

PETIT MANUEL À L'USAGE DU CRITIQUE D'ART QUI SOUHAITERAIT ÉCRIRE SUR UNE EXPOSITION QU'IL N'AURAIT PAS VUE SOPHIE LAPALU

Je ne lis jamais un livre dont je dois écrire la critique ; on se laisse tellement influencer.
Oscar Wilde

*Alors que j'écoutais moi aussi [...] ;
conditions d'invitation ; questions*

Pierre Bayard, dans son ouvrage *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, remarque qu'il n'est pas toujours nécessaire de lire un livre ; on peut en prendre connaissance grâce à ce que nous en raconte ceux qui l'ont lu et cela ne nous empêche en rien d'en avoir un avis éclairé. C'est autour d'une hypothèse similaire qu'en 2016, l'équipe de commissaires constituée des artistes Félicia Atkinson, Julien Bismuth et Yann Sérandour autour de la directrice de La Criée Sophie Kaplan, me contacte pour me faire une proposition que je ne pouvais refuser : faire les revues de cinq expositions sans les avoir vues, venir les visiter une fois fait, et enfin analyser l'expérience – ce texte en est la dernière étape.

Cette invitation prend place dans le cadre d'un cycle autour de la question du récit, *Alors que j'écoutais moi aussi [...]*. Je me rappelle distinctement Sophie Kaplan me demandant si, après tout, les plus belles expositions, celles qui agitent nos fantasmes et ne cessent de générer du désir, ne seraient-elles pas celles que nous n'avons jamais vues ? Je pensais immédiatement à *First Paper of Surrealism*, qui s'est tenue à Whitelaw Reid Mansion à New York, en 1942. Autour des œuvres de Max Ernst, Giorgio de Chirico, Roberto Matta ou André Masson, Marcel Duchamp

avait entremêlé environ un *mille* de corde blanche, empêchant ainsi le passage du public, et demandé à des enfants de jouer à la marelle durant le vernissage. Puis vint à mon esprit *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* (1958) d'Yves Klein à la galerie Iris Clerc à Paris. Deux gardes républicains se tenaient de chaque côtés de l'entrée, sous un dais, tandis que, dans la galerie vide et fraîchement repeinte en blanc, un cocktail au bleu de méthylène était servi. Surgit l'instant d'après l'image si connue de Lawrence Weiner découpant une mètre carré de plâtre dans le mur de la Kunsthalle de Berne lors de la mythique exposition *Quand les attitudes deviennent formes* (1969). Oui, Sophie Kaplan avait sûrement raison. Mais pourquoi ?

Est-ce supposer que l'exposition que l'on n'a pas vue est investie d'une aura supplémentaire ? Ce phénomène serait peut-être comparable à celui décrit par Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*¹ ; le philosophe remarque que la valeur culturelle d'une œuvre ancienne semblait exiger qu'elle soit la plupart du temps non exposée, telles les statues de Vierges cachées ou couvertes. Elles n'étaient montrées, voire promenées, que lors de certaines cérémonies. Selon le philosophe, l'art classique apparaît dans l'unicité de la manifestation dans le but d'honorer autre chose que lui-même, de servir une finalité extérieure : l'apparition et la survie du religieux. En raison de cette dimension culturelle, l'œuvre ne s'expose que très peu, à des moments précis. La majeure partie du temps cachée au commun des mortels, elle nécessite la foi de ceux à qui elle reste dissimulée. Aurions-nous également foi dans les expositions que nous n'avons pas vues, leur octroyant une valeur supérieure ? Les témoignages, probablement idéalisés, engagent-ils plus fortement encore notre crédulité ? Ne pas voir une exposition offrirait ainsi la possibilité de s'y investir activement en se l'appropriant, de la (ré)inventer voire de la (re)faire. Le récit pourrait être cet espace de la répétition.

