



**MÁQUINA  
DE ESCREVER**

—  
*L'énergie du présent,*

*une écriture curatoriale*

*Conversation entre Pierre Bal-Blanc  
et Émile Ouroumov*

—

“Le jour où l’être  
humain aura surmonté,  
donc réduit la  
perversion externe,  
soit la monstruosité  
de l’hypertrophie  
des « besoins », et  
consentira en revanche

à sa perversion interne,  
soit à la dissolution de  
son unité fictive, une  
concordance s'organisera  
entre le désir et la  
production de ses objets  
dans une économie  
rationnellement établie en  
fonction de ses impulsions;  
donc une gratuité de  
l'effort répondra au prix  
de l'irrationnel."

## Réversibilité

### Un théâtre de la dé-création

L'exposition interroge sous forme d'exposition la notion de « médiation » des œuvres par la proposition de leur « dé-création » en tant que choix de conversion temporaire dans un autre modèle cognitif, afin de permettre au public d'approcher le travail d'un ensemble d'artistes. Il s'agit également de montrer la réversibilité des deux mouvements de création et de dé-création qui sont à l'œuvre en toute circonstance, au moment de la qualification du processus créatif en œuvre d'art et à l'occasion de sa disqualification en produit ou en fétiche culturel.

Le prologue à « Réversibilité » s'est déroulé sur le stand de « The Fair Gallery » (« méta-galerie » dont l'existence se limite au contexte des foires internationales d'art contemporain, constituée par l'association des galeries gb agency, Paris ; Hollybush Gardens, Londres ; Jan Mot, Bruxelles ; Raster, Varsovie) dans le contexte commercial de Frieze Art Fair à Londres en 2008.

**Émile Ouroumov:** La nature processuelle et temporelle d'un grand nombre de tes projets, qui font sens dans un cadre dépassant la simple monstration d'objets, m'évoquent le terme « the curatorial » proposé par Maria Lind en tant que notion plus apte à circonscrire la nature virale et protéiforme des activités curatoriales, au-delà du produit final qu'est l'exposition.

**Pierre Bal-Blanc:** Je partage avec Maria Lind cette idée du « curatorial » que d'ailleurs nous mettons en pratique à travers le réseau Cluster, créé avec six autres responsables de centres d'art en Europe. Cela me fait également penser à un des textes les plus intéressants sur la « généalogie » du curateur que j'ai pu lire, *The Curator as Iconoclast* de Boris Groys, auquel je faisais référence dans le cadre de « Réversibilité », le projet que j'ai développé pour « The Fair Gallery ». Il essaie d'en définir la filiation et l'histoire en partant de celles du conservateur et du musée, tout en établissant un rapport au *Ready-Made*. Il démontre qu'à l'émergence du musée, les conservateurs étaient en quelque sorte des artistes puisqu'ils décontextualisaient des objets, souvent liés au culte, qu'ils désacralisaient en désactivant leur rôle rituel afin de les re-fonctionnaliser au bénéfice d'une culture séculaire. De cette manière, ils produisaient des *Ready-Made*, des œuvres. Au XX<sup>ème</sup> siècle, il y a eu un basculement : l'artiste a repris ce rôle de production de *Ready-Mades*, alors que le commissaire est devenu quelqu'un qui l'accompagne. Groys situe le curateur comme étant le premier à créer le corpus artistique et à désigner les choses en tant qu'art. Auparavant, les artistes ne se situaient pas forcément sur une échelle de valeurs artistiques, laquelle était toujours liée à des commandes subordonnées à des fonctions...

**EO:** Telles que les fonctions commémoratives ou religieuses?

**PBB:** Oui. Je recommande ce texte car je le trouve extrêmement pertinent. Dans le cadre de « Réversibilité », j'avais aussi essayé d'étendre la réflexion qu'il avait menée autour de l'étymologie du mot *curator*.

Son développement a été présenté en 2010 au sein d'une institution publique (CAC Brétigny - Centre d'art contemporain de Brétigny).

Son dénouement a eu lieu en 2012 à Peep-Hole, dans le cadre d'une structure privée sans but lucratif, financée par des dons d'artistes.

La structure actantielle en trois parties de « Réversibilité – Un théâtre de la dé-création » reprend le schéma épique classique : l'exposition, le nœud et le dénouement. À l'occasion de chaque chapitre et parmi chacun de ses ensembles d'œuvres, une pièce est spécifiquement mise en corrélation avec un décor à chaque fois différent, successivement commercial, institutionnel et privé, en un principe d'équivalence fonctionnelle et symbolique : *Dos Espacios Modificados* (1967-2008) de David Lamelas pendant la foire Frieze à Londres ; *Floating Wall* (2009) de Robert Breer au Centre d'art contemporain de Brétigny ; *No Necesita Título* (1990-2012) d'Isidoro Valcárcel Medina pour Peep-Hole, espace d'art à but non lucratif à Milan.

Source : Pierre Bal-Blanc, texte de présentation du projet  
www.cacbretigny.com

**EO:** L'aspect « prendre soin » ?

**PBB:** Oui, en la mettant en rapport avec celle, en français, de commissaire, qui est plutôt une notion administrative, voire policière. J'ai essayé de comparer les points de vue anglo-saxon et français, le premier étant plutôt lié à l'accompagnement, et le deuxième ayant davantage un rapport avec l'ordre, les règles, la discipline, l'enquête et l'organisation.

**EO:** Et la planification idéologique ? Si on songe au statut politique du « commissaire du peuple » en URSS, une particularité que l'on retrouve aussi dans l'histoire de la France : en soi le terme date de l'Ancien Régime, différenciant les fonctionnaires, titulaires de leur charge, des commissaires royaux, chargés par ordonnance d'une mission spécifique. Pourtant c'est avec la Révolution que des « commissaires politiques » sont apparus, placés en dehors de l'autorité de la hiérarchie militaire et responsables de la cohésion et du moral des troupes.



« Réversibilité – Un théâtre de la dé-création », vue d'exposition. Photo : Michal Kaczynski

**PBB:** Je n'ai pas fait de recherches autour de l'apparition exacte du terme, mais je pense en effet que, comme tu le décris, le rôle du commissaire a largement été défini à l'époque de la Révolution française. En tout cas, j'aimais bien la manière dont Groys avait décortiqué le terme, particulièrement les passages autour du *Ready-Made* et la façon dont les curateurs ont pu se l'approprier, en détournant le rôle des objets. Il décrit cela en rapport avec la transformation de la croix du Christ, objet répressif à l'origine disciplinaire, en son inverse, un symbole de la foi et du sacrifice. Un processus de détournement donc (par les institutions, que ce soit celle du musée ou de l'Église) de la fonction et de la valeur d'un objet.

**EO:** Aujourd'hui, curateur ou commissaire, aucun des deux termes ne paraît satisfaisant – il y a une évolution de la nature des occupations qui glisse vers quelque chose de moins délimité, d'où sans doute ce terme de « curatorial ». Pour prendre un exemple évident, les activités de figures comme Hans Ulrich Obrist, agissant entre divers champs de connaissance.

**PBB:** C'est une question assez complexe qui mériterait une analyse poussée. En ce qui me concerne, c'est à travers « Réversibilité » que je l'ai le plus approfondie, par les conversations que j'ai pu avoir avec les artistes, notamment lors de la première phase pour laquelle je les invitais à décréer quelque chose.

Puisque l'artiste et le commissaire contextualisent ou déplacent des objets, ils sont souvent sur le même plan de création ou de décréation. J'ai essayé de poursuivre ce que Groys avançait et de positionner le commissaire au même niveau que l'artiste pour réfléchir qui, entre les deux, crée plus ou crée moins. Je trouvais intéressant de soulever cette question à l'occasion de la foire d'art contemporain Frieze, car ce déplacement se cristallise en un objet qui entre sur un marché et devient matière à spéculation. Qu'est-ce qui distingue l'artiste du commissaire ? Les productions des artistes entrent dans un marché tout à fait opérant pour les objets issus de ce processus et produisent une plus-value. Alors que

### **The Curator as Iconoclast**

Dans son texte, Boris Groys prend plusieurs exemples dont l'urinoir de Duchamp pour expliquer la différence entre l'artiste et le commissaire. Je résume grossièrement en le citant :

« Le commissaire peut exposer, mais il n'a pas la faculté magique de transformer un non-art en art à travers l'acte de l'exposition. Mais cela n'a pas toujours été comme ça, au tournant du 19<sup>ème</sup> siècle le musée émerge des conséquences de la révolution, des guerres, du pillage et des conquêtes de la culture non-européenne. De nombreux objets aux fonctions rituelles ont été collectionnés et exposés comme des œuvres d'art, c'est-à-dire comme défonctionnalisés, comme des objets autonomes de pure contemplation. Les commissaires de ces institutions « créaient » de l'art à travers des actes iconoclastes dirigés contre la tradition des icônes et du pouvoir religieux. La question est alors pourquoi les commissaires ont perdu le pouvoir de créer à travers l'acte de l'exposition et pourquoi ce pouvoir est passé aux artistes ? La réponse est qu'en exposant un urinoir Duchamp ne dévalue pas une icône sacrée, comme les commissaires le faisaient, il qualifie au contraire un produit de masse en objet d'art. Le rôle de l'exposition dans l'économie symbolique change : les objets sacrés

étaient auparavant dévalués pour produire de l'art, aujourd'hui au contraire les objets quotidiens sont valorisés pour devenir de l'art. »

Avec l'émergence du modernisme, l'art intègre les valeurs esthétiques, il n'est plus nécessaire de dévaluer des objets venus d'ailleurs, c'est la valorisation qui prend le pas sur la dévaluation.

« La médiation du commissaire devient alors suspecte, on l'accuse de manipuler le regardeur, c'est pourquoi pour le public le marché de l'art est beaucoup plus agréable que n'importe quel musée, l'art est décontextualisé, il peut démontrer sa valeur inhérente (la valeur marchande dont Marx décrit comme seule qualité intrinsèque de l'objet). »

Source : Pierre Bal-Blanc, *Reversibility: A Theater of De-creation*, Mousse Publishing, Milan, 2013.

dans le cas des commissaires, l'objet qui résulte de leur fonction est moins cernable et à priori moins spéculatif, c'est-à-dire que jusqu'à maintenant – et on peut en discuter – il n'y avait pas de spéculation sur les expositions, les objets parallèles tels que les catalogues mis à part.

