

ce qui implique d'être également attentif à leurs déséquilibres, machinations, états paranoïaques.

<sup>1</sup> Gilbert Simondon, « Entretien sur la technologie avec Yves Deforge (1965) », in Simondon Gilbert (dir.), *Sur la technique (1953-1983)*, PUF, 2014, p. 397-403.

<sup>2</sup> <http://www.recyclism.com>.

<sup>3</sup> En 2017, l'organisation environnementale Greenpeace estimait cette consommation à 7 % du total de la production électrique et à 1,4 % de la consommation énergétique mondiale. Début 2020, l'Ademe (Agence de l'environnement et de la maîtrise de l'énergie) évalue à 4 % les émissions mondiales de gaz à effet de serre produites par le seul secteur numérique (le doublement de cette empreinte carbone étant projeté à 2025).

<sup>4</sup> En février 2020, la DGCCRF a condamné Apple pour « pratiques trompeuses par omission » en lien à l'obsolescence programmée (direction générale de la Concurrence, de la Consommation et de la Répression des fraudes, une administration française relevant du ministère de l'Économie).

<sup>5</sup> Cf. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, « Agora », 1962, p. 31.

<sup>6</sup> Dans *La Pensée sauvage*, Claude Lévi Strauss rappelle l'origine du verbe bricoler, qui s'applique autant au jeu de balle et de billard, qu'à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, dont on peut dire qu'il bricole bien, ou du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle. Cf. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage, op. cit.*, p. 3.

<sup>7</sup> Pour une relecture et une mise à jour des thèses de Lévi-Strauss sur le bricolage, voir l'ouvrage collectif de Françoise Odin, Christian Thuderoz, *Des mondes bricolés ?*, Lyon, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010. Les auteurs y introduisent la figure de l'artiste pour repenser et relativiser l'opposition, formulée par Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, entre l'ingénieur, homme du projet et du concept, et le bricoleur, qui crée avec les moyens du bord, puisant dans un stock d'objets accumulés sans projet précis.

<sup>8</sup> Le terme de *critical making* utilisé pour la première fois en 2008 par Matt Ratto, professeur à l'université de Toronto, articule le *critical thinking* (mode de pensée dit critique) et le *making* (processus de création, expérience et connaissances acquises par le bricolage). Cf. Michel Lallement, *L'Âge du faire. Hacking, travail, anarchie*, Paris, Seuil, 2015.

<sup>9</sup> Les *e-wastes workshop* sont des ateliers qui initient les citoyens participants au *circuit bending* ou *hardware hacking* à ouvrir le capot d'objets technologiques mis au rebut.

<sup>10</sup> <http://hacklab.recyclism.com>.

<sup>11</sup> <http://www.uglitch.com/>.

<sup>12</sup> Cf. Rosa Menkman, « The Glitch Moment(um) », in *Glitch Studies Manifesto*, Amsterdam, Inc Publications, 2011.

<sup>13</sup> Nous retiendrons davantage de Gell son analyse des figures de l'agentivité et son approche des « réseaux de l'art », contemporaine de l'approche des « mondes de l'art » (Howard Becker) et de la théorie de l'acteur réseau (Michel Callon, Bruno Latour). Cf. Alfred Gell, « La technologie de l'enchantement et l'enchantement de la technologie », in *Technologies de l'enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, UGA Éditions, 2014. Voir aussi son ouvrage posthume : Alfred Gell, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Dijon, Les presses du réel, 2009. En réaction, voir également Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, « L'art d'Alfred Gell. De quelques raisons d'un désenchantement », *L'Homme*, 193, 2010, p. 167-184.

<sup>14</sup> Cf. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

<sup>15</sup> Cf. Michel de Certeau, Marie Giard, Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien*, Paris, UGE, 1988.

<sup>16</sup> Le *hardware* désigne l'ensemble de l'équipement matériel, mécanique, magnétique, électrique et électronique, qui entre dans la constitution d'un ordinateur, ou des machines de traitement de l'information en général.

<sup>17</sup> Groupe artistique dédié à équiper les graffeurs, les artistes et les manifestants de technologies *open source* pour la communication urbaine. (N.d.R.).

<sup>18</sup> Pour un premier manifeste du Net Art « activiste », voir Joachim Blank : <http://www.irational.org/cern/Netart.txt>.

<sup>19</sup> Le sens informatique de *to hack into a data base* renvoie à l'action de s'introduire en fraude dans une base de données : il génère les termes *hacking* (piratage) et *hacker* (pirate informatique).

<sup>20</sup> Cf. Jodi, *We love your computer*, [www.jodi.org](http://www.jodi.org) – Jodi, OSS, <http://www.oss.jodi.org> – Jodi, Error 404, [www.404.jodi.org](http://www.404.jodi.org).

<sup>21</sup> Cf. Jaromil, P0ES1S : <http://www.p0es1s.net/en/projects/jaromil.htm> La Fork bomb est une forme d'attaque par déni de service contre un système informatique utilisant la fonction fork. (N.d.R.)

