajoutée. (Cité dans le *Petit journal* de l'exposition)

Pour développer cette problématique et celles qui lui sont associées, il élabore des œuvres complexes tout en réfléchissant et explicitant sa position, sa méthode, sa démarche, dont la cohérence (dans les œuvres, mais aussi les textes et interviews de l'artiste) est théorique, conceptuelle et *institutionnelle*²⁵ : il s'affirme en tant qu'artiste non par rapport à une représentation (romantique ?) de l'art, mais par rapport au fait qu'il se soumet à une « institution discursive » (Maingueneau, 1995), à un ensemble de règles²⁶ qu'il convient d'examiner puisqu'elles vont conditionner ses usages des sciences humaines.

25 « Je crois que l'art visuel, en dehors d'un espace institutionnel, est largement invisible s'il n'est pas primitif. Dans les musées on peut travailler d'une manière plus différenciée » (« *Ich denke, dass visuelle Kunst außerhalb des institutionellen Raumes weitgehend unsichtbar wird, wenn sie nicht primitiv ist. Im Museum kann man differenzierter arbeiten* », Friedl, dans Buerger, 2001, p. 39-40, traduction de l'auteure).

26 Il explicite cette position par une comparaison entre le travail artistique et le travail scientifique : « Quand on peut faire quelque chose de correct, on est le plus souvent amoureux de ses propres aptitudes ou on doit s'en accommoder. Je crois que pour le travail scientifique c'est moins implicite que pour le travail artistique. Pour ce qui est du travail artistique, on pense que pour autant que quelqu'un s'y intéresse, alors il doit aussi être enthousiaste. Dans les sciences, il est accordé que l'objet de la recherche est plutôt modeste ou problématique » (« *Ich glaube, für wissenschaftliches Arbeiten ist das selbstverständlicher als für künstlerisches. Bei künstlerischer Arbeit denkt man, wofür sich jemand interessiert, davon muss er auch begeistert sein. In der Wissenschaft ist es erlaubt, dass der Gegenstand eher unscheinbar oder problematisch ist* », *ibid.*, p. 24, traduction de l'auteure).

Qui chercherait un investissement fort des sciences humaines dans l'art contemporain normal, sans parler même d'un dépassement des sciences humaines et de leurs résultats, ne peut qu'être déçu : l'éventail des disciplines, des théories, des courants, des méthodes, des concepts mobilisés est faible au regard de l'ensemble des productions des sciences humaines, et les usages restent généralement superficiels, notamment lors d'emprunts méthodologiques et conceptuels négligeant, voire méconnaissant, le contexte épistémologique d'origine. Mais si l'écart est grand entre les pratiques des chercheurs et les usages dans l'art contemporain, les sciences humaines n'apparaissent pas pour autant sous une forme entièrement caricaturale, parodique, ou au seul titre d'argument d'autorité. Leurs représentations sont loin d'être homogènes : ainsi, entre experts et intellectuels, les chercheurs peuvent « mettre le monde en boîte » tout autant que manifester un « potentiel créatif », représentations qui recouvrent les différents rôles publics susceptibles d'être endossés par les scientifiques. C'est pourquoi une réflexion axiologique tranchée et générale ne permet pas d'avancer dans la compréhension des modalités et des enjeux de la mobilisation des sciences humaines.

Ainsi *24h Foucault*, dans la continuité du parcours de Hirschhorn, montre une mobilisation frontale et explicite des sciences humaines ou plutôt d'un représentant, Foucault. L'institution et les énonciateurs qui la représentent y sont mobilisés de manière *immédiate*, formelle, plutôt que dans leur inscription historique ou dans leur rôle d'instances réglant le discours. Certes, Hirschhorn évoque Foucault sans le recours aux énoncés, à la production de l'auteur, mais l'accent est mis sur la mise en scène de (et la perspective de susciter) l'envie de savoir et un désir de connaître le travail de Foucault et d'en nourrir ses pratiques.

Le travail de Friedl, à l'inverse, s'appuie d'un côté sur les outils et les institutions de l'art contemporain et de l'autre côté sur de nombreuses connaissances et références qui nourrissent la pensée de l'artiste sans être, la plupart du temps, présentées de manière explicite. En effet, les références exogènes sont au service de l'élaboration d'un discours propre, celui de Friedl, où elles se dissolvent²⁷ et viennent nourrir une approche déjà structurée par un ensemble de concepts²⁸ qui éclairent le propos, le précisent, le complexifient. Ainsi, l'utilité des sciences humaines est ici d'autant plus grande qu'elles sont moins visibles.

27 Ce processus peut être saisi par analogie à ce qu'écrit Berthelot pour qui « il en va des choses de la science comme de celles de la cuisine : les recettes sont indispensables à qui veut réussir un plat, même et surtout une fois qu'oubliées et assimilées, elles s'intègrent aux routines des initiés » (Berthelot, 1996, p. 8).

28 Principalement : exposition, genre, niveau, autonomie, histoire, stratégie, rétrospective.

L'observation de ces deux expositions visait donc, en tenant compte de la complexité des usages et des représentations (tant celles des acteurs artistiques que des chercheurs s'intéressant à la circulation des savoirs), à montrer que l'on peut analyser les logiques de mobilisation différenciées des sciences humaines, en particulier lorsqu'elles ne font pas intervenir explicitement et/ou frontalement une collaboration entre artiste et chercheur, en prenant en considération un ensemble d'éléments situés, articulés et contextualisés.

Bibliographie

- BERTHELOT Jean-Michel, 1996, *Les vertus de l'incertitude*, Paris, PUF.
- BIRNBAUM Daniel, 2000, « A thousand words : Thomas Hirschhorn talks about his critical laboratory », *Artforum*, vol. 38, n° 7.
- BUERGER Roger, 2001, « Ein Gespräch mit Peter Friedl / A Conversation with Peter Friedl », *Peter Friedl*, Francfort-sur-le-Main, Revolver, p. 21-40.
- DAGEN Philippe, 2004, « 24 heures de suractivité pour Michel Foucault », *Le Monde*, supplément Festival d'automne, dimanche 12 - lundi 13 septembre.
- DE SMET Catherine, 2000, « Relier le monde : Thomas Hirschhorn et l'imprimé », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 72, p. 36-55.
- FRIMBOIS Jean-Pierre, 2001, « Thomas Hirschhorn : "Un travailleur-artiste-soldat : voilà ce que je suis!" », *Art actuel*, n° 13, mars-avril.
- GABRIEL Nelly, 2002, « Rébus négatifs », *Le Figaro Lyon*, 6 juillet.
- KUHN Thomas S., 1983 [1962], *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion.
- LEQUEUX Emmanuelle, 2007, « L'engouement pour Peter Friedl, un mystère », *Le Monde*, 9 août.
- MAINGUENEAU Dominique, 1995, « L'énonciation philosophique comme institution discursive », *Langages*, n° 119, p. 40-63.
- POINSOT Jean-Marc, 1999, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne-Genève, IAC Art Éditions - Mamco.
- SAVAN David, 1993, « La sémiotique de Charles S. Peirce », *Sciences de l'information et de la communication*, D. Bougnoux éd., Paris, Larousse, p. 101-116.
- TAUZIN Karine, 2004, « Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles », *Culture et musées*, n° 3, p. 117-138.