**EO:** On avait auparavant évoqué la reprise de « When Attitudes Become Form » actuellement présentée lors de la 55<sup>ème</sup> Biennale de Venise (à la Fondation Prada, palais Ca' Corner della Regina).

**PBB:** Il s'agit d'un cas de figure très spécifique où il y a précisément une tentative de trouver un mode de spéculation sur les produits curatoriaux. C'est une extension de la logique de ce même marché qui opère pour les artistes : comment faire pour ressaisir ces propositions et générer de la valeur ajoutée ?

Bien évidemment, on ne peut pas réduire la situation à ce point-là, parce que les artistes souhaitent également produire des formes cristallisées dans un objet qui va traverser le temps. Pourtant ils sont aussi soucieux de ne pas se laisser enfermer dans un processus fétichisant l'objet qui, peut-être en effet, le fera traverser le temps, mais en retour l'isolera entièrement, le réduisant à une présence désactivée dans une vitrine. Leurs œuvres doivent continuer à activer et à produire, à irradier de leurs idées et plasticité.

La question de ce que produisent respectivement les artistes et les curateurs est aujourd'hui très observée à cause des points communs mais aussi des différences. Le processus créatif est une chose qu'ils partagent, en tant que situation dans laquelle il y a une activité créatrice sans qu'elle soit figée en un objet particulier. Pour revenir à Frieze et « Réversibilité », plutôt que de créer de la plus-value sur une œuvre déjà existante (ce qui est attendu d'un curateur pendant une foire d'art contemporain), en invitant les artistes à décréer leurs œuvres, je leur proposais d'isoler ce processus créatif. Dans ce type d'événement qui ne s'attache qu'à la spéculation sur le produit final, c'est une tentative, par un

rétro-processus, de revenir à l'étape active du processus, intermédiaire entre le stade originel et le stade final. Cet enjeu a été plus ou moins compris, l'adhésion des artistes interférait avec une résistance et une volonté de créer des objets susceptibles de rentrer sur le marché.

**EO:** Le fait que les intervenants aient suivi le processus partiellement, était-ce le symptôme d'une réussite ou d'un échec du projet ?

**PBB:** Cette expérience m'a permis de voir à quel point on pouvait être attaché à respecter le standard de la création, et comment on situait la différence entre œuvre et produit. C'est quelque chose qui est à poursuivre et je l'ai reconduit avec d'autres, ailleurs. Je pense notamment à l'artiste basque espagnol Mattin qui va au bout de cette réflexion et essaie de garder l'intensité du processus sans le réduire à un objet, entre autres avec sa démarche « Anti-copyright » : tout ce qu'il produit est libre d'usage et rien n'est jamais saisi dans un objet fini. En d'autres circonstances, les expériences du compositeur anglais Cornelius Cardew m'ont énormément appris sur la manière de concevoir des protocoles ou des situations qui génèrent une activité sans pour autant, de la même manière, avoir besoin de se figer sous forme d'objets. Pour rester dans la musique, il y a aussi Christian Wolff, ou dans un autre domaine, la danse contemporaine, je me suis intéressé à des chorégraphes tels qu'Annie Vigier et Franck Apertet (Compagnie les gens d'Uterpan) et la manière dont ils interrogent ces problématiques dans le champ de la danse ou de la performance, en proposant des dispositifs qui dépassent l'objet-spectacle et même l'objet en tant que tel.

**EO:** Toujours par rapport à « Réversibilité », j'ai une question relative au caractère physique de l'exposition, comme tu parlais de ce processus qui n'aboutit pas à des objets, au profit d'une pertinence artistique. Quel est le rôle de la matérialité de l'exposition finale, en comparaison aux longs échanges par écrit avec les artistes, reproduits dans le catalogue, et qui représentent une partie substantielle du processus ? Ce dernier n'est-il pas surtout dans cette correspondance ?

### Projet Phalanstère

Au CAC Brétigny, la méthodologie curatoriale inspirée par le « Phalanstère » de Fourier se traduit par une reconfiguration des frontières institutionnelles ayant lieu au croisement de la double temporalité de la production et de la réception ; en une reconquête des espaces professionnels et publics consacrés (et peut-être confisqués) en faveur d'une nouvelle lecture de l'environnement culturel et politique passé et présent. En développement depuis 2003, le permanent « Projet Phalanstère » consiste à produire des œuvres qui participent, sur une durée étendue, dans le programme architectural et fonctionnel. Ce projet vise à défaire la discontinuité produite par le phénomène du *wobite cube* via l'introduction d'une continuité au travers d'œuvres permanentes. Ces dernières se dissocient de la méthode cumulative et indexée d'une collection et génèrent des connexions aux expositions temporaires, stratifiant des significations tout en articulant progressivement les espaces intérieurs et extérieurs du lieu. Plusieurs œuvres sont visibles de manière permanente sur le site, se présentant aux visiteurs comme des outils et points de référence dans une narration de la programmation du centre d'art ; d'autres ont été présentées dans une temporalité excédant la durée convenue du protocole de l'exposition. Certaines sont devenues un sujet de débat avec les autorités, ce qui a provoqué leur désinstallation ou destruction.

**PBB:** Oui, en partie – il ne s'agissait pas de faire un projet immatériel ou des hiérarchies entre matériel et immatériel, mais plutôt d'interroger des systèmes hégémoniques qui ont tendance à standardiser l'ensemble des activités, introduire des formes autres, des alternatives, discerner de quelle manière les choses sont en mutation dans leurs contours et façons de se faire, au-delà des institutions qui les figent dans des marchés.

Par la relation avec les artistes et dans la construction de situations, je cherche à créer de nouvelles configurations (ou faire glisser, reconfigurer celles en place) qui vont générer de la créativité, et non pas les conformer ou faire obéir au système tel qu'il est entendu – ou attendu. Celles qui sont soumises à des standards ou des monopoles trop importants sont de plus en plus pauvres, et appauvrissent la créativité. J'estime que ce qui se passe au niveau du marché artistique n'apporte pas une richesse supplémentaire ; on est davantage dans la production uniformisée des mêmes types d'œuvres obéissant à des logiques d'échange commercial.

**EO:** En pensant à la séparation des rôles entre artiste et commissaire, et ensuite à leur clivage commun vis-à-vis de la société, est-ce que cela aurait un rapport avec la division du travail de la société industrielle ou capitaliste dans le sens de Charles Fourier ?

**PBB:** Bien sûr, cette question pointe la division du travail et la division du désir. La répartition fordiste des tâches obéit à un monopole, celui de faire fonctionner les choses afin que cela soit rentable et intelligible à une échelle massive. Il y a ici des visées universalistes : on impose un standard pour que tout le monde entende la même chose, parle le même langage, favorisant un pouvoir centralisé, voire dictatorial. Fourier propose de déconstruire cette configuration d'une façon originale. Il le fait, comme Spinoza avant lui, en décrivant la logique des affects qui ne répond pas à la logique des dualismes et des hiérarchies ; ils agissent de manière anarchique, hors de tout ordre qu'on leur imposerait.



Fourier avance une mise en forme plastique incroyable de ce que Spinoza avait décrit de manière plus philosophique ou théorique, par exemple avec le *Traité de la réforme de l'entendement*. D'ailleurs, je ne me serais pas servi de ce dernier texte comme élément pour initier une exposition. Je me situe dans l'expérience et la mise en œuvre plastique par des situations, je fais une distinction entre ces deux choses et je ne me prétends pas théoricien. À mon sens, dans une exposition les notions philosophiques ou politiques doivent être accessibles par le biais plastique, et non pas par une pensée illustrée *a posteriori* par une forme.

**EO:** Concrètement, au niveau du « Projet Phalanstère » du Centre d'art contemporain de Brétigny-sur-Orge, qui se réfère à Fourier, comment passe-t-on d'une affectation des œuvres, dans le sens classique d'une exposition temporaire ou d'une collection permanente, à, si je puis dire, une affectation, dans le sens de réattribution des affects ?

**PBB:** On touche ici à la notion de biotope. J'ai trouvé très intéressant la manière dont vous avez approché ce concept à travers « Le Principe Galápagos ». Votre projet établissait des liens avec l'idée d'un biotope comportant une diversité d'animaux ou de plantes qui poussent et qui agissent dans un milieu, pour lequel certaines sont endémiques et d'autres introduites ou implantées. J'ai ce rapport à l'exposition, c'est-à-dire comment peut-on traiter un milieu, un biotope finalement, qui recèle un certain nombre de ressources, de données, à l'intérieur desquelles on vient inclure d'autres choses ? Comment ce biotope devient une chose active qui commence à produire de la pensée, de la vie ?

Ce que je viens de décrire est quelque part aussi le projet du *Phalanstère* de Fourier, dont l'ambition était de créer une sorte de lieu isolé dans la périphérie, de reconstituer un biotope et d'inclure des comportements humains qui seraient revus ou reconfigurés pour correspondre à une autre manière de vivre le biotope. Cet exemple m'a toujours fasciné et j'ai cherché à le resituer en prenant une forme existante,

Discontinuer le continu ou introduire de la continuité dans le discontinu est une stratégie inspirée par la pratique d'artistes qui développent leur travail dans divers domaines. Le projet graphique développé par Achim Reichert et Marco Fiedler (Viers) depuis 2003 au CAC Brétigny en est un exemple. En rupture avec la répétition d'un logo qui œuvre pour la continuité d'un corpus et pour une identité de centre d'art ainsi rendue mercantile, les designers ont proposé la discontinuité d'une charte graphique qui se renouvelle en fonction de chaque artiste invité.

La contribution constructive et concrète au développement physique et social du centre d'art par l'installation à long terme des œuvres est associée avec la contribution d'artistes invités à participer dans une présentation temporaire d'objets ou projets dans les expositions. Le « Projet Phalanstère » est un programme architectural expérimental basé sur l'immanence de la création d'une série d'œuvres qui émergent du programme curatoriale régulier. Pourtant, ces œuvres sont développées spécifiquement pour le site et excèdent la durée de leur exposition temporaire. En tant que telles, elles favorisent le développement – dans une progression organique – d'un espace créatif et expérimental qui profite à ses visiteurs et usagers.