<sup>22</sup> Cf. Jaromil, :(){:|:&}; - ou de la bohème digitale : <https://jaromil.dyne.org/journal/forkbomb.html>.

<sup>23</sup> Une même détermination marque, au début de leur histoire, les machines photographique,

cinématographique et vidéographique, tour à tour explorées, contournées et détournées par la pratique artistique expérimentale. Les premières pièces vidéo de Nam June Paik ou celles de Wolf Vostell se sont notamment attachées à la panne en détruisant la télévision, physiquement (sculptures vidéo) autant que symboliquement, en intervenant à même la matière du médium – le meuble TV, l'écran, le tube cathodique, le signal vidéo et son indéfinition.

<sup>24</sup> Cf. Sigfried Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archeology of Hearing and Seeing by*

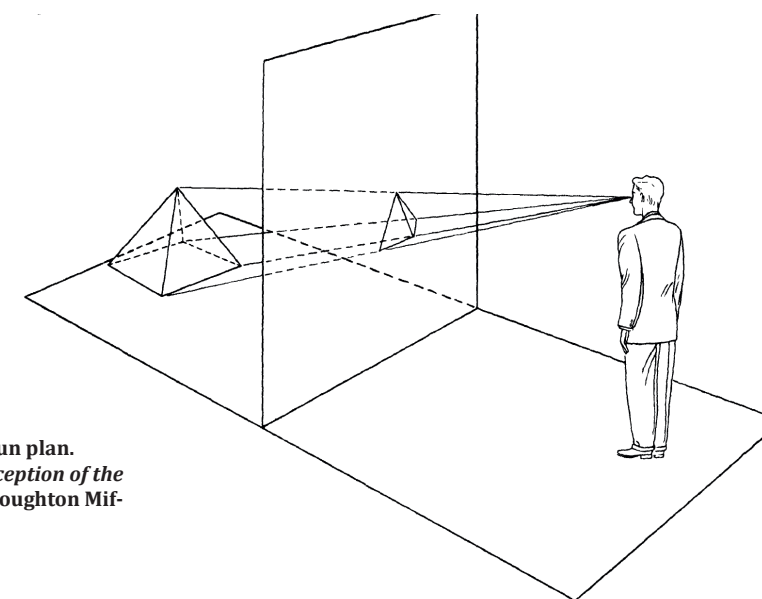
*Technical Means*, Cambridge, The MIT Press, 2006 ; Jussi Parikka, *Digital Contagions. A Media Archaeology of Computer Viruses*, New York, Peter Lang, 2007 ; *id.*, *What is Media Archaeology?*, New York, Polity Press, 2012 ; Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017.

<sup>25</sup> Cf. Jean-Paul Fourmentaux, *antiDATA, la désobéissance numérique*, Dijon, Les Presses du réel, 2020 ; *L'Œuvre virale. Net art et culture hacker*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2013 ; *id.*, *Art et Internet*, Paris, CNRS Éditions, [2005] 2010.

## Le milieu de l'exposition

Christophe Kihm

*Si l'histoire des expositions est désormais pleinement intégrée à l'histoire de l'art et à son enseignement, rares sont les hypothèses et les outils théoriques dédiés à son analyse. Ainsi, de très nombreux discours à propos de l'exposition s'articulent-ils, encore, à une approche formelle et ontologique de l'œuvre d'art. La notion de « White Cube » formulée par l'artiste et critique d'art irlandais Brian O'Doherty (1976-1981), témoigne exemplairement de cette ouverture à l'exposition et à ses espaces à partir du concept d'œuvre d'art. Nous suggérons dans ce texte qu'une approche pragmatique du problème peut souligner d'autres spécificités de l'exposition, de ses constructions et de ses fonctionnements. Nous proposons de renouveler les outils de son analyse à travers les notions de « préparation », de « climat », d'« atmosphère », d'« ambiance », d'« enveloppe », d'« interface » ou d'« environnement », qui permettent de reconstituer son milieu.*



**Fig. 1. Objet projeté sur un plan.**  
James J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston : Houghton Mifflin, 1950, p. 34.

