



HAL
open science

La table: de l'espace domestique à l'espace d'exposition

Johanna Lebondidier

► **To cite this version:**

| Johanna Lebondidier. La table: de l'espace domestique à l'espace d'exposition. 2015. hal-01368053

HAL Id: hal-01368053

<https://hal.science/hal-01368053>

Preprint submitted on 19 Sep 2016

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.

La table:
De l'espace domestique à l'espace d'exposition

Figure omniprésente mais discrète de l'iconographie du quotidien¹, la table véhicule des histoires, «parle», énonce, se cache derrière ce qu'elle transmet, derrière une juxtaposition de figures et d'images posées et apposées, délivrées tels des mots à sa surface. Dans l'oeuvre Tabletop (1988, <https://www.charlesraysculpture.com/collections/tabletop/>), ready-made de l'artiste américain Charles Ray, la table se dévoile, interroge le quotidien, l'enracine au coeur du lieu d'exposition, l'articule à celui-ci, et paradoxalement le voile. Nous allons voir comment s'opère ce (dé)voilement, à quoi il correspond plus largement, et à quoi il aboutit d'un point de vue ontologique.

La table de l'oeuvre *Tabletop* de Charles Ray s'élève, se dresse, propulsée à la verticale au coeur du lieu d'exposition, à la différence de celle réduite en peinture à une surface scénique apode dont le propos - qui traverse la verticalité des figures dressées à sa surface - transcende l'horizontalité et occulte la présence. Loin d'être une surface apode à « survoler » du regard, réduite à une nature morte, à une composition, la table est un objet ancré au coeur du lieu d'exposition, visible, un meuble qui occupe l'espace, l'investit, non réduite à ce qu'elle montre. Cette table qui se déploie à même le sol n'est pas vue à hauteur de son horizontalité, mais offerte de toute sa verticalité, relayée par l'épaisseur des objets posés à sa surface. Cette accentuation de la verticalité permet de présenter tous les éléments (table + objets) dans une même direction, un même axe, une même dynamique. L'alignement sur un même axe des objets, qui affleurent à la surface de la table, avec les pieds de la table intensifie cette verticalité de l'ensemble de l'oeuvre. La surface de la table est une strate horizontale dans l'axe vertical général de l'oeuvre, elle est un feuillet mince compris entre les pieds et les objets. Support et propos se donnent à voir concomitamment dans leur empilement. Leurs statuts respectifs se nivellent, une continuité s'établit entre eux.

Même si la table conserve sa fonction utilitaire, sa fonction déictique² est néanmoins atténuée du fait de l'absence de cadre³; cadre dont la table est souvent la mise en abîme dans un tableau, par sa forme anguleuse et sa fonction présentative. Tandis qu'une partie de cette fonction de la table est atténuée, c'est celle du lieu d'exposition qui en contrepoint est renforcée.

Le mur du lieu d'exposition qui se situe habituellement au-delà du cadre de l'oeuvre, de l'espace de la représentation, ainsi contiguë, accolé à l'oeuvre, se trouve dans ce cas éclaté, partout autour, partout et nulle part, invisible, enveloppant l'oeuvre comme une chape, se substituant ainsi complètement au cadre, et par extension, aux rebords de la table. La table n'échappe pas à l'emprise du lieu d'exposition par lequel elle est enveloppée, enveloppée avant même que ne le soient les objets posés à sa surface. Elle est objet donné à voir tout comme le sont les objets posés dessus, dans la prolongation de sa verticalité. Table et objets ne font qu'un, forment un tout, syntagmatique, auquel renvoient autant la désignation de la table que celle des objets posés dessus. L'enceinte du lieu d'exposition porte en elle la totalité *table-dressée*.

Cette absence de cadre implique de questionner le rôle du lieu d'exposition auprès de l'oeuvre, nécessite d'en développer l'étude, et d'analyser l'impact de celui-ci sur celle-ci. Oeuvre et lieu d'exposition partagent un espace-temps en commun, par-delà le cadre.