Source : Pierre Bal-Blanc, texte de présentation du « Projet Phalanstère », CAC Brétigny, 2009

### **Le Phalanstère de Fourier**

Il s'agit d'un concept de planification méthodologique, pensé afin d'améliorer la condition humaine par l'intermédiaire de l'étude et la prise en compte des inclinations naturelles du genre humain plutôt que leur contrôle et répression. Œuvre de Charles Fourier (1772-1837), philosophe français visionnaire et précurseur utopique des idées socialistes, le Phalanstère est une construction mentale aux nombreuses ramifications, qui entend une transformation complète des valeurs et les rapports communautaires existants.

Étymologiquement, le sens de l'expression se traduit en « regroupement solide ». Dans la vision de Charles Fourier, les fondements de cette structure sociétale seraient des unités d'habitation commune, autosuffisantes et situées dans des lieux géographiquement propices à la culture agricole. À l'intérieur de ce territoire clos entouré par des champs de centaines d'hectares, les habitants possèdent une qualité de vie élevée, avec un urbanisme à l'échelle d'un vaste bâtiment qui prévoit des axes de circulation et rencontre, des espaces de culture et loisir (diverses cours publiques, jardins, opéra, bourse, marchés). Ils se consacrent à leurs activités de prédilection, avec un intérêt prépondérant pour l'architecture, les sciences et

celle du centre d'art avec ses missions et outils. Comment à partir d'un tel dispositif peut-on varier la manière de le régler, de le faire fonctionner, comme Fourier a pu le proposer pour tout un ensemble de choses parmi lesquelles les familles, les bâtiments, les activités ? Le « Projet Phalanstère » est une réflexion sur un lieu qui ferait émerger son biotope à partir de ce qu'il recèle afin de composer une situation plutôt qu'une succession d'objets. Il n'est pas une collection ni une sommation, dans le sens de somme d'objets, il est une coalition de choses qui ne sont attachées à cet endroit que par leur pertinence et par l'existence qu'elles ont eu à un certain moment au cœur d'une exposition.

C'est une tentative de reformuler la mission qu'aurait un lieu (qui n'est pas un musée) en tant que banque culturelle de plus en plus menacée par le modèle capitaliste justement propre à la banque et à la norme du capital, c'est-à-dire par la visée de capitaliser, d'additionner, de faire des sommes d'objets. Je pense qu'il y a des alternatives, j'essaie ainsi d'en concevoir une à Brétigny : c'est un lieu qui à la fois configure et crée un archipel d'œuvres, qui construit un biotope progressivement, et qui peut d'ailleurs proposer des durées différentes, et même faire disparaître des œuvres au profit d'autres. J'ai reconduit cette expérience lors d'expositions, ailleurs, d'une autre manière ; une telle approche est assez systématique dans ma manière de considérer l'équilibre qu'il devrait y avoir entre les éléments du site et ce qu'on y amène. « Le Principe Galápagos » représentait à mes yeux une expérience quelque part analogue.

**EO:** Il y avait en effet une analogie entre l'isolationnisme du biotope et celui de l'art, auquel on a essayé d'apporter d'autres matières, que ce soit en provenance du domaine artistique ou d'ailleurs. Sans tenter forcément de transformer ce qu'on y introduisait en art, on a essayé de garder un degré de neutralité dans ce « transfert de compétences ».

Toujours par rapport à cet isolationnisme, le « Projet Phalanstère » m'évoque plusieurs choses : d'abord, est-ce que

tu y vois un rapport au théâtre ? Sur le plan de sa temporalité, mais aussi ne serait-ce parce que, au sens classique, un théâtre est le lieu où convergent tous les arts, peinture, sculpture, architecture, formant une œuvre d'art totale.

D'autre part, à travers la tentative de « discontinuation » du *white cube*, l'attention et la concentration portées au lieu ne risquent-elles pas de le réifier, puisqu'on s'adresse à ce même espace ?

**PBB:** Sur le vif, je dirais que la manière dont j'ai approché l'espace du centre d'art était proche de la notion de piano préparé. J'étais en présence d'un instrument classique qui imposait à jouer sur un clavier, et il s'agissait de commencer à en interroger la forme, qui ne l'avait pas été ou alors elle l'avait été uniquement à partir du clavier. L'histoire de la musique classique, à travers cet exemple du piano, est une expérience de la gamme par le clavier ; à la suite il y a eu, en agissant directement sur ses cordes, une dimension d'interrogation générale de l'objet, de sa structure et son caractère d'outil. De la même façon, j'ai voulu importer des éléments, distordre l'institution et réenvisager le lieu d'exposition : qu'est-ce qu'un *white cube*, un centre d'art ?



« Projet Phalanstère », David Lameles, *Projection (L'effet écran)*, 1967/2004.  
Photo : Marc Damage

l'art, dans un système fait de vitalité et vertu, à l'opposé du productivisme, la monotonie et le caractère coercitif de ce qu'on appelle communément le « travail ». La rémunération issue de l'ensemble des activités n'y obéit pas à une valeur d'échange marchand mais à une rétribution reflétant un équilibre entre nécessité, utilité et agrément.

Cette proposition concrète de remodelage profond du tissu urbain et rural est l'expression d'une théorie cosmologique infiniment plus complexe. En une sorte de prolongation du modèle gravitationnel de l'univers newtonien et son système de lois issues de la physique, Fourier pense l'univers en connexion avec les passions humaines. Il en établit des catégories très détaillées qui correspondent à un inventaire des passions (sensuelles, affectives, organisatrices), elles-mêmes subdivisées en plusieurs niveaux de sous-passions. Ainsi, les 810 catégories propres à chacun des sexes féminin et masculin fournissent le nombre d'habitants (1620) de chaque Phalanstère, desquels il existerait trois millions, jalonnant la terre de ce qu'il appelle « la société harmonique ».

Ses écrits ont inspiré des écrivains ou penseurs tels que Stendhal, André Breton, Karl Marx et Friedrich Engels, Gilles Deleuze et Félix Guattari, ou encore l'architecte Le Corbusier. À travers le monde, de nombreuses

tentatives de réalisation matérielle des Phalanstères ont vu le jour, mais aucune n'a de loin été représentative de la pensée globale de Fourier suite à une application parcellaire de détails isolés et inessentiels.

Utopie par excellence, voire atopie, la théorie de « l'attraction passionnée » dépasse de loin les théories et mouvements sociétaux ultérieurs, somme toute plus modérés. Produit d'un esprit infiniment libre, cette construction intellectuelle exprime et promeut avec un extrême détachement de toute morale, convention et usage, des idées progressistes ou libertaires telles que l'indépendance de la femme dans la société, le respect des unions libres exemptes du cloisonnement induit par la cellule familiale, l'homosexualité et la polygamie, finalement en une redéfinition supra-individuelle de l'harmonie et du bonheur, dans laquelle « on fait toujours l'amour aux mondes ».

Source : Émile Ouroumov, introduction à la brochure du « Projet Phalanstère », CAC Brétigny, 2012

La question de la réification est juste : dans quelle mesure ce qui est réifié, c'est-à-dire qui passe dans un principe d'accumulation de richesse, est une chose qui reste active, conserve un usage au profit de la production et de la collectivité ? L'intention des propositions au bénéfice des usages du lieu était de faire converger les interventions artistiques pour qu'elles contribuent à l'expérience esthétique, menée dans ce lieu par la communauté qui le fréquente. On est dans quelque chose qui met en pratique immédiatement la problématique de la création, c'est-à-dire qui ne la déplace pas vers une question du type « on produit, ensuite on conserve, on collectionne, on constitue des ressources et l'avenir dira à quoi cela servira ». Il s'agit de privilégier une expérience au présent, sans être uniquement dans la constitution d'un patrimoine pour le futur – dont le principe, bien qu'il soit honorable et vertueux, ne doit pas être une fin en soi.

J'ai toujours éprouvé une frustration à accompagner des projets qui démontrent des potentiels de mise en pratique de la révolution ou de l'innovation artistique et qui au final restent au stade de l'exposition temporaire. J'ai envie de mettre en application ce qu'un artiste propose, faire de sorte qu'il puisse rentrer dans notre réalité, qu'il ne soit pas simplement au stade de l'exposition de l'intention. Dans le régime de l'exposition, il y a en effet beaucoup de notes d'intention qu'on isole dans les musées, sans jamais les réaliser. Pourtant nous sommes face à des choses fantastiques à matérialiser, des propositions d'artistes qui transforment notre quotidien, mais on ne joue pas le jeu, on les garde bien sous vitrine, on se contente de rester au confinement d'une archive qui serait éventuellement à développer dans le futur. Pourquoi ne pas transformer la réalité d'emblée ? L'enjeu d'un centre d'art en banlieue comme le CAC Brétigny est de mettre en pratique l'art et de démontrer qu'il change notre environnement au quotidien. Je suis heureux d'en avoir fait la démonstration palpable : aujourd'hui il y a un corpus d'œuvres qui habitent cet endroit, qui n'y étaient pas quand je suis arrivé il y a dix ans et qui le métamorphosent et le portent.

**EO:** Serait-ce une critique non pas seulement du régime de l'exposition, mais aussi de celui du théâtre et ses manifestations bien délimitées dans le temps ? Certains curateurs ou artistes aujourd'hui s'intéressent à ce domaine et essayent de s'en inspirer, de l'imiter, de le rejouer, de le critiquer.

**PBB:** Ceci est un autre aspect important de la manière dont j'ai essayé d'interroger l'exposition, en introduisant des outils théâtraux, voire en investissant le théâtre lui-même. Dans le cas de Brétigny, centre d'art et théâtre font partie du même bâtiment, la salle d'exposition et la scène se font face ; avec quelques artistes, nous avons ainsi développé des projets dans les deux espaces. Au passage, le sujet touche à la temporalité mais aussi à la collectivité, le théâtre étant un événement qui a lieu devant une communauté assemblée.

**EO:** Par ailleurs la définition communautaire du théâtre (et par extension celle des mass-médias) a parfois été critiquée : s'agit-t-il d'une communauté vraiment active, ou alors est-ce une illusion de communauté ?