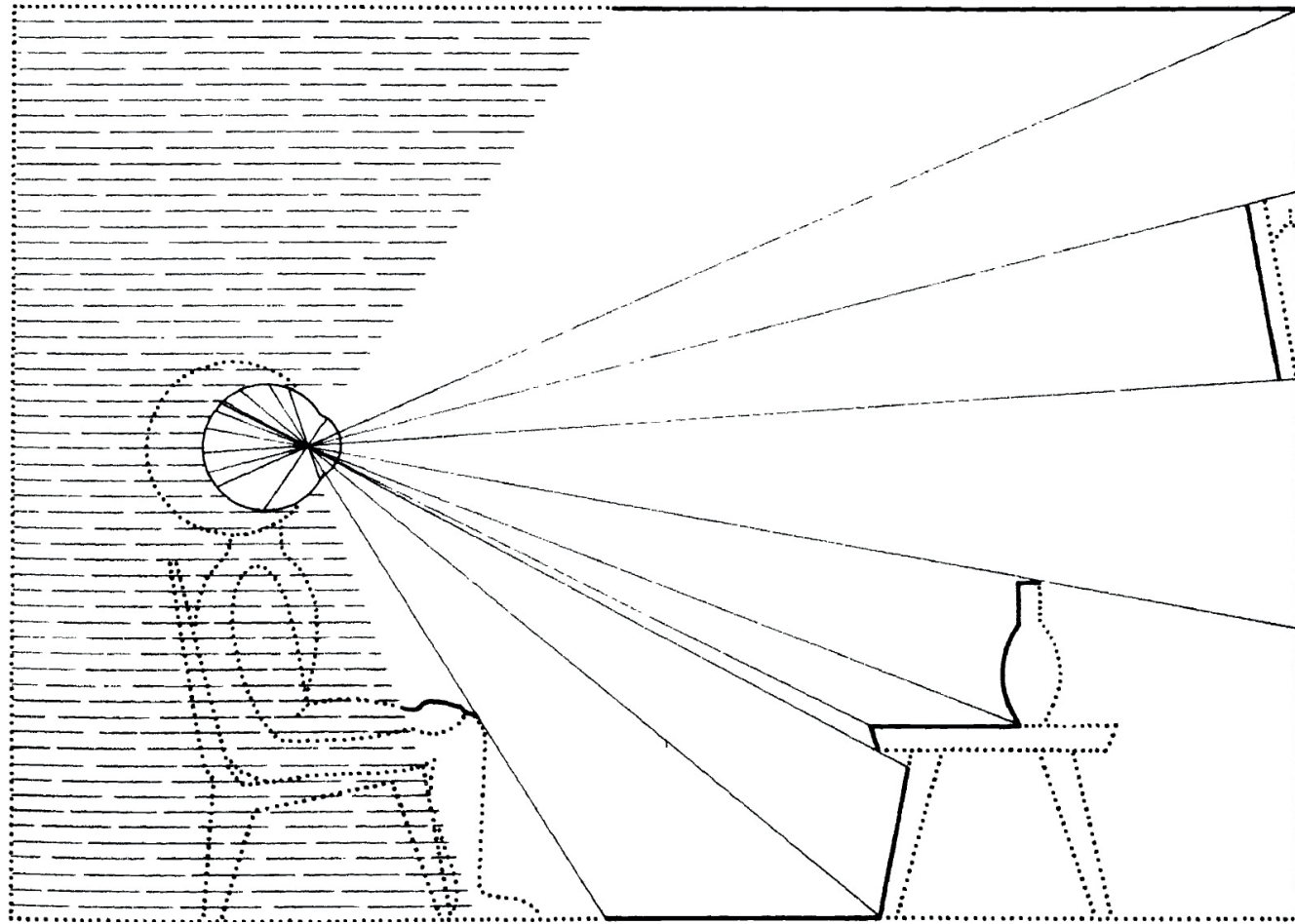


Fig. 2. Projection optique d'une pièce. James J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston : Houghton Mifflin, 1950, p. 47.

Quiconque se rend aujourd'hui dans un musée, une galerie, un centre d'art ou même une foire d'art pourra reconduire un même constat. Au-delà des différences de volume des salles, des variations d'intensité des éclairages ou des dispositifs choisis pour les médiations, la présence des œuvres sera, toujours, associée à un nombre restreint d'aménagements qui orientent nos perceptions.

Nous réunissons, sous le terme de *préparation*, l'ensemble des opérations concrètes et matérielles qui s'appliquent à l'aménagement des salles d'exposition, quelle que soit leur volume ou le bâtiment au sein duquel elles sont localisées. Nous considérons l'ensemble de ces opérations comme une condition posée à la monstration.

La préparation des salles dévolues à l'exposition publique des œuvres d'art s'est stabilisée au cours du <sup>xx</sup><sup>ème</sup> siècle à travers l'adoption de deux

lois ayant toujours aujourd'hui valeur de norme. La première d'entre elles est si évidente qu'on pourrait oublier de la mentionner comme telle : il faut construire un vide. Cette loi implique un ensemble d'opérations fonctionnelles en relation avec l'accueil des objets exposés. On peut désigner de *climatologiques* les aménagements des salles relatifs à la circulation de l'air, au contrôle des taux d'humidité et à une température ambiante répondant aux normes de la conservation, tout comme les limites imposées à l'intensité des flux lumineux au regard de l'altération potentielle des objets montrés. Les pressions et les lumens sont mesurés objectivement par des objets techniques dont la présence demeure invisible ou discrète dans les salles d'exposition, en liaison avec les propriétés d'objets matériels dont elles assurent les bonnes conditions de monstration.

À ces mesures techniques s'ajoutent des équipements techniques qui permettent d'assurer

la mise en place des objets exposés en raison des contraintes matérielles qui leur sont propres : choix de matériaux pour les murs permettant le perçage et l'accrochage de tableaux et d'écrans, prises d'électricité au sol et aux murs pour des branchements, attaches aux murs et aux plafonds pour fixer des appareils lumineux, emplacements des sculptures au sol relatifs à la répartition de leur poids<sup>1</sup>... À nouveau, ces équipements et contraintes techniques sont discrets, camouflés ou invisibles et ne créent pas d'interférences avec les objets dont ils permettent l'exposition.

Le vide construit par la préparation des salles d'exposition est conventionnel. Il est conditionné par un plein virtuel, puisque sa fonction est de favoriser l'accueil potentiel de tout objet d'art. Le philosophe et logicien américain Nelson Goodman a proposé un concept, l'« implémentation », afin de nommer les opérations relatives au « fonctionnement » des œuvres d'art, qui font suite ou se superposent à celles engagées par leur « réalisation » ou leur « exécution<sup>2</sup> ». La préparation climatologique et matérielle des salles d'exposition est, en son entier, dévolue à ces fonctionnements et les opérations qu'elle préconise appartiennent donc à cette phase d'implémentation.

Le second aménagement participant à la préparation des salles d'exposition est *atmosphérique* et s'applique au recouvrement de la surface des murs avec de la peinture blanche. L'aménagement atmosphérique s'attache à une bonne diffusion de la lumière et apporte une solution aux conditions de visibilité des choses exposées sur les surfaces. Un sol, qui est une surface, est cependant rarement peint en blanc. Cette restriction est justifiée sur un plan atmosphérique si l'on considère l'effet optique de miroitement produit au sol par une lumière zénithale. Cet effet n'est pas souhaité, sauf cas particulier où, par exemple, des scintillements et reflets seraient intégrés au mode d'apparition d'un objet. Quant aux plafonds, puisque l'éclairage des objets bénéficie le plus souvent d'une lumière orientée de haut en bas, qu'elle soit naturelle ou artificielle, leur blancheur est motivée par des raisons spécifiques (par exemple avec la pause de faux plafonds comportant des lumières incrustées), liées aussi à la diffusion de la lumière. La construction de l'atmosphère, qualifiée par

ces deux opérations principales de lissage des surfaces et de diffusion de l'éclairage, se consacre avant tout aux fonctionnements lumineux<sup>3</sup>. La préparation, qui participe de l'implémentation des œuvres, comporte deux modes : le climatologique et l'atmosphérique. Chacun d'entre eux pose les conditions d'apparition des objets exposés : le premier répond à des contraintes techniques de monstration (conservation et présentation), le second à des contraintes de visibilité. Ensemble, ces deux modalités construisent le « vide » conventionnel d'un lieu d'exposition, dans lequel fonctionnent des œuvres. Ce vide repose sur le camouflage, l'invisibilité ou la discrétion de ce qui le construit matériellement.

Dans la combinaison des deux modes climatologique et atmosphérique se précisent des conventions et s'impose une norme à partir de laquelle des variations peuvent voir le jour pour la préparation des salles d'exposition. Au regard de l'atmosphérique, toute couleur recouvrant les murs d'une salle en partie ou en totalité pourra bien marquer une variation (non blanche ou partiellement blanche), mais elle ne contredira pas la loi qui assure, avec le lissage des surfaces, la diffusion de l'éclairage et la construction d'un vide appuyé par les règles climatologiques matérielles et techniques. La singularité chromatique n'altère en rien les fonctionnements atmosphériques : mais la valeur chromatique, dans sa singularité, peut atteindre au symbolique et rejoindre la fonction auteur. Un(e) commissaire recouvrant de couleurs les murs de salles d'exposition peut signer ses variations. Pour autant, rien n'aura fondamentalement changé dans la préparation des salles et dans l'implémentation des objets. On peut qualifier ces aménagements de *cosmétiques*.

De même, des salles d'exposition présentant des murs « nus », où la matière brute du béton laisserait, par exemple, apparaître différentes altérations, ne mettront pas les règles de la préparation en péril<sup>4</sup>. Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud ont fait ce choix lorsqu'ils ont monté leurs premières expositions, en 2002, au Palais de Tokyo de Paris après les travaux effectués par les architectes Lacaton et Vassal pour sa réouverture. Les surfaces des murs laissées



brutes accentuaient l'une des composantes de l'atmosphère en substituant une surface vierge (le mur nu du bâtiment) à une autre (le mur peint en blanc), comme elles accentuaient la construction d'un vide en ayant soustrait jusqu'aux parois recouvrant les murs. Bien que ce jeu avec la composante atmosphérique de la préparation se comprenne pleinement dans un registre cosmétique, ce choix fut alors présenté comme un geste anti-muséal et eut valeur de signature<sup>5</sup>.

L'histoire du Palais de Tokyo aura très vite démontré le peu de différence produit par des variations atmosphériques de type cosmétique au regard de la norme dominante de la préparation : la construction et l'installation de hautes cimaises blanches dans les enceintes du centre d'art pour l'exposition des photographies du plasticien et photographe Wolfgang Tillmans (*Wolfgang Tillmans, Vue d'en haut*, 1<sup>er</sup> juin – 15 septembre 2002) organisait la coexistence non problématique de ces deux propositions ; mais, surtout, la combinaison de surfaces brutes et de surfaces blanches, sans contradiction et sans modification des conditions générales de présentation de l'exposition et de son expérience, manifestait l'homologie fonctionnelle de l'une et l'autre de ces options.

Pour comprendre en quoi les commentaires associés à la réouverture du Palais de Tokyo témoignent d'un faux problème, il faut relier la formule de « l'anti-musée » à la théorie du « White Cube » qui l'explique. Ce détour nous engage à quitter momentanément la saisie de l'exposition à l'aide de moyens pratiques pour apprécier comment s'est façonnée, avec la « formule » du « White Cube », la modélisation d'un lieu dans l'extension d'une idée de l'œuvre d'art.

Soulignons, tout d'abord, combien les termes de « White Cube », qui se sont imposés dans l'usage courant comme dans la littérature critique et théorique, sont inexacts et abusifs pour qualifier les « salles d'exposition ». La remarque pourra sembler terre à terre et faible sur un plan critique, mais ces salles épousent très rarement la géométrie de cubes. Par ailleurs, elles sont ouvertes afin que l'on

puisse y pénétrer et en sortir. Enfin, comme déjà dit, les différentes surfaces et plans qui les composent ne sont pas tous blancs.

Sur un plan strictement pratique, qui pourrait contester l'avantage dont disposent les arêtes et les plans droits par rapport aux arrondis et aux plans inclinés lorsqu'il est question de présenter des objets plans et destinés à être vus frontalement ? Et qui mettrait en doute les facilités que procurent ces plans aux mobilités physiques ? La théorie du « White Cube » n'a que faire de ces arguments pratiques, qui pourtant touchent aux conditions posées à la déambulation et au regard, mais elle a besoin d'un modèle géométrique abstrait, et donc du cube, pour affirmer ses thèses, ainsi qu'en témoignent les essais qui lui servirent de soubassement, écrits par Brian O'Doherty<sup>6</sup>.

Pour asseoir sa démonstration et son concept de « White Cube », Doherty souligne un parallèle entre l'évolution des formes des œuvres et celle de leur présentation. Ce rapport d'implication réciproque s'appuie sur l'avènement de démarches spéculatives associées à certaines pratiques avant-gardistes de la peinture. Un premier point, historique, est repéré par l'auteur à l'intersection de deux logiques formelles : lorsque les surfaces blanches des murs furent considérées en tant qu'extensions des surfaces du tableau, lui-même défini, selon ces pratiques d'avant-garde, comme simple surface. L'argument formel renvoie donc à la géométrie du plan et à l'extension de la surface au volume (le cube blanc), et donc de l'œuvre à son lieu d'exposition. Ce passage de la deuxième à la troisième dimension est soutenu par un argument ontologique. Car le second point historique relevé par Doherty prend appui sur la modification du statut de l'objet d'art, considéré comme autonome et singulier à la période du « haut modernisme ». La thèse de Doherty stipule que dans l'échange des qualités formelles de l'objet d'art et de son espace de présentation, se sont aussi échangés leurs statuts ontologiques : le « White Cube » peut, dès lors, être qualifié d'espace séparé et autonome, et la compréhension de ce statut se résout sur un plan historique comme manifestation emblématique du

« modernisme ». Dans le fil de cette thèse, le « White Cube », en tant qu'espace autonome, clos sur lui-même, géométriquement parfait, peut bien servir de contre-modèle à un anti-musée avec ses murs nus, qui affirme son ouverture au monde, à la vie, sa fonction sociale et son dehors du monde marchand. Cette construction idéologique doit être remise en question.

La thèse de Doherty repose en grande partie sur l'objectivation d'un modèle formel et ontologique, le « White Cube », au regard d'une histoire de l'art dont les grandes découpes et les concepts sont peu problématisés. Le « modernisme », l'autonomisation des supports et l'hégémonie d'une pratique spéculative de la peinture sont présentés comme des vérités objectives alors même que devraient être interrogés leur réalité factuelle. Le parti-pris de l'auteur reprend en cela les principaux arguments de la lecture « greenbergienne<sup>7</sup> » des arts plastiques : une évolution historique qui se stabilise (le modernisme) dans l'adéquation de formes et de supports (la simple surface) et l'identité de la forme et du concept de l'œuvre (un singulier autonome). Pourtant, dans son versant critique, l'analyse de Doherty vise la dénonciation de cette théorie « greenbergienne » de l'art, de son emprise sur les conditions de production, mais aussi sur les conditions de visibilité des œuvres.

Le « White Cube » est donc un objet paradoxal : à la fois construit en extension d'une théorie de l'art à laquelle toutes ses qualités renvoient, et critiqué en fonction de son ascendance à cette même théorie et à ses présupposés. Le raisonnement de l'auteur, qui fait se succéder en deux temps la reprise d'outils théoriques pour construire un objet historique (son cube blanc est greenbergien) et la critique de ces outils à partir de l'existence de l'objet construit (le cube blanc est un emblème du modernisme greenbergien) fait apparaître une réelle faiblesse méthodologique.

D'autre part, la ligne formelle-historique retenue par Doherty laisse planer des zones d'ombre logiques. Comment un espace construit (le « White Cube ») peut-il répondre

au report et à l'extension d'une surface sur une autre (du tableau au mur), par assimilation, contamination et effacement des différences et, dans le même temps, produire l'autonomisation de chacun des objets qu'il accueille (ici, des tableaux) dans la mise en exergue de singularités et donc de différences ? Sur un plan formel, l'effacement de toute différence ne peut conduire à l'affirmation de toute singularité. Mais pas sur un plan fonctionnel et pratique. Nous l'avons remarqué, le vide créé par l'atmosphère et le climat dans la préparation des salles d'exposition est la condition même de l'émergence de toute différence parmi les objets. Doherty ne le considère pas, puisqu'il se focalise sur des fonctions symboliques et des effets idéologiques. Pour lui, avec le « White Cube », se réalise la mise en puissance de la forme et du statut des œuvres d'art (autonomes, séparées, singulières) dans leurs conditions de visibilité et d'expérience. Avec le triomphe de l'idéologie « moderniste » est mis en actes une sacralisation qui s'applique aux objets de l'art et au regard que l'on porte sur eux.

Cette manière de subordonner l'expérience à la puissance du symbole est propre à la lecture idéologique. Quand elle ne supprime sa possibilité même – ce qui peut parfois être le cas – cette lecture enjambe l'expérience et la met entre parenthèses. Sous ces conditions peut alors se penser son appauvrissement ou sa ruine.

L'approche pragmatique se distingue de l'approche idéologique en défaisant ce lien qui assure au symbolique une position hégémonique, en tant que puissance qui gouverne toutes les significations et détermine tous les fonctionnements. Il faut, selon la démarche pragmatique, réintroduire le problème des fonctionnements au sein de l'expérience sans pour autant oublier comment, ainsi que le préconise l'approche de Nelson Goodman, des symboles, et donc des significations, sont mobilisés dans et par le milieu où se produit cette expérience.

Une enquête historique portant sur les pratiques artistiques pourra, à ce titre, chercher les exemples de relations établies entre des conditions matérielles de présentation

des œuvres et des jeux de spéculation et d'illusion formelles, dans les œuvres, qui les complètent ou en tirent profit. Un tableau blanc sur fond blanc environné par le fond blanc des surfaces d'exposition fonctionne à l'inverse d'un trompe-l'œil. De manière plus générale, ce mode opératoire est celui de la peinture contrainte à la littéralité de sa surface et des surfaces de l'exposition : elle creuse un espace infinitésimal, sans réelle profondeur, à l'opposé de celui qui s'ouvre à des dehors, à des sorties du cadre, à des contextes immédiats comme à des perspectives célestes ou infinies par le trompe-l'œil et l'illusion. Cependant, comme le trompe-l'œil, la littéralité cumule deux opérations, le redoublement et l'analogie, qu'elle applique à une situation matérielle déterminant les formes des objets qu'elle produit. On peut ainsi, à partir du redoublement et de l'analogie, en suivant une perspective littérale et spéculative, aller jusqu'à exposer le vide dans le vide d'une salle (ce qui revient en réalité à ne rien montrer d'autre que le vide de la salle) et creuser à nouveau des différences infinitésimales qui sont signifiantes dans le milieu de l'exposition. Avec les reports par analogie et par redoublement, dans les circuits reliant les qualités climatiques et matérielles d'un environnement aux objets et aux signes qui le peuplent, on pourra relever la persistance de certains procédés, mais aussi le renouvellement des formes du mimétisme selon des époques, des cultures et des enjeux. L'écriture d'une histoire d'expositions à partir de relevés effectués dans des pratiques intégrant les données matérielles et sensibles de la présentation des œuvres comme conditions posées à leur réalisation, ne peut par conséquent s'en remettre à un diktat commun. Si un principe devait en être déduit, il serait avant tout celui du jeu spéculatif et de son recours à des moyens (l'analogie et le redoublement) et à une opération (le mimétisme), qui brouillent les délimitations de l'objet et de ce qui l'environne en faisant varier ces modes d'apparaître et/ou de disparaître. Sur un plan pratique, la préparation d'une salle pour l'exposition d'objets d'art, à travers les deux opérations consistant à faire le vide

et à unifier les surfaces, ainsi qu'on l'a déjà souligné, doit faciliter la circulation d'une lumière constante et diffuse (tout au moins à l'échelle de chaque salle), et développer par conséquent l'équilibre de la perception visuelle en ses différents points. Cet équilibre présuppose donc un regard mobile et non statique (ou sacral), comme le laisse entendre l'analyse idéologique. En pratique, la salle d'exposition se compose donc de deux plans différenciés, le sol et le(s) mur(s) (qui sont rarement de même couleur), et cette composition réunit plusieurs surfaces construisant un espace en trois dimensions, ouvert à différentes mobilités et circulations. Ces coordonnées simples nous permettent de cerner deux caractéristiques essentielles de l'environnement aménagé par la préparation. La lumière constante et diffuse et les surfaces peintes installent une *ambiance* dans les salles d'exposition, au sein desquelles toute chose trouve son mode de présence. Les objets, quels qu'ils soient, peuvent y apparaître et, hormis de rares cas déjà évoqués où ils se confondent avec cette ambiance (par mimétisme) s'en détacher et s'offrir à l'observation. L'ambiance est commune et la présence singulière de chacun des objets s'y inscrit sur un plan d'égalité. Le singulier diffère, il est porteur d'indices signifiants. Une histoire des pratiques d'exposition, telles qu'elles se sont instituées progressivement en Europe à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, pourrait se concevoir en parallèle à l'émergence des pratiques d'observation et de recherche d'indices. Elle situerait l'exposition parmi de nombreux domaines qui touchent à l'enquête (policière, clinique, dans les sciences humaines et en histoire), et s'articulerait au développement de techniques et de discours associés à l'analyse de signes et à l'émergence de savoirs du regard, dans ce qui pourrait alors constituer une sorte de « symptomatologie générale ». Sans aller plus loin dans cette histoire de regard et de signes, on peut déjà souligner que l'exposition des œuvres d'art y serait comprise au croisement de l'observation de faits (ainsi que le préconise l'enquête, reliée dans ce contexte aux opérations de la pratique

artistique en actes – procédés, procédures, techniques, etc.), et d'organismes (ainsi que le préconise le modèle biologique qui prévaut à la conception des formes artistiques, hérité du romantisme). Cette double orientation pour la saisie du regard constitue, en elle-même, une modalité singulière de l'expérience de l'exposition, mais elle n'est pas la seule à faire fonctionner les œuvres.

Dans les relations d'une surface à une autre, entre le(s) mur(s) et le sol, la *préparation* de la salle d'exposition associe l'équilibre de la perception visuelle à la mobilité du corps. L'observation se réalise donc dans le nouage de l'action et de la perception<sup>8</sup>. Cette articulation du regard à la déambulation ouvre à la variation des points de vue : selon la distance et l'ajustement du sujet et des objets exposés, selon l'espacement des objets entre eux. Les deux opérations de la préparation, faire le vide et unifier les surfaces, contraignent moins l'expérience de l'exposition qu'elles ne lui offrent des conditions précises : observer se fera, ici, autant avec les pieds qu'avec les yeux. Cette nouvelle modalité de l'expérience pourrait, à son tour, nous renvoyer à d'autres pratiques et s'ouvrir à des histoires culturelles qui, dans le domaine du sensible, se consacraient aux liaisons du regard et de la déambulation – le cheminement à la remémoration, la promenade à la rêverie, la découpe de points de vue à la délimitation de significations... Ces alliances du regard et de la déambulation complètent et précisent les possibilités offertes à l'observation dans le milieu de l'exposition : l'observation est associative, elle relie le mouvement du corps, la perception et la pensée<sup>9</sup>, mais elle est aussi stratifiée, puisqu'elle oscille entre différents modes associatifs de la mobilité et du regard. En cela, les prises offertes par le milieu de l'exposition mettent en tension orientation et désorientation sur des plans à la fois physiques et psychiques, dans des environnements où l'on se perd, dans des dispositions qui nous égarent, en des errances dans des lieux et dans notre pensée.

L'hypothèse pragmatique ne peut cependant expliquer ces pratiques stratifiées du regard

en traçant exclusivement des généalogies culturelles : elle doit d'abord comprendre comment elles se produisent et comment elles fonctionnent dans et avec un cadre d'expérience, et donc repartir des données concrètes de l'environnement au sein duquel elles se formalisent. Il faut alors revenir à l'*ambiance* construite à partir des données matérielles de l'architecture d'un bâtiment et retenir qu'elle ne prend consistance qu'à partir de ce qu'elle contient : c'est une *enveloppe*. Elle ne contient pas un cube, mais une exposition. Elle est ouverte, concrètement, par des trouées (portes et fenêtres), mais aussi dans la mesure où elle est en attente de ce qu'elle va contenir. Elle est aussi singulière, puisqu'enveloppée à son tour dans un bâtiment.

Aménagement construit en fonction de l'architecture à l'intérieur duquel un autre aménagement construit vient s'installer (la disposition des œuvres exposées), l'ambiance qui enveloppe est une *interface* ; elle établit une surface de contact entre l'architecture et la disposition des objets. Comme telle, elle dispose symboliquement des qualités de l'une et de l'autre<sup>10</sup>. Elle est, par conséquent, intégrée à la disposition des objets, le vide et le blanc produisant des rythmes et des intervalles qui structurent les mobilités du regard et de la déambulation.

Si l'on peut établir une distinction en théorie entre l'ambiance et la disposition, en pratique, cette distinction est caduque, car à l'interface de l'architecture et des objets, la surface peinte devient signifiante. Non pas symboliquement (en tant que geste curatorial-auctorial<sup>11</sup>) mais sur un plan fonctionnel, puisque ce qui participait d'un vide (avec la préparation), participe alors d'un plein (en signifiant avec les objets exposés).

L'ambiance, comme interface, agit encore de deux manières pour relier objet et architecture dans la construction de l'exposition. D'une part, dans les plis de l'architecture, lorsque le découpage de la surface des salles est joué par des cimaises qui produisent des butées et contraignent les points de vue et les déambulations : ce découpage peut s'appliquer sur tous les plans, en hauteur avec la construction de faux plafonds et au sol avec

celle de faux planchers, d'estrades ou de socles. D'autre part, au-delà des limites du bâtiment où à l'extérieur des salles, dans le dépliage de l'ambiance en excès de l'architecture, lorsque le déplacement de ses signes accompagne celui des objets exposés (socle, plan, etc.).

La permanence de l'ambiance, lorsqu'on découpe des surfaces à l'intérieur ou lorsqu'on déplace des surfaces à l'extérieur, assure une continuité à la mobilité du regard et à la déambulation. L'ambiance est un invariant dont la stabilité est assurée au-delà des différents aménagements effectués pour la disposition des objets<sup>12</sup>. Ce qui est invariant nous donne des informations sur les propriétés constantes des surfaces et nous permet de comprendre l'organisation propre d'un environnement. Nous pouvons d'autant plus facilement exercer la mobilité du regard et celle du corps, nous égarer et nous retrouver, que nous nous déplaçons à l'intérieur de repères stables. Ainsi, c'est parce que nous disposons d'informations constantes, mais aussi parce qu'elles sont restreintes (dans la combinaison du vide et du blanc) qu'il est possible d'accueillir d'autres informations pour compléter notre environnement perceptif. La construction de l'environnement de l'exposition se reporte donc, en grande partie, sur le choix des objets et sur leurs emplacements, à l'origine de la saisie d'une multitude d'informations et de significations, stimulant l'observation, l'exploration et la découpe de points de vue. La saisie de ces prises perceptives s'accompagne nécessairement d'une élévation de l'attention.

<sup>1</sup> Les normes de sécurité déterminent aussi certains de ces aménagements, mais elles se superposent aux normes de la préparation et n'en constituent pas une dimension en propre.

<sup>2</sup> « L'implémentation dans les arts », in Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009 [1984], p. 63-68. Soulignons que la formulation du concept, dans son apparente simplicité – « Dans "implémentation", j'inclus tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner ». (Id. p. 64) est ouverte à la discussion, notamment en ce qui concerne ce « tout ». Goodman précise plus loin : « L'exposition du musée est un moyen d'implémentation, même

quand elle laisse l'œuvre inerte. ». *Ibid.* Soulignons encore que cette reprise de la question esthétique à partir de l'étude de fonctionnements s'applique chez Goodman à tous les objets, artistiques ou non (la question n'étant plus ontologique), comme à l'expérience que l'on peut en faire (puisque ces objets, il faut les faire fonctionner).

<sup>3</sup> Elle pourrait être sonore, quoique dans la plupart des cas, cette dimension n'est pas intégrée à la préparation des salles d'exposition. Lié à des aménagements spécifiques, notamment lorsque des œuvres émettant du son sont exposées, le travail atmosphérique relève alors d'une adaptation. Il s'agit de créer un « vide » pour le son, d'éviter les échos, qui sont l'équivalent de reflets, d'assourdir avec des parois anéchoïques, etc.

<sup>4</sup> Dans son état brut, le béton propose globalement une surface lisse et neutre, proche des qualités retenues par la construction de l'atmosphère.

<sup>5</sup> On trouvait encore il y a quelques années, en 2017, sur la page consacrée au lieu et à son histoire sur le site Internet du Palais de Tokyo (depuis refaite), un discours de promotion institutionnel qui affirmait : « Effervescent, enjoué, aventureux, le Palais de Tokyo, créé en 2002, réveillait Paris : anti-musée par excellence, friche rebelle dans le 16<sup>ème</sup> arrondissement, "palais" décalé et ambitieux, lieu d'échanges et de surprises [...] ». »

<sup>6</sup> Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich ; Paris, JRP Ringier / Maison Rouge, 2008 [1976-1981].

<sup>7</sup> En référence aux théories du critique d'art américain Clement Greenberg pour lequel la spécificité de la peinture est notamment la surface plane de la toile ou du support. (N.d. R.).

<sup>8</sup> On gagnerait beaucoup, sur ce plan, à développer une théorie de l'exposition depuis les hypothèses proposées par le psychologue américain James J. Gibson dans son *Approche écologique de la perception visuelle* (Paris, Éditions Dehors, 2014), en reprenant à bon escient les concepts et outils d'analyse qu'il propose : dans la combinaison de la perception visuelle et de l'action qui lui sert de socle ; à partir du concept d'« affordance » qui désigne ce qui est permis, offert à la perception-action par un environnement ; avec la « saisie » d'informations et dans des prises qui nous permettent l'« exploration » d'un « environnement ». Une telle théorie ferait apparaître l'exposition comme une chambre d'écho et comme un amplificateur de perceptions. Elle serait possible sous une condition : accorder une place centrale à l'« information », ainsi