Il m'arrive souvent d'écrire sur des expositions que je n'ai pas vues. Cela est même constitutif de mon travail ; non par malhonnêteté intellectuelle ou flemmardise professionnelle, mais parce que les galeries demandent aux critiques de se charger d'un texte de présentation de l'exposition, outil de communication diffusé dans le dossier de presse, qui nécessite d'être produit en amont. Il faut faire quelques acrobaties littéraires pour suggérer dans le texte des œuvres dont la rencontre ne s'est faite qu'à travers un écran d'ordinateur et partager une mise en espace que nous n'avons pas parcourue. Je me rappelle d'une artiste qui m'avait dit n'avoir pu changer d'avis durant le montage de son exposition car il fallait que celle-ci corresponde au texte que j'avais écrit *a priori*. Les mots ont imposé leur ordre. De plus, j'étudie depuis longtemps des actions, des « performances » que je n'ai pas vues, que j'ai manquées, des œuvres furtives qui, par définition, échappent à leur reconnaissance quand elles ont lieu. J'analyse leurs modalités de retransmission et leur accès par un public qui serait comme en retard. Ces œuvres m'ont souvent été contées. La vérité importe assez peu et la croyance qu'elles requièrent me semble soulever une question plus générale, liée à l'essence même de l'art : les objets exposés nous demandent de croire qu'ils sont investis de quelque chose

1 – Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), trad. L. Duvoy, Allia, Paris, 2012

qui dépasse leur existence physique. Peut-être l'aura dont parlait Benjamin, mais peut-être aussi cette capacité à préserver quelque chose en cachant, en dissimulant... Je réalise des expositions contées me permettant de passer outre les questions de l'image et de la visibilité réelles en faveur de celles, imaginaires, liées au récit. Cela rejoint mon travail d'enseignement : je raconte sans cesse mes expériences d'expositions et participe en cela à faire émerger une des modalités de leur existence.

Ici, une nouvelle question : une même exposition connaît-elle plusieurs états, débordant son existence immanente ? Le récit qui en est fait peut-il participer de sa transcendance – au même niveau que son appréhension physique ?

D'une part, une même exposition n'est jamais reçue deux fois de la même manière – les individus qui la regardent comme le contexte de réception changent en permanence² – et l'on peut affirmer qu'il n'existe jamais une seule et même exposition. D'autre part, le récit peut, j'en suis convaincue, participer à son existence. Franck Leibovici l'avance, à propos des œuvres, dans la préface du catalogue de l'exposition *Des récits ordinaires*³ : « l'hypothèse que nous faisons est que les œuvres ont différents modes d'existence : elles peuvent nous faire face dans une exposition, peuvent se manifester dans des catalogues sous la forme de reproductions ou de descriptions textuelles, ou encore, s'infiltrer dans nos échanges quotidiens. Plutôt que de hiérarchiser ces cinq différents modes (en haut de la pyramide, l'accès à l'aura et au choc de l'expérience esthétique, en bas, la lie de cette dernière : le oui-dire), nous préférons nous demander ce qu'induisent comme modifications ces différents chemins d'accès.⁴ » Se confronter au récit d'œuvres que je ne connais pas, comprendre et imaginer les intentions des commissaires sans rien en voir ni en lire : j'étais certaine que cela allait modifier ma pratique et la façon dont j'écrivais. Jusqu'à poser l'hypothèse de la modification des expositions et des œuvres présentées elles-mêmes. Est-on obligé de voir une exposition ? En entendre le récit peut-il être une modalité tout aussi valable d'expérimentation, même transformée ? Longtemps le bruit a couru que l'actionniste viennois Rudolf Schwarzkogler avait subi une autocastration pour réaliser les images présentées à la documenta 5 (*Befragung der Realität, Bildwelten heute*, 1972) ou que Valie Export était armée lors de son action *Genital Panic* (1969). La rumeur a modifié les œuvres. La vérité est-elle vraiment plus intéressante que sa variante déformée ?

J'acceptais avec joie la proposition de La Criée.

Ce procédé d'écriture s'est avéré riche d'enseignements et n'éclaire pas seulement la place du récit dans l'existence des œuvres mais aussi celle, ambivalente, du critique d'art.

Le texte qui suit pourrait servir d'outil, d'inventaire d'hypothèses à destination de tout critique qui aurait l'idée incongrue de faire de même, à savoir s'atteler à la

2 – Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Seuil, 2010, p. 363

3 – co-organisé avec Gregory Castera et Yaël Kreplak à la Villa Arson en 2014

4 – Franck Leibovici, « en toutes circonstances, et de façon naturelle (une exposition pour toutes les œuvres d'art) », dans des récits ordinaires, Villa Arson, <https://villa-arson.xyz/des-recits-ordinaires>, p.4

périlleuse activité d'écrire la revue d'une exposition qu'il n'a pas vue.