Tabletop est présentée de prime abord au spectateur dans un espace ouvert, instantané et immédiat. Aucune spatio-temporalité propre à l'oeuvre n'est aménagée – en dehors ou en marge de celles du spectateur. Le cadre de l'oeuvre n'est pas clôturé, il est transparent, éclaté. Si le cadre d'une oeuvre a pour but habituellement de retrancher l'espace de l'oeuvre au contexte réel, cette oeuvre-là incite à une contemplation *in situ*. L'oeuvre n'a donc pas de temporalité qui lui appartient, elle est tout d'abord également celle du spectateur qui l'aborde, *hic et nunc*. Bien qu'elle soit dans la continuité spatiale et temporelle du spectateur, du lieu d'exposition qui en est le contenant, cette oeuvre est un arrachement du quotidien à son espace habituel, l'espace domestique, un souvenir de celui-ci, laissé en amont. Par le biais d'une mise à distance de l'espace domestique, éloigné, une histoire, propre au lieu d'exposition, se mêle au quotidien, incarné par l'ensemble *table-dressée*, devant le spectateur. Cette oeuvre interroge la fonction même du lieu d'exposition, lieu autre qui présente des outils du quotidien hors de leur monde.

L'artiste procède à une « mise sous cloche » semblable à celle de l'oeuvre de Magritte *Ceci est un morceau de fromage* (1936-1937) dans laquelle une cloche de verre relaie discrètement le cadre ornemental d'un tableau et de sa représentation (celle d'un fromage peint), et en préfigure l'élargissement, la dilatation. A l'instar de cette cloche de verre, le lieu d'exposition émerge comme cadre à part entière de l'oeuvre *Tabletop*, cadre « dilaté » de celle-ci. Il fait

office non pas de cadre à proprement parler, mais de cadrage. Matériellement, le cadre a disparu mais le cadrage est toujours présent.

Malgré la continuité spatio-temporelle instaurée entre l'oeuvre et le spectateur, les outils⁴ de l'oeuvre ne sont pas accessibles aux spectateurs, ils sont en effet hors d'usage. Ils ne peuvent être utilisés bien que le spectateur puisse constater encore leur validité et leur intégrité. Si ses outils font défaut au spectateur d'un point de vue matérielle, ils ne lui font pas défaut à d'autre égard. En effet ce qui est présenté par l'artiste - et qui devrait être transparent, invisible parce que trop évident, et qui devrait conduire à l'oubli de sa présence - est rendu visible grâce au lieu d'exposition, véritable argument d'autorité, valorisant ontologiquement, dont la visite nécessite d'envisager autrement ce qu'il y a à y voir. En effet, les outils de l'ensemble *table-dressée* habituellement transparents, laissés pour compte vis-à-vis de l'attention, trop accessibles, à portée de main, se trouvent placés ici au coeur de l'attention. En ce sens, le lieu d'exposition peut être considéré comme un *parergon* (cf: Jacques Derrida) en ce qu'il modifie l'implication du regard, en ce qu'il rend l'attention de celui-ci plus forte, plus vivante, ou plutôt en ce qu'il la provoque, pointe du doigt la quotidienneté de ce qui fait sa préoccupation ordinaire. La préoccupation inattentive du quotidien se transforme alors en attention contemplative de celui-ci. Par cette transposition d'outils dans un lieu autre, l'artiste crée une rupture contextuelle et spatiale du quotidien avec l'espace domestique et procède à une conversion ontologique des outils qui l'incarnent, en objets d'art, à la modification de la nature de leur être. Le lieu d'exposition amplifie la présence de l'outil, placé hors de son monde domestique, hors d'usage, fait pour être contemplé, échappant ainsi à son usure et à son obsolescence.

Ces outils du quotidien revêtent une authenticité⁵, celle propre à l'oeuvre d'art, au coeur de l'espace *parergon* du lieu d'exposition. Le lieu d'exposition confère à ce qui incarne le quotidien une dimension singulière, c'est un ensemble complexe, réticulé, et transparent - dont l'oeuvre est un carrefour ponctuel, un moment donné, une position, une contraction - qui ancre les éléments qu'il expose au coeur d'un système enveloppant. La programmation du lieu, la démarche de l'artiste, le phénomène social autour de l'exposition, mais aussi l'ensemble de l'oeuvre de l'artiste, l'histoire de l'artiste sont autant d'aspects qui procèdent à l'apparition originale, unique et *naturelle* des outils dans un présent déterminé. L'authenticité

ne repose donc pas seulement sur la matérialité de l'oeuvre, mais sur un processus complexe unique qui entoure celle-ci. Elle n'est pas substantielle à l'oeuvre, mais elle est véhiculée par l'oeuvre au coeur d'une histoire tissée autour d'elle et en elle.