**PBB:** Je ne saurais pas dire si c'est une illusion ; en tout cas j'ai essayé d'interroger la manière dont le théâtre standardise la communauté en la cantonnant dans ses gradins. On réalise qu'il s'agit d'un standard bourgeois introduit historiquement pour des raisons particulières, issu d'une tentative d'hégémonie et de normalisation afin de produire pour les masses et prétendre parler à la collectivité. Ce standard est aussi récurrent dans d'autres domaines, dont notamment celui des médias de masse.

Comment réinterroger cette question-là par le biais d'un nouvel espace créé au XX<sup>ème</sup> siècle : l'expérience de l'exposition et du *white cube* ? Comment cette expérience peut elle-même interroger celle du théâtre, dont l'histoire est beaucoup plus ancienne ?

Dans l'exposition, il y a aussi des archaïsmes, parmi lesquels ce qui relève davantage d'un rapport individuel et parfois com-

### Le Principe Galápagos

Il s'agit d'une proposition sous la forme d'exposition évolutive, conçue par Maxime Bondu, Gaël Grivet, Bénédicte Le Pimpec et Émile Ouroumov dans le cadre de la saison curatoriale: Nouvelles Vagues (Palais de Tokyo, Paris, 2013).

« Dans son roman *Le ParK*, Bruce Bégout reprend à son compte l'intérêt pour l'endémisme éprouvé par Charles Darwin sur l'archipel des Galápagos. L'un des personnages du livre, Licht, en fait un principe lui permettant de décrire le moteur créatif du gigantesque parc dont il est l'architecte.

Si Darwin n'a pas fait des Galápagos un principe, son voyage dans l'archipel fut décisif dans sa compréhension de la sélection naturelle. Grâce à cette extraordinaire situation d'observation, il a pu valider sa théorie et l'appliquer à l'ensemble du vivant. Ainsi Darwin et Bégout soulèvent deux aspects différents de l'endémisme. D'un côté l'isolement permet la production d'entités qui échappent aux normes du monde extérieur, de l'autre, l'élément isolé nous dit quelque chose de valable sur le reste du monde, par le fait même qu'il s'en soustrait.

Le projet d'exposition transpose certaines de ces questions au biotope de l'art. L'autonomie de ce dernier est-elle

merciale. L'exposition lors de Frieze montrait la relation entre la foire et la biennale à travers l'œuvre de David Lamelas (*Dos Espacios Modificados*, 1967) qui avait été conçue pour la Biennale de São Paulo et qui était une critique de la répartition un artiste - un stand, que l'on retrouve dans les foires qui repartissent les galeries de la même manière. Il s'agit finalement d'une tentative similaire, celle d'imposer une grille, une distribution des rôles, une division du travail.

En 1967, avec cette œuvre cruciale, Lamelas introduit les prémisses de la *site-specificity*. Elle est aussi emblématique de ma réflexion à Brétigny et proche en ceci d'une autre proposition de l'artiste, *Projection (L'effet écran)* (1967/2004). Il s'agit d'une interrogation du cadre dans lequel on agit, comme cela a pu être fait tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle à propos du tableau et de son cadre.

**EO:** Dans l'optique de ne pas reproduire une somme, de ne pas accumuler aveuglement des objets, je pensais à une notion que tu as utilisée, celle de l'exclusion comme partie du processus curatorial. En quoi peut-il s'agir d'un processus finalement créateur de sens ?

**PBB:** J'évoquais cette notion en rapport avec l'exposition « The Death of the Audience » comme étant, à l'intérieur du travail curatorial, aussi importante que l'inclusion. On a toujours tendance à dire que le commissaire est celui qui choisit, qui inclut ; mais ça va de pair avec ce qui est exactement la même chose, le fait d'exclure. C'est donc une question d'ordre plus général – dans tout domaine il faut réfléchir aux causes et aux conséquences de ce qu'on fait. Certains ne pensent que d'une manière entièrement positive ou angélique, alors que ces décisions comportent aussi une dimension brutale.

**EO:** Justement, le fait de constituer une collection n'est pas un geste d'accumulation sauvage ou neutre d'un maximum de choses ; c'est aussi une exclusion.

**PBB:** Oui, et on dira, heureusement ! Mais, en même temps, il faut aussi se poser la question de ce qu'on inclut et ce qu'on exclut.

**EO:** Pour revenir à la référence théâtrale, quel est ton regard sur la déconstruction de la notion de quatrième mur ?

**PBB:** Le quatrième mur est détruit et reconstruit en permanence. L'idée n'est pas d'arriver à une fusion totale ni d'être soit d'un côté soit de l'autre. Il y a des dispositifs et des modes d'écriture comme ceux de Cornelius Cardew qui réforment la répartition des rôles, leur statut et leur nature. Mais qui, néanmoins, réglementent, parce que le résultat ne peut pas être totalement informe, indistinct et anarchique. Une articulation, des tensions qui génèrent une situation restent nécessaires. La manière dont on choisit de partager, subir ou imposer les expériences est intéressante en tant que jeu constant ; je peux trouver un intérêt à ce qu'on m'impose des choses et je peux en imposer à d'autres, mais ce à quoi il faut résister, ce sont les standards uniformes et permanents, les formes imposées issues d'une tendance à l'hégémonie et au monopole.

Il y a toute une histoire et une pensée autour du quatrième mur qui possède des analogies, dans le champ de l'art, avec la réflexion de la peinture. Elles peuvent servir à analyser les protocoles de comportement que l'on retrouve jusqu'à aujourd'hui, et partant, être à la source d'expériences à l'intérieur des espaces visant la reconfiguration des disciplines obéissant à une structuration des missions de réception et d'émission.

On revient vers la problématique des affects au sens de Spinoza et sa mise en rapport avec les phénomènes artistiques ou sociologiques, permettant ainsi de considérer ce qui se cristallise dans l'art soit par l'émission et la réception, soit par le dualisme entre l'artiste et le public. Les affects peuvent-ils nous aider à comprendre et dépasser ces dualismes extrêmement académiques et conventionnels, ces

conjointe ou inversement proportionnelle à sa faculté de décrire le monde ? En quoi se différencie-t-il d'autres faits ou objets culturels ?

« Le Principe Galápagos » régit de ce fait les modalités mêmes de l'exposition, dont les objets présentés, œuvres d'art ou non, vérifient la validité du principe. Ces différentes matérialisations n'ont pas vocation à être appréhendées simultanément mais sont réparties dans le temps de l'exposition, pour des durées allant de quelques heures à quelques semaines »

Source: texte de présentation,  
[www.leprincipegalapagos.com](http://www.leprincipegalapagos.com)

« Death of the Audience », vue d'exposition. Photo: Pierre Bal-Blanc, Marco Fiedler



### The Death of the Audience

(2009, Secession, Vienne)

L'exposition « The Death of the Audience » est présentée à Vienne dans un des lieux mythiques ayant participé à l'émergence de la modernité et qui est considéré comme le premier *white cube*. C'est dans cet édifice que l'histoire de l'art occidental, à la veille du XX<sup>ème</sup> siècle, marque un tournant qui prend la forme d'une rupture. Cet acte d'insubordination est initié par les artistes, il crée les conditions d'une renaissance de l'art dans la société en brisant les frontières entre les disciplines institutionnelles. Cette révolution artistique qui s'interpose à la révolution industrielle en cours, redistribue les valeurs autour de la

jeux de rôle qui sont encore le théâtre, d'une autre manière ? Par la sommation à rester dans des configurations très archaïques, l'institution essaie de s'installer dans un rapport où est maintenue la division du travail entre les protagonistes. Sa politique s'est historiquement installée ainsi et il est extrêmement compliqué de réformer les choses. Comment peut-on, dans l'interrogation des relations et des comportements standardisés, utiliser des outils qui proviennent du théâtre, de la danse ou de la musique ? Que ce soit avec Cornelius Cardew, ou au sein de la danse contemporaine, comment la remise en question du collectif ou du dualisme corps/pensée peut-elle aider à dépasser ces régimes ou académismes ? Aujourd'hui encore, malgré tout le déploiement d'expérimentations, on est toujours ramenés aux logiques de marché dominant qui standardisent les expériences artistiques en objets livrés à la spéculation et dont on mesure l'intérêt par leur valeur ou par le prestige de la collection à laquelle ils appartiennent. L'uniformisation de l'art par ce mode de légitimation concerne aussi les œuvres totalement immatérielles ou insaisissables, reprises d'une manière ou d'une autre pour arriver dans les grandes collections privées ou publiques.



**EO:** Partant de la matérialité des œuvres, on observe un retour du corps dans l'espace d'exposition, et d'autre part nombre d'expositions peuvent fonctionner sur une échelle davantage temporelle que spatiale, peut-être dans une optique de réinsuffler une autre vie à l'exposition plus proche des arts vivants, mais toujours en gardant le corps dans un registre très désaffecté, à l'image des œuvres de Santiago Sierra. C'est quelque chose qui a été critiqué : enfers artificiels, zoos humains sont les termes avancés par des auteurs comme Claire Bishop ou Jean-Claude Moineau. Que sont donc ces corps ?

**PBB:** C'est rendu visible par ce biais, mais le corps a toujours été présent dans l'art. Pourtant il y a eu des périodes où il était abstrait ; la médiation de la présence du corps était différente. Avec l'exemple du minimalisme, nous sommes face à ce que Thierry de Duve a formulé d'une phrase admirable, « le secret anthropomorphisme du minimalisme », un anthropomorphisme dissimulé : le corps est là mais il est restitué d'une autre manière. Aujourd'hui, la profusion de corps n'en est qu'une restitution différente.

Les années 1970 sont allées loin, il y a eu quantité de corps, certains parfois sanglants. C'est peut-être suite à un trop-plein qu'il y a eu un vide. Les années 1980-90 ont distancié, expurgé, banni le corps, au profit d'éléments abstraits qui n'étaient que l'émanation des échanges entre les corps, aboutissant à une suprématie assez protestante. Aujourd'hui on retourne vers un fourmillement de corps, vers une nouvelle abstraction, mais il est possible qu'on revienne à une forme d'excès inverse où l'on ne voudra plus entendre parler de corps.

Dans l'expérience spinozienne, la question du corps dépasse le corps humain. On ne peut pas faire un dualisme entre le vivant et le non-vivant - un agglomérat qui se compose et décompose, intrinsèquement articulé, ni pour le vivant humain et animal - une imbrication biochimique combinatoire répandant à des règles d'affect refaçonnées en permanence.

notion de « Gesamtkunstwerk » (œuvre d'art totale) et donne son nom à ce lieu : la « Secession ».

« The Death of the Audience » interroge au cœur du théâtre de ces événements, un autre moment clef de notre histoire contemporaine, les années 1960-1980, en présence d'artistes qui ont été les acteurs de cette nouvelle période de rupture, en particulier autour des années 1970. De nombreux points de comparaison pourraient être établis entre ces deux périodes insurrectionnelles, au milieu desquelles se tiennent l'art moderne et les deux guerres mondiales. On pourrait même aller jusqu'à dire que le « Jugendstil » viennois est un post-modernisme avant le modernisme.

On pourrait aussi être tenté par la comparaison de la figure émancipée de l'artiste sécessionniste avec celle des artistes contemporains que certains cherchent aujourd'hui à discerner (en dépit des artistes eux-mêmes) sous les traits des anti- des alter- ou des néo-modernes (« Altermodern », Tate triennale, 2009, Londres). On pourrait tout autant comparer le décor de la révolution industrielle du XIX<sup>ème</sup> siècle à celui de la société du spectacle des années 70 qui se prolonge dans notre présent en tentant de définir le nouveau rôle de l'artiste (« Construire des Mondes », 53<sup>ème</sup> Biennale de Venise, 2009 ou « Le spectacle du quotidien », Biennale de Lyon, 2009).

L'exposition « The Death of the Audience », comme d'autres initiatives (« What Keeps Mankind Alive? », Istanbul Biennale, 2009), propose de montrer au contraire le changement radical qui a lieu entre ces deux périodes historiques.

Le titre de cette exposition atteste de ce changement en rompant avec l'accent unique donné au rôle et à la mission de l'artiste. L'alternative de l'émancipation et de l'aliénation est bien l'un des principaux enjeux de ces deux périodes révolutionnaires proto et post moderne. C'est en effet autour de la figure de l'artiste (hétérosexuel masculin) que tout se concentre au début du XX<sup>ème</sup> siècle (l'art pour l'art, les manifestes, l'autoréflexivité), par contre c'est au niveau du spectateur que cette question se cristallise de 1968 à nos jours (la disparition de l'artiste, la question du genre, la notion de participation, l'audience). Le titre « The Death of the Audience » qui se réfère à *La mort de l'auteur* de Roland Barthes publié en 1968, pose le constat au présent de la mort du spectateur comme une conséquence logique. L'exposition répond de deux façons à ce deuil. Le spectateur est mort. Soit il s'est émancipé, l'art a réussi à engendrer une dynamique interactive qui refonde le statut et le nom des protagonistes (Jacques Rancière). Soit il s'est aliéné à l'œuvre et s'est alors inscrit dans un processus d'in-

L'intérêt de cette vision est qu'on n'est pas institutionnalisés ou figés dans des structures, la métamorphose permanente laisse la possibilité et la vitalité de reconfigurer les choses.

**EO:** Pour en arriver à « La Monnaie Vivante », dont le visiteur est mis en présence de corps qui performant des activités. Pour autant, on n'est sans doute pas dans l'éloge de la communauté, plutôt dans une fonction davantage critique ?

**PBB:** Ici il faut évoquer l'expérience multiple et fondatrice de Félix González-Torres, arrivée à un autre état que celui de la mise en jeu du corps de l'artiste dans une sorte d'ultime expressionnisme ; le corps s'y désolidarise de lui-même jusqu'à devenir objet au même titre que le reste.

Dans *La Monnaie Vivante* de Pierre Klossowski, livre auquel l'exposition emprunte son titre, le corps fait partie d'une telle configuration. Cet ouvrage est tout aussi emblématique et créatif, grâce à sa conjonction théorique, philosophique et plastique, que le Fourier du *Phalanstère*, qui d'ailleurs est en filigrane de *La Monnaie Vivante*. En tant qu'outil, il permettait d'articuler des œuvres d'artistes comme Roman Ondák ou Prinz Gholam qui, sans pour autant connaître le texte, avaient restitué des propositions qui auraient pu l'exemplifier.

Claire Bishop a par la suite théorisé la problématique de la performance déléguée, même si je pense que ce n'est pas fini et qu'il y aurait un travail à poursuivre sur cette question qu'elle a su très bien situer dans le champ de l'objet réifié et du corps comme objet ou produit.

**EO:** A la grande différence de la performance historique ?

**PBB:** Disons des autres états de la création. On peut comparer leur évolution durant le XX<sup>ème</sup> siècle avec les manières d'établir la filiation de la procréation humaine. Avant le *Ready-Made*, on pourrait parler de création directe, soit la procréation humaine ou animale entre deux sexes opposés. Puis, quand les artistes ont commencé à désigner et adopter

des objets en tant que *Ready-Made*, nous avons basculé vers un nouveau paradigme qui peut être mis en parallèle avec le phénomène de l'adoption.

Le troisième mode serait celui de la production déléguée, comparable à l'intermédiaire de la mère porteuse, mis en évidence par le biais de la performance et du corps dans « La Monnaie Vivante ». Évidemment, le détachement de la production existait auparavant dans le champ artistique, notamment à l'image de certains processus de création dans les années 1990 lorsque les artistes déléguaient à une entreprise la production de l'œuvre par des processus très conceptuels, comme John Knight et Philippe Thomas, ou encore Donald Judd et Daniel Buren à travers la revendication d'une figure artistique qui ne produit pas ses objets personnellement.

D'ailleurs, on a pu constater en France à quel point les modalités de la filiation ont créé des débats ces derniers temps, sans que cela soit réglé car il y a encore des résistances sur la procréation par délégation qui n'est pas autorisée.

Pour poursuivre, quand il s'agit de déléguer une performance à quelqu'un d'autre, on entre dans une chose qui diffère du théâtre et de la construction d'un spectacle par un acteur qu'on aurait invité. On prend plutôt quelqu'un qui est lui-même son propre sujet ; « outsourcing authenticity », comme Claire Bishop a pu le décrire. Dans ce cas, un travailleur n'est pas simplement lui-même en tant que personne, il représente davantage le générique du travail.

**EO:** Il est présent parce qu'il représente un stéréotype ?

**PBB:** Exactement ; c'est là où « La Monnaie Vivante » a été une tentative de montrer différents spectres de la performance déléguée. Par exemple, Sanja Iveković avait performé elle-même ; on est donc dans la tradition performative sans que ce soit pour autant comparable à Marina Abramović, un type de travail que j'ai volontairement exclu. Avec *Un jour tendre, un jour violente, un jour secrète* (1976), Sanja

terpassivité qui finit par l'absorber et lui ôter son nom (Slavoj Žižek).

L'ensemble des artistes réunis dans cette exposition partagent le point commun d'avoir pris conscience très tôt des limites de cette alternative. En étant marginalisés ou en se laissant marginaliser eux-mêmes par le marché ou l'institution, ils ont privilégié l'art comme pratique critique, concrète et quotidienne. Leur sécession, est celle qui doit être la nôtre en tant que spectateur : refuser de se laisser enfermer dans un rôle.

Source: Pierre Bal-Blanc, communiqué de presse



« La Monnaie Vivante »,  
Simone Forti, *Huddle (dance  
construction)*, 1961, 6ème Biennale  
d'art contemporain de Berlin, 2010.  
Photo: Uwe Walter

### La Monnaie Vivante

Itinérante et évolutive, l'exposition est caractérisée par une forme instable et un contenu ouvert, son projet met en perspective les approches récentes et historiques du corps dans le champ des arts plastiques avec celles issues de la musique de la danse et du théâtre. Créée en 2006 à Paris dans un studio de danse, cette exposition a été présentée en 2007 sur le plateau du Théâtre Stuk à Leuven en Belgique et dans le Turbine Hall de la Tate Modern à Londres en 2008. En 2010 un nouvel opus a été créé en association avec le Musée d'art moderne de Varsovie au Teatr Dramatyczny pour une scène à l'italienne, avant un volet proposé

induisait une distanciation : elle y exécute une publicité qui prescrit comment se maquiller chaque jour, il s'agit donc d'un protocole ouvert à tous qu'elle se soumet à elle-même en tant qu'artiste, mais avec un comportement de corps générique. Quand Prinz Gholam performant des postures issues de la peinture, ils se positionnent eux-mêmes en corps interchangeable, puisqu'ils peuvent prendre des poses de nouveau-né ou de vierge, indistinctement liées au genre. On peut aussi mentionner Santiago Sierra et Roman Ondák qui délèguent à des tiers.

Dans *Garbage Bag* de Ceal Floyer (1996), un sac poubelle rempli d'air de l'espace où il est présenté, il n'y a plus de corps ni de présence ; il s'agit d'un objet. C'est une œuvre minimale, mais dans ce contexte elle est perçue autrement, elle nous ramène à la dimension anthropomorphique de toute œuvre.

Historiquement, on ne prenait pas en compte le fait qu'une exposition soit, de manière intrinsèque, visitée et habitée par des corps. À Brétigny, les dispositifs introduits repositionnaient le curseur sur les protocoles de présence et d'implication. Quand on avait montré *Rien du tout* (2006) de Clemens von Wedemeyer, les visiteurs venaient voir une exposition et en même temps faisaient partie du film, tout était imbriqué et il n'y avait plus de distinction entre venir assister et venir participer. Il faut complexifier la relation à l'expérience d'une exposition autrement qu'en utilisant la bêtise interactive de certains projets qui visent à inclure le spectateur, où l'on est plutôt dans quelque chose du type Disney ou Cité de la Science et de l'Industrie. Il existe en effet aussi des standards interactifs et cela ne m'intéresse pas de les reconduire, il s'agit de trouver d'autres modalités d'implication entre la communauté et l'exposition.

**EO:** La performance déléguée dans le cadre de « La Monnaie Vivante », est-elle un écho, un miroir tendu à cette condition du public, en lien avec le terme d'« interpassivité » que tu utilises ?

**PBB:** Il s'agit de faire prendre conscience. L'avantage de cette notion, proposée par Slavoj Žižek, est qu'elle pointe quelque chose de plus intéressant que l'interactivité, c'est-à-dire qu'on perçoit mieux cette dernière en parlant d'interpassivité. Les discours sur l'interactivité me paraissaient naïfs, je dirais même que le défaut de l'esthétique relationnelle était d'être positionnée dans quelque chose de vaguement positif, un peu béat, or cela devient intéressant précisément lorsque l'on intègre des éléments qui viennent complexifier la question.

Et encore une fois, on retombe sur Spinoza, chez qui on trouve des outils afin de situer le problème ailleurs que dans l'émission-réception, la passivité ou l'activité, la répartition des rôles. Il s'agit de comprendre le processus des passions actives et passives auxquelles nous sommes immanquablement soumis, dans l'optique de l'orienter pour que ce soit plutôt joyeux que triste.

Un autre exemple pertinent a été le travail mené autour « The Tiger's Mind », film réalisé par Beatrice Gibson en 2012 et suivi par une exposition au CAC Brétigny, et qui était une tentative de fusionner toutes ces expériences à l'appui de la partition musicale de Cornelius Cardew qui transforme les rôles des protagonistes (y compris le spectateur, et donc, au final, des protagonistes de la société). « The Tiger's Mind » est un projet emblématique de l'expérience menée depuis plusieurs années, qui est celle de reconfigurer la division du travail ou du désir entre les protagonistes, partagés, dans l'exemple de l'art, entre les curateurs, les artistes, l'institution, le public, finalement donc dans une configuration du pouvoir et de l'administration de la culture. Dans le théâtre, la musique ou la danse il y a certaines différences ; un gradin pour le théâtre ou le quatrième mur pour le plateau ; dans l'espace d'exposition c'est autre chose qui génère la distinction. « The Tiger's Mind » redistribue ces protagonistes dans des rôles différents, les fait produire et agir différemment, sans attribuer de hiérarchie de valeur à ce qu'ils font, c'est-à-dire qu'il s'agit de qualités qui ne sont pas mieux ou moins bien, simplement importantes d'une autre manière.

selon les mêmes caractéristiques scéniques au Théâtre Hebbel à l'occasion de la biennale de Berlin.

Cette exposition est issue d'une pratique du commissariat qui postule que la mémoire n'est pas une archive. « La Monnaie Vivante » s'attache à le démontrer en s'intéressant à un genre : la performance et à des artistes dans le champ des arts plastiques qui détermine la transmission de leurs œuvres sans se limiter au principe d'un objet ou d'un document qui témoigne d'une action révolue. Ces artistes en rupture avec une consommation linéaire de l'histoire réagissent au caractère impur du présent en créant des objets, des protocoles, des scénarii, des partitions ou des prescriptions qui font retour dans notre quotidien. Ils incluent les critères d'investissement du corps dans la durée et inscrivent l'action corporelle au présent au même titre que les composantes matérielles de l'œuvre. La conception de cette exposition traduit dans son commissariat cette dimension active de l'œuvre. Son approche dépasse les contraintes muséales qui neutralisent l'accès aux objets des artistes pour garantir leur conservation et elle contourne les critères du marché qui supprime l'usage de ces « outils plastiques » pour obéir aux normes commerciales.

« La Monnaie Vivante » brouille la division entre l'espace public et

l'espace scénique du théâtre. Le mode d'apparition des œuvres dissout les codes du spectacle dans la réalité d'une expérience menée en direct. La mise en scène devient une œuvre de collaboration programmée en temps réel, par le commissaire, les artistes et les participants, qui se laisse rythmer par le déplacement du public. L'exposition prend place au présent, en rupture avec un rapport chronologique aux œuvres et en se distinguant des étapes successives de la répétition et du jeu dans un spectacle. Les événements se succèdent ou sont simultanés, leur visibilité et leur lecture dépendent de l'attention accordée par les participants. Le visiteur devient l'acteur d'un processus dont il fixe lui-même la durée, une heure, la journée, la soirée ou bien revenir le lendemain.

La situation créée par « La Monnaie Vivante » et les œuvres qui la composent s'exposent à une réalité prescrite, qui de toute part, s'instaure comme un modèle unique. C'est en multipliant les ressources de ces prescriptions par l'intermédiaire d'objets, de protocoles, de scénarii, de partitions que les œuvres et l'exposition attestent du dépassement de la déconstruction de la réalité et optent pour une stratégie de la production de cette dernière.

C'est une fois de plus très spinozien car cela déhiérarchise les choses, elles s'agencent et s'articulent différemment. Le système de l'art tente de positionner dans une configuration « passionnelle » ceux qui sont actifs et ceux qui sont passifs, et crée des rôles de leader qui fétichisent des positions comme celle de l'artiste, utilisée comme figure de pouvoir, non pas par les artistes mais par d'autres. La raison d'être de l'exposition « The Death of the Audience » était de replacer le rôle de l'artiste, souvent porté en avant par des commissaires « de pouvoir », mais aux fins d'avoir du pouvoir eux-mêmes. Comme tu le disais tout à l'heure par rapport à l'inclusion et l'exclusion, il ne suffit pas de dire « je défends les artistes, c'est eux qui doivent être au premier plan », le problème n'est pas là, cela ne veut rien dire, ce n'est qu'une position de pouvoir. Il ne s'agit pas de fabriquer une sorte de héros que l'on utiliserait pour asseoir sa puissance ; le souci est comment dialogue l'ensemble des rôles. C'est pour cela que cette position d'artiste est suspecte à certains endroits ; il n'a pas particulièrement de privilège, il obéit à la distribution des rôles dans la société, il essaie d'en faire quelque chose, d'en jouer. En conséquence l'exposition était tournée vers des figures d'artistes ayant réformé ce positionnement en se situant comme *outsiders* professionnels, en marge de la position artistique subjuguée à un star-système.

Je crois que la tentative de la saison curatoriale « Nouvelles Vagues » au Palais de Tokyo (Paris, 2013) était de faire émerger une nouvelle figure, un nouvel « héros », pour le faire fonctionner dans le cadre des besoins de ce star-système de l'art. C'est-à-dire de re-fétichiser la position du curateur plutôt que d'essayer de comprendre quels sont ses enjeux par rapport aux autres, reconduisant ainsi le système de domination.

**EO:** Comment cela peut s'articuler avec la mort de l'auteur, question qui est aussi présente en filigrane dans « The Death of the Audience »?

**PBB:** J'ai essayé de donner une forme accomplie à la mort de l'auteur décrite par Roland Barthes ; s'il y a mort de l'auteur, par conséquent, il y a mort du spectateur. Le spectateur n'existe que parce qu'il y a un auteur. Si on poursuit la logique, on réenvisage les statuts des protagonistes de la société et on leur redonne des moyens de distribuer les passions et les actions, comme Fourier. J'ai utilisé cela pour réinterroger un autre milieu qui est ce biotope de l'art. Diverses expériences ont été menées pour se pencher sur cette articulation sociale dans des domaines tels que les sciences sociales, la musique et la danse, à travers des modèles à l'image des productions collectives. La Commune de Paris en est un exemple. Comment, dans les expériences artistiques, peut-on trouver des innovations et des formes concrètes relatives à cet agencement de la société ? Là où « Nouvelles Vagues » finalement manquait, ou plutôt trahissait une intention – c'est l'inconscience de la chose qui m'intrigue – est qu'on se retrouve dans une ressaisie bourgeoise et fétichiste de cet ordre des choses.

**EO:** Est-ce que cette mise en avant, revitalisation, de l'auteur à travers la figure du curateur, se fait au détriment du public ? Sans exploiter toute sa richesse, elle se trouverait isolée aux dépens des artistes et des œuvres ?

**PBB:** Bien sûr, parce que justement la problématique n'est pas celle du curateur exclusivement, comme ce n'était pas celle de l'artiste. Il ne s'agit pas d'isoler une figure, mais de considérer le tout. Si j'isolais la position du spectateur dans le titre de « The Death of the Audience », c'était pour créer une onde de réflexion qui correspond à l'ensemble des rôles.

**EO:** Il y a eu quelques articles et quelques débats, mais je pense que le signal retenu par le grand public avec « Nouvelles Vagues », est pour l'essentiel l'émergence d'une nouvelle figure très puissante, celle du curateur. Ce qui paraît assez nocif.

### **The tiger's mind**

*Sextet*

*Cornelius Cardew*

#### Daypiece

The tiger fights the mind that loves  
the circle that traps the tiger.  
The circle is perfect and outside time.  
The wind blows dust in Tiger's' eyes.  
Amy reflects, relaxes with her mind,  
which puts out buds  
(emulates the tree).  
Amy jumps through the circle and  
comforts the tiger.  
The tiger sleeps in the tree.  
High wind. Amy climbs the tree,  
which groans in the wind and  
succumbs.  
The tiger burns.

#### Nightpiece

The tiger burns and sniffs the wind  
for news.  
He storms at the circle; if inside to  
get out, if outside to get in.  
Amy sleeps while the tiger hunts.  
She dreams of the wind, which then  
comes and wakes her  
The tree trips Amy in the dark  
and in her fall she recognizes her  
mind.  
The mind, rocked by the wind titte-  
ring in the leaves of the tree  
and strangled by the circle, goes on  
the nod.  
The circle is trying to teach its  
secrets to the tree.  
The tree laughs at the mind and at  
the tiger fighting it.



« Draft Score for an Exhibition »,  
Lawrence Weiner, *A cup of sea water  
poured upon the floor*, 1969  
The artist may construct the work  
The work may be fabricated  
The work need not to be build  
Each being equal and consistent with  
the intent of the artist the decision as  
to condition rests with the receiver  
upon the occasion of receivership.

Partition exécutée par un Escort Boy  
ou par son auteur. Architecture conçue  
par Gianni Pettena. 3-6 novembre  
2011, Artissima 18, Turin, Italie. Photo :  
Sebastiano di Persano

**PBB:** L'objectif a bien été celui-ci, comment communiquer du pouvoir et comment avoir du pouvoir que l'on peut communiquer. J'aurais été davantage intéressé par la position du commissaire qui interroge et non pas qui réifie ou se sert de ce pouvoir pour instaurer un nouveau *leadership*. Je n'ai pas tout suivi, mais je ne crois pas qu'il y ait eu une volonté de réfléchir dans ce sens.

**EO:** La question d'une figure qui ne doit pas forcément être sur le devant de la scène me fait penser à un texte de Lars Bang Larsen et Søren Andreasen, *The Middleman, Beginning to Talk about Mediation*. Ils y citaient l'historien français Fernand Braudel pour qui cette figure du « middleman » (en français quelque chose comme « l'intermédiaire ») est essentielle dans l'avènement du capitalisme, pour ce qui est de passer de l'économie de marché au capitalisme, car il faut une figure entre celui qui vend et celui qui achète, quelqu'un qui organise les structures du pouvoir. Le texte compare ce rôle à celui du curateur, car pour l'essentiel il s'agirait de figures de l'ombre qui doivent demeurer dans l'ombre pour être efficaces. Dès qu'elles se trouvent exposées, elles perdent leur pouvoir en quelque sorte. Les auteurs écrivaient, « C'est quoi le curateur ? Il n'est pas quelque chose, il fait quelque chose » - il n'a pas véritablement d'identité propre, il se construit dans un processus qui a lieu entre les choses, comme un négociateur. Je trouve ainsi un contraste, producteur de sens, entre la surexposition du curateur dans « Nouvelles Vagues » et ce rôle d'acteur davantage effacé, en train de se constituer perpétuellement.

**PBB:** Il n'est pas inintéressant de regarder la pratique curatoriale comme une modalité de création et d'écriture qui s'est définie progressivement ces dernières décennies et qui offre de nouvelles façons de penser. Il faut se demander ce qu'elle peut apporter à ce qui existe, s'il s'agit d'une nouvelle manière de considérer l'ensemble des polarités, autant de la production artistique avec ses causes et effets que de ceux qui sont concernés ou participent, et non pas l'isoler comme un nouveau canon.



Autour des particularités de cette figure, il y aurait des comparaisons à faire avec la musique, l'opéra et le cinéma. Les notations du chef d'orchestre sont un élément potentiellement pertinent, ainsi que la mutation de l'opéra, une activité qui s'est configurée par tâches distinctes graduellement fusionnées en un seul grand œuvre. L'histoire du cinéma de l'après-guerre voit l'émancipation des maisons de production et, à l'exemple d'Orson Welles, la capacité à revendiquer un statut d'auteur au-delà de la division initiale des rôles. Je différencie les pratiques artistiques et curatoriales sur cet aspect, en conséquence j'ai choisi de travailler autour des liens que cette dernière peut entretenir avec l'ensemble des participants.

**EO:** Si on envisage le partage des rôles dans le cadre de « Réversibilité », la proposition curatoriale faite aux artistes a un rôle que je trouve performatif dans le sens d'Austin, c'est un geste qui n'est pas anodin car il provoque une matérialité « inversée » – ou pas, d'ailleurs – et des réactions spécifiques de la part des artistes. En quelque sorte, il instaure une procuration collectivement négociée du geste de décréation. Il y a une différence assez intéressante avec l'invitation classique à produire de nouveaux objets autour d'une thématique et ce processus fort qui prend le chemin inverse. Mais autour de la procuration, on pourrait également parler de « Draft Score For An Exhibition » ?

**PBB:** « Draft Score » était une production « linéaire » où je me constitue en interface de médiation des œuvres que j'incarne successivement les unes après les autres. C'est donc une écriture de la succession, à la différence de « La Monnaie Vivante » pour laquelle je m'intéressais à un processus qui joue de la succession et de la simultanéité. Cette dernière définition est un euphémisme pour dire une exposition, car sans qu'on s'en rende compte nécessairement, c'est la concomitance de durées qui définit toute exposition. L'expérience de la durée des œuvres est parfois intellectuelle ; face à des objets, une sculpture du XIX<sup>ème</sup> siècle montrée à côté d'une photographie contemporaine, elle n'est pas perçue d'emblée,

### **Draft Score For An Exhibition**

Le projet a été initié à l'occasion d'une présentation orale lors d'une candidature pour le commissariat de la 7<sup>ème</sup> Biennale de Berlin, conduite en 2010 par Pierre Bal-Blanc devant un jury de professionnels, et par la suite réitérée devant un public. Conçue dès l'origine comme une exposition en actes, la séance obéit aux règles d'une partition exécutée par son auteur ou par une tierce personne. La partition a été activée en 2011 au FRAC Ile-de-France (par Pierre Bal-Blanc), lors de la foire Artissima de Turin (par Giacomo, Escort boy), à L'Institut français de Lisbonne (par l'artiste Émilie Parendeau), au CAC Brétigny (par Pierre Simon, médiateur du centre d'art), à la Sécession de Vienne (par l'auteur), et en 2012 à Index, Stockholm (par un volontaire de la Garde Royale Suédoise) ainsi qu'en ligne, pour Nero Magazine.

Source : [www.cacbrétigny.com](http://www.cacbrétigny.com)

alors qu'on arrive à ressentir et matérialiser immédiatement la sensation de simultanéité d'époques en juxtaposant des performances artistiques faites à des moments historiques précis, comme avec David Lamelas et Roman Ondák.

**EO:** Cela me fait penser au *Manifeste des peintres futuristes* dans lequel il y a cette fameuse critique du musée en tant qu'accumulation et juxtaposition sinistre de corps et d'époques.

**PBB:** Les cabinets de curiosité fonctionnaient avec cette logique. J'avais essayé de parler de « troisième œuvre », je ne crois que je vais rester sur ce terme que je ne trouve pas satisfaisant ; plus récemment, à l'occasion du projet du chorégraphe François Laroche-Vallière, j'avais trouvé l'idée de « jonction » très riche, celle de Félix Guattari en particulier, quand il parle de quelque chose qui se produit entre deux disciplines. En ce qui concerne l'exposition collective, j'apprécie ce que manifestent ces jonctions, voisinages et agencements. « La Monnaie Vivante » nous inscrit soudainement à l'intérieur de ce qui a lieu sous nos yeux, en temps réel. Les interactions entre des œuvres performées simultanément ou successivement ne produisent jamais la même chose. C'est très dynamique, alors qu'une exposition, une fois installée, peut entrer dans une équation qui va produire des interactions fixes, bâties comme un diagramme. Dans le cas de « La Monnaie Vivante », le diagramme est en permanence régénéré.

**EO:** D'autant plus, en fonction du lieu.

**PBB:** En effet, j'y interroge l'endroit dans lequel j'agis, il y a donc un rapport spécifique à l'occasion de chaque nouvelle présentation. « Draft Score » propose une autre configuration ; l'idée est de pouvoir porter l'exposition moi-même en tant que commissaire (donc en tant que médiateur), d'incarner dans mon corps l'institution et la production des œuvres, de produire un discours plastique face à un interlocuteur avec des éléments très simples, comme l'eau et le papier.

L'intention est aussi qu'il n'en reste rien, qu'il n'y ait aucune trace de ce processus ; de même, j'ai choisi une succession d'œuvres qui allaient se substituer les unes aux autres en s'annulant en quelque sorte. Je voulais aussi faire dialoguer des artistes indistinctement jeunes, âgés, ou décédés, en référence à une œuvre de John Cage (*Marcel Duchamp, James Joyce, Erik Satie: An Alphabet*, 1982, pièce radiophonique avec un narrateur et 16 personnages), très intéressante en termes de commissariat parce qu'elle instaure une rencontre imaginaire entre auteurs d'âges et d'horizons différents.

À ce propos, je n'ai jamais réutilisé un modèle d'exposition d'un autre curateur, j'ai toujours employé, ou plutôt adapté, une modalité curatoriale issue d'un projet d'artiste, de compositeur ou encore de chorégraphe.

**EO:** Cette incarnation n'est d'ailleurs pas sans rappeler les musées d'artiste. Après l'avoir personnellement activé au FRAC Ile-de-France à Paris, tu as pu faire exécuter ce projet par diverses figures quelque peu stéréotypées qui font penser encore plus à la performance déléguée – d'ailleurs j'y pense, la première présentation avait réellement eu lieu devant un jury de candidature pour la Biennale de Berlin ?

**PBB:** On parle de format, de répartition des rôles, de cadre ; le format du jury était déterminant. « Draft Score » a donc eu lieu d'abord face à un jury, c'est-à-dire un dispositif qui précisément inclut et exclut, choisit et refuse, un système qui manifeste une échelle de valeurs. Par la suite, j'ai voulu substituer le public à ce jury. Au FRAC, j'ai fait très exactement la même chose que lors de la candidature, mais face à des spectateurs qui devenaient le jury. Le principe de la sélection, de l'inclusion et de l'exclusion est très important car emblématique du pouvoir qui nous surplombe et nous régit. La profusion des prix est très symptomatique d'un système conventionnel ; celui qui donne des récompenses est aussi celui qui punit, un principe purement disciplinaire. « Draft Score » est en quelque sorte le témoin et le produit de l'institution en tant que système disciplinaire. En même temps, l'institution nous

sert, je ne veux pas avancer l'anarchie totale. Spinoza, encore une fois, parle de l'institution comme de cet objet utile au fond, mais avec qui il faut s'arranger constamment parce que toujours il menace de nous enfermer dans des modes figés. Alors il faut le générer et régénérer constamment.

**EO:** Un « devenir » deleuzien ?

**PBB:** En quelque sorte ; d'ailleurs, devant le jury, « Draft Score » a été suivi d'un discours qui proposait de dépasser la configuration des catégories telles que l'audience, par des exemples liés au genre : « de quel sexe êtes-vous, artiste, public ou commissaire ? ».

C'est dommage que je n'aie pas pu voir votre projet « Galápagos » en profondeur, je le ferai par la suite, mais de loin, au niveau des choix, j'y voyais quelque chose qui relève de l'idée de milieu que l'on interroge – ici, l'environnement constitué par cet archipel, possédant une logique propre qui permet d'examiner certains éléments présents dans la configuration artistique et institutionnelle. Je trouve cela important et quelque part analogue à ce que j'essaie de faire moi-même, chercher un réajustement à l'occasion de chaque projet.

**EO:** Cet emprunt entre des « biotopes » différents a initié aussi des choses à mon sens pas tout à fait prévues initialement. Notre intérêt par exemple pour le radiateur de la marque Atlantic a pu révéler une mise en jeu des processus financiers à l'œuvre dans une institution, alors qu'au départ nous l'avions considéré d'une manière plus autonome ou analytique. Parfois les choses naissent dans cette interaction, le rapport à l'institution me paraît donc être une situation qui doit s'appuyer sur l'expérience en quelque sorte « vivante ».

**PBB:** C'est bien pour cela que c'est intéressant, on découvre et on fait générer des choses imprévues ; la dimension créative se situe là, plutôt que dans la simple démonstration ou note d'intention qui finalement n'engendre rien d'autre que ce qui est dit sur le papier.

**EO:** Quand le point de fuite est rendu prévisible, il y a peu de choses qui peuvent se dérouler dans le processus qui mène à l'exposition. En ce qui me concerne, je pense qu'il faut laisser des portes ouvertes, une sorte de fragilité réceptive et empirique dans le processus curatorial.

**PBB:** Oui, bien sûr. Une autre question est comment donner accès au processus de l'exposition et à la possibilité de construire une expérience propre à ceux qui entrent en sa présence. La difficulté des expositions est aussi liée à leur durée et mode d'accès contraignants, à la différence des médiums constamment disponibles, comme le livre qu'on peut rouvrir ou le film qu'on peut revoir. J'attache une grande importance à l'exposition comme expérience plastique et spatiale, chose qu'un catalogue ne remplacera jamais. Si elle n'est qu'une sorte de thèse illustrée, aucun événement ne se construit par son biais.

Y compris sur ce point, l'intérêt du commissariat est de réfléchir à ce qu'on peut amener de différent, de complémentaire, par rapport aux artistes, en sachant bien sûr que ces derniers déploient aussi des situations d'exposition très riches.

**EO:** La question est souvent posée mais en termes malheureusement binaires, est-ce que le curateur est un artiste, oui ou non ?

**PBB:** Précisément, il n'est pas intéressant de raisonner en termes de clivage ; il est important de se pencher sur l'apport curatorial et artistique à la pensée du domaine plastique. Les propositions des commissaires ne sont en effet pas considérées comme des œuvres ; au fond, c'est un problème de marché. S'ils énoncent des dispositifs plastiques et des expériences spatiales pertinentes, je ne vois pas pourquoi on les minorerait malgré leur intérêt.

Je m'intéresse beaucoup au projet consacré à l'architecte et concepteur de muséographie Carlo Scarpa, organisé par le Museion de Bolzano en Italie. Il a avancé des modèles clai-

rement artistiques qui permettent de porter des contributions fortes, et le fait qu'il soit architecte importe peu. Les choses devraient évoluer à travers de réflexions à venir ; des initiatives ont d'ailleurs été entreprises et pourtant pas toujours de la bonne manière.

Encore une fois, le remake version Prada de « When Attitudes Become Form » diffère de ce point de vue, un peu comme « Nouvelles Vagues ». C'est une tentative d'approcher l'objet de pensée qu'est l'exposition de Harald Szeemann, une expérience plastique et muséographique impressionnante, parmi les choses les plus intéressantes que j'ai vu ces dernières années, mais malheureusement avec un objectif contradictoire qui trahit à mes yeux les œuvres et l'exposition, au bénéfice de leur ressaisie fétichiste et capitaliste.

**EO:** Par la tentative de reproduction à l'identique ?

**PBB:** C'est même au-delà. C'est similaire à la manière dont le Palais de Tokyo s'est servi de la figure du curateur, c'est-à-dire la réification de l'exposition en un nouvel objet de spéculation et non pas de connaissance et d'émancipation. La dimension curatoriale est alors soumise au marché des valeurs. Ce n'est pas l'enseignement que je tire de l'exposition originale, d'ailleurs indépendamment de la visée de Szeemann. Il faut dire qu'il n'était pas responsable de tous les choix, il était parmi d'autres dans cette situation collective pour laquelle son rôle était moins central qu'on veut nous le faire croire.

Cette expérience n'est pas uniquement intéressante par le biais de Szeemann, elle l'est aussi par rapport à une époque et une pratique alors en train d'émerger, en contradiction avec ce qui est établi, et qui révolutionnent l'institution. À Venise, cette caractéristique est intégralement effacée, chose que j'ai essayé d'introduire de manière insidieuse dans ma contribution pour le catalogue : non sans évoquer la période historique de la Restauration, cette exposition restaure les valeurs anciennes.

**EO:** Je serais tenté de faire une comparaison avec la figure du conteur chez Walter Benjamin, liée à la transmission orale et les modifications induites dans le texte par ses narrateurs successifs. Ici, l'expérience n'évolue pas et ainsi ne serait pas vraiment transmise, elle reste cantonnée à son état d'origine.

**PBB:** Si tu veux, je pense que « *When Attitudes Become Form* », en ce qui concerne l'art et la pensée, pose la rupture des années 1970 entre l'organisation hiérarchique et transcendante et une autre qui émerge, immanente et horizontale. Cette décennie a vu la remise en cause de la structuration pyramidale de la société, c'est ce qui est au cœur de ce que Szeemann manipulait sans peut-être en avoir entièrement conscience. Cette exposition fut un ensemble de manières d'être, comme dit Deleuze. À la différence des expositions qui importaient dans leurs espaces des produits réalisés ailleurs, à Berne les artistes ont fait émerger les œuvres à partir de la situation spécifique rencontrée sur place.

On passe donc du transcendant à l'immanent, on prend en compte la contingence et un ensemble de choses dont j'ai essayé de développer les conséquences dans ma pensée curatoriale ; les participants à cette exposition le faisaient, eux, à l'intérieur de la pratique artistique.

« *When Attitudes Become Form* » était aussi le produit d'une stratégie nord-américaine d'implantation et d'envahissement de la culture européenne par une nouvelle forme d'art, introduisant l'ultime conséquence de la guerre : tenter d'imposer des valeurs et surtout renverser le marché. Dans le sillage de la Seconde Guerre mondiale, des galeries et des marchands comme Sonnabend et Castelli ont influencé les rapports de force entre l'Europe et les États-Unis, en quittant Paris pour faire de New York la nouvelle capitale du marché de l'art. Au moment de l'exposition de Szeemann, ils représentaient les artistes américains qui en faisaient partie et que l'Europe découvrait. Cette exposition est donc une de celles qui ont contribué à faire naître un nouvel art américain dominant. Quand le critique d'art Germano Celant désigne l'*arte povera* en Italie, il y

avait encore des artistes américains dans ce mouvement. Plus tard, son discours, rectifié, en fera un phénomène exclusivement européen, une réponse au minimalisme américain.

Pour revenir à cette exposition complexe, la réactiver parmi les fresques du couronnement de la reine, dans son palais XVIII<sup>ème</sup> siècle acquis par la Fondation Prada, il y a là quelque chose d'entièrement paradoxal. Les œuvres ont été solidifiées et congelées, il s'agit quasiment d'une démonstration du processus de fétichisation. Bien qu'elles émanent d'une situation particulière, elles ont été reconstituées comme dans un musée de cire ; on voit de pauvres cadavres d'œuvres qui n'ont aucune force de présence parce qu'elles sont montrées d'une manière réitérée qui leur devient étrangère. Plutôt qu'un rapport avec l'énergie du présent, telle que visée par le « Projet Phalanstère », il y a une confusion autour de l'immanence et de la contingence. On est dans une falsification, une manipulation, ces œuvres grises et éteintes sont placées dans une succession de points de vue bidimensionnels contradictoires avec les volumes des espaces et les déplacements des visiteurs.

**EO:** Des tableaux-vivants de cadavres !

**PBB:** Une série de tableaux-vivants, en effet. Il y aurait une vraie analyse à faire sur cette exposition, mais je trouve ici intéressant de la mettre en rapport avec « Nouvelles Vagues ». Ce sont deux tentatives actuelles de réifier et fétichiser quelque chose qui n'a pas à l'être de cette manière et dont l'intérêt n'est pas là, bien au contraire.

Paris, 4 octobre 2013

#### **Remerciements**

Céline Bertin, Pierre Simon





# Biographies

**Pierre Bal-Blanc** (né en 1965, France) est curateur indépendant et directeur du CAC Brétigny. Depuis 2003, en résonance avec la pensée sociétale de Charles Fourier, il y développe le « Projet Phalanstère », une série de propositions spécifiques au lieu qui remanient de manière critique les logiques d'accumulation des œuvres. Ses séquences d'expositions « La Monnaie Vivante » et « Draft Score for an Exhibition » négocient l'analyse historique et contemporaine du corps et des stratégies liées à la performance dans les arts visuels. Les trois chapitres de « Réversibilité » mènent une réflexion autour des conséquences de la matérialité de l'objet d'art sur la configuration des protagonistes du domaine artistique, le rôle et la forme de l'institution culturelle aujourd'hui. « The Death of the Audience » révèle les processus d'émancipation et d'aliénation qui prennent place dans l'interstice entre les figures d'artiste et de spectateur. Il prépare actuellement une exposition pour le Museion de Bolzano qui poursuit l'exploration des formes et des responsabilités des musées, leurs activités quotidiennes et leur rapport à la ville.

Le champ de prospection actuel de la pratique curatoriale d'**Émile Ouroumov** (né en 1979, Bulgarie) porte sur la porosité conflictuelle entre les rôles d'artiste et de commissaire, les formats curatoriaux instables et récurrents, les rapports entre art, langage et paratexte accompagnant les expositions, dont notamment les écrits critiques et les communiqués de presse. Son dernier projet en date, « Le Principe Galápagos » (Palais de Tokyo, Paris, 2013), mené avec une équipe composée d'artistes et de curateurs, explore les particularités endémiques des biotopes et leur possible pertinence critique dans le champ artistique, à travers un ensemble de propositions issues du champ culturel, sociopolitique ou commercial.



*Projeto realizado com o apoio do Governo do Estado de São Paulo,  
Secretaria da Cultura, Programa de Ação Cultural 2012.*

**INSTITUT  
FRANÇAIS**

**CASA  
DO POVO**



**AC/E**  
ACCIÓN CULTURAL  
ESPAÑOLA



*Apoio*

**ProAC**  
PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL  
DO ESTADO DE SÃO PAULO



**GOVERNO DO ESTADO  
SÃO PAULO**  
Secretaria da Cultura

The logo for the Government of São Paulo, featuring a stylized graphic of the state flag's wavy stripes above the text "GOVERNO DO ESTADO SÃO PAULO" and "Secretaria da Cultura".