Retour sur la méthode et préconisations à l'usage des critiques d'art

Méthode appliquée

1. Aucune documentation sur l'exposition et les artistes. Le travail est basé sur ce qui est conté. Des digressions personnelles en fonction de l'interprétation qui en est faite sont autorisées.

2. Le critique téléphone systématiquement à deux personnes différentes – une reste la même tout au long du processus. Il s'adresse à des individus jouant un rôle dans le monde de l'art – les seules enthousiastes à l'idée du protocole.

Remarque n°1 : Cela réduit nécessairement le régime de parole, cantonné à celui d'initiés éduqués à l'art (discours de toute façon dominant dans ce registre).

3. À chaque exposition, des notes sont prises à partir des récits collectés (à la manière d'un journaliste qui ne vérifierait pas ses sources), en vue d'écrire un texte. Ce dernier est lu et enregistré. Le critique croit retrouver le caractère oral. Il veut jouer sur les sonorités en vue de faire de la forme un élément constitutif du récit.

Remarque n°2 : Il n'a pas considéré le fait que le récit enregistré n'est bien évidemment pas qu'une forme orale : il contient son inscription numérique et permet sa réitération identique à l'infini.

Hypothèse n°1 : La pensée ne peut être envisagée « indépendamment des conditions concrètes de [sa] communicabilité⁵ », selon l'anthropologue Jean Bazin. La pensée, ramenée à l'écrit, n'est plus orale. « Même si l'on ne peut pas réduire un message au moyen matériel de sa transmission, tout changement dans le système des communications a nécessairement d'important effets sur les contenus transmis.⁶ » En écrivant, le critique a modifié la pensée orale ; ce n'est plus la même.

5 – Jean Bazin, « Avant-propos », *La Raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Les ed. de Minuit, p. 45

6 – Jack Goody, *La Raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Les ed. de Minuit, p. 45.

Préconisations

1. Le passage indifférent d'un système à l'autre, de l'oral à l'enregistrement en passant par l'écrit, doit être évité.

Hypothèse n° 2 : Selon Jack Goody, la transcription écrite permet de fragmenter le flux, de séparer les mots, d'en choisir l'ordre. Le raisonnement devient syllogistique, les énoncés peuvent être comparés, les contradictions corrigées, l'oubli comblé. Au contraire, le récit oral nécessite de prendre le risque de l'oubli, de l'erreur, du balbutiement dans la répétition. Il est plus risqué d'encourager le travail de mémoire, plus intéressant de ne pas s'inquiéter de la déformation provoquée.

2. Raconter à nouveau directement, quitte à être maladroit.e, sans passer par aucune forme de transcription.

Hypothèse n°3 : L'intérêt du récit est de se transformer dans sa reproduction, de changer au fur et à mesure de ses itérations, d'échapper à toute tentative de maîtrise. Il doit pouvoir se répandre au-delà de sa forme première ou de son conteur « originel ». Le conte (étendu ici au récit) est défini par Benjamin comme ce qui peut se transmettre ; ce serait là sa fonction même. Il est le produit de l'expérience passée et de sa communication. « L'art de raconter des histoires, c'est toujours aussi bien l'art de les re-raconter [...] »⁷. Celui ou celle qui a écouté va raconter à son tour ce qui lui a été confié – et ainsi de suite. De récepteur, l'auditeur·trice devient producteur·trice. Il laisse sa marque sur l'histoire comme le·a potier·ère laisse sur le vase d'argile la trace de ses mains⁸, car son interprétation se base sur ses expériences personnelles.

Remarque n°3 : Place restreinte laissée à la part d'invention car volonté de rester trop proche des mots qui sont confiés. Peur de la trahison et de l'erreur.

3. Ne pas donner la possibilité de la réitération à l'identique du récit via l'enregistrement, car cela induit une forme de maîtrise. Peut-être ne faut-il pas enregistrer pour s'autoriser à faire un mauvais récit ? Pour se permettre de se tromper, de bégayer et d'inventer ?

Hypothèse n°3 : Visualiser l'espace d'exposition en tant que palais de la mémoire dans lequel viennent s'imbriquer les œuvres comme autant d'images choquantes venant réactiver le souvenir du récit. Technique mnémotechnique issue de l'antiquité qui propose d'associer une image mentale à chacune des idées ou des mots à retenir pour un discours oral. Placer ces images dans un espace architectural afin de pouvoir le visiter en esprit.

Hypothèse n°4 : La Criée peut-elle être cet espace ? Tant d'expositions s'y superposent.

7 – Walter Benjamin, « Le Raconteur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), trad. M. Renouard, dans *Nikolaj Leskov, Le voyageur enchanté*, trad. V. Derély, Payot & Rivages, Paris, 2011, p. 23

8 – « Ainsi la marque de celui qui raconte est-elle imprimée sur son récit comme la marque de la main du potier sur le vase en terre cuite. », *ibid.*, p. 24

L'ambivalence de la place de la critique d'art

Pourquoi n'ai-je pas pris pleinement le risque de l'erreur ? Peut-être faut-il se demander ici quelle est la liberté d'écriture lorsqu'un-e critique est invité-e par une institution à s'exprimer sur ce que produit l'institution elle-même. Imaginons un récit négatif ; quelle place existe-t-il pour lui dans ce cadre ? J'ai parfois pratiqué l'autocensure, moins pour protéger La Criée – réceptive à toute critique fondée – que moi-même. Comment édifier un discours cohérent lorsque l'on n'a rien vu ? Comment être certaine que l'on partage le point de vue de ce qui nous est conté ? Comment le défendre ?

En face, il faut être en mesure d'entendre une critique partielle et incomplète, accepter qu'une pièce manque ou qu'une description soit erronée. Si l'on peut affirmer que cela se produit très probablement pour chaque exposition, c'est habituellement au sein d'un régime de discours conversationnel, c'est-à-dire qui n'est « pas étroitement liés à des lieux institutionnels, à des rôles, à des scripts relativement stables⁹ ». Les échanges s'oublieront. Au contraire, ici, les erreurs sont enregistrées et diffusées par l'institution elle-même ; le discours produit a une valeur d'autorité. Il est un genre institué – une revue (review) d'une exposition – et son caractère auctorial est signifié par l'indication para textuelle « Revue contée de La Criée », signée par un auteur (en l'occurrence ici, moi). Cette étiquette indique comment ce texte doit être reçu ; elle « instaure de manière non négociée un cadre pour son activité discursive¹⁰ ». Difficile alors d'y accepter les approximations d'un critique qui n'a pas vu l'exposition.

Il apparaît que l'exercice a déplacé les rapports et rendu visible une relation lacunaire entre les critiques et les artistes : il n'est pas courant d'écrire des critiques non contrôlées. On raconte d'un critique d'art français admirable qu'il refusait de rencontrer les artistes avant d'écrire sur leur exposition. Mais écrire sans avoir vu est une sorte de piège, tendu par La Criée au critique, aux artistes et à elle-même, en tant que centre d'art. Piège délectable car utile ; il assure une certaine compréhension du rapport triadique.

Enfin, peut-être aurais-je dû signer du nom de tous les auteurs, à savoir les conteurs et moi-même ? Bien souvent ils ont reconnus leurs mots dans le discours produit, appliquée que j'étais à les répéter. Mais leur parole aurait-elle été aussi libre si mes raconteurs avaient su que leur parole ne resterait pas anonyme ?

9 – Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 180

10 – Ibid., p. 181

Une œuvre est à envisager selon ses effets

Une fois la revue écrite et enregistrée, j'étais invitée à me rendre à La Criée pour comparer le récit à la réalité de l'exposition. Aujourd'hui, alors que j'écris ces mots, je n'arrive plus à me souvenir ce que j'imaginai de l'exposition quand cela m'était raconté et je me trouve dans la difficulté de comparer la réalité à ce que j'avais fantasmé. Les deux visions se superposent. Lors de la première exposition, les récits avaient été récoltés lors du dîner de vernissage. Peu concentrés, mes interlocuteur·trice·s avaient été très inventif·ve·s : je me souviens que la pièce de Jean Dupuy ressemblait pour un visiteur à un totem africain – il s'agit en fait d'une échelle à deux pans sur laquelle est fixée une scène circulaire.

J'ai retrouvé mes notes prises dans l'exposition de Yann Sérandour. Cette fois-ci, la description avait été donnée au téléphone par deux visiteur·se·s avisé·e·s. J'avais pourtant vu la scène plus centrale et plus haute ; je pensais que les pieds suspendus étaient plus petits, le rose du mur moins soutenu, l'affiche collée sur celui-ci et non pas encadrée afin qu'elle se fonde avec le fond coloré, les troncs moins alignés les uns aux autres. Dans la deuxième salle, je pensais que les planches de bois étaient disposées au sol, dans leur caisse, comme en kit. Que le fil qui empêchait d'y accéder était plus lâche, les fauteuils moins en avant. Sur la photo de ces fauteuils, j'ai été surprise de les voir renversés. Le chien de cette même photo, je le pensais central, mais il n'apparaît que très peu, flou. Le vinyle *La vérité du clavecin* est placé derrière une vitre d'ordre muséal, quand j'imaginai un studio d'enregistrement, et je croyais qu'il s'agissait de la vérité *sur* le clavecin. L'ampli à lumière était protégé par une vitre, je n'avais pas compris cela.

Au fur et à mesure de l'exercice, mon interlocuteur·trice commun·e est devenu·e de plus en plus précis·e dans ses descriptions, prenant soin d'observer avec une grande acuité chaque détail. La dernière revue, portant sur une exposition collective, est très proche de la réalité. Ne serait-ce pas le regard de cette personne qui a le plus été modifié par l'exercice ? Ou est-ce la nature des œuvres qui influent sur leur propre récit ? En effet, parfois, raconter une action filmée dans un contexte identifié s'avère bien plus simple que décrire une sculpture abstraite. Une œuvre conceptuelle peut aisément fonctionner à travers la répétition orale de son propre énoncé quand d'autres créations, plus sensuelles par exemple, nécessitent l'expérimentation de leur réalité physique. Mais si une œuvre est constituée d'autant d'œuvres qu'il y a de réceptions de celle-ci, comment s'accorder entre les deux locuteurs ? Comment les mots peuvent-ils se faire les passeurs d'une expérience esthétique subjective ?

Je défends l'idée qu'une œuvre est à envisager selon ses effets ; sa fonction n'est pas représentative ou expressive, elle est *productive* et *réceptive*. « Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne ; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire. La vie de l'œuvre [...] dans l'histoire est inconcevable sans la

participation active de ceux auxquels elle est destinée.¹¹ » affirme le philosophe Hans Robert Jauss. La réception d'une œuvre n'est pas une chose aisée et inactive ; elle s'entend selon un rapport réflexif et productif. Le public de l'œuvre est celui qui la reçoit, y adhère ou non, puis l'intègre et la dépasse. L'œuvre diffère d'un public à l'autre, selon son histoire, ses connaissances, sa disponibilité.

Ce dispositif d'écriture m'a demandé d'épouser le regard et l'histoire de mes interlocuteur·trice·s, de faire mien leur vocabulaire et de ne pas vérifier auprès des artistes ou de l'institution ce qui était énoncé. Aussi cette communauté de spectateurs réunis dans ces mots récoltés permet aux œuvres d'entrer dans « la continuité mouvante de l'expérience¹² » et d'ouvrir de nouvelles perceptions.

Si l'œuvre est envisagée comme expérience et la potentialité de communication, alors le récit s'avère en être l'outil le plus évident. Publics bavards et assidus, nous participons à produire des œuvres plurielles ; nous témoignons de l'expérience tout en en créant d'autres. Les artistes quant à eux ne sont pas des destinataires – personnes qui envoient un message et tente d'entrer en communication avec un destinataire – dont il importerait que le critique se fasse l'intermédiaire, voire le traducteur. Non, les artistes sont ceux qui cherchent à réformer la société en contribuant à notre perception de celle-ci. Et ils bousculent aussi les critiques.

11 – Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1972), trad. C. Maillard, Gallimard, Paris, 1978, p. 49

12 – Ibid., p. 49