Ce à quoi ces outils font référence est ici relégué au second plan mais n'est surtout pas renié; ces outils restent encore une référence à un système d'usage, ils « servent à », ils sont des outils. Une table est un outil pour surélever des objets, une assiette est un outil pour manger, un verre, un outil pour boire, etc... au coeur d'un système de parenté indestructible et enraciné. Ces outils sont laissés tels quels - pas autant subvertis que certains outils de Marcel Duchamps comme l'urinoir renversé, transformé en fontaine - devant le regard, disposés simplement comme le veut l'usage, pourtant en-dehors du champs domestique; champs domestique où ils se trouvent immédiatement, et par intermittence saisissable par la main de chacun, selon son bon vouloir...

Ce qui insiste dans cette oeuvre est la présence des outils, - recueillis, déposés au coeur du lieu d'exposition - appréhendés habituellement de manière indirecte dans la diversion de leur usage. La présence des outils qui s'épuise à travers l'usage domestique est en partie ici cristallisée, fixée grâce au lieu d'exposition et reléguée à la surface opaque, à la choséité des outils. La surface visible des outils ici est une saturation, un dépôt de cette présence, « l'être de ce qui traîne encore » comme écrit Heidegger dans *Être et temps (Sein und Zeit)* au §16.

Dans le lieu d'exposition, l'oeuvre qui se soustraie à l'espace domestique forme un tout; c'est une oeuvre d'art composée de plusieurs outils, habituellement transparents et anodins, à l'image du cours du quotidien qui en traverse les multiples usages, répétés. La transparence quotidienne de ces outils s'opacifie à l'examen du regard, à l'ouverture ontologique de celui-ci, à son lâcher-prise, *ici et maintenant* au coeur du musée. Le lieu d'exposition offre au regard une perspective différente de celle, plus pragmatique, de l'espace domestique, ou même de l'espace serré et restreint d'une nature morte dans laquelle la présence de la table se liquide dans la diversion de son usage. Les outils de l'ensemble *table-dressée* se montrent, s'exposent, et à la fois se voilent, s'immergent au coeur du geste de l'artiste et du lieu d'exposition qui en épaississent la présence, l'opacifient, lui confèrent un mystère, une intériorité, désormais interrogée. Il ne s'agit pas tant de définir ce que *sont* ces outils que de les faire émerger au coeur de leur mystère, que d'indiquer le chemin de leur être, d'amorcer une approche pré-ontologique de ceux-ci. Cette ouverture ontologique ne concerne pas

chaque outil pris isolément dans son abord, mais l'ensemble syntagmatique *table-dressée* qui incarne le quotidien, objet de cette ouverture nouvelle.

¹iconographie du quotidien: elle renvoie notamment au genre pictural de la nature morte, présent en Europe dès le XVII^eme s., dont la table est une figure omniprésente mais annexe.

²déictique: en linguistique, relatif à ce qui désigne, ce qui montre. De la même manière que les unités linguistiques « cela », « ceci » désignent un référent dans une situation d'énonciation, la table comme figure de tableau porte le regard sur/vers un objet, le lui présente dans une situation d'énonciation qui confronte le spectateur à l'oeuvre.

³cadre: le terme est utilisé ici pour désigner les limites physiques d'une oeuvre, matérialisées par les bords et rebords d'une toile par exemple.

⁴outil: ce terme fait écho au fait que les éléments de l'oeuvre sont mis en situation d'employabilité.

⁵authenticité: dans l'ouvrage *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (1939) W. Benjamin définit l'authenticité d'une oeuvre d'art comme l'ici-et-maintenant qui la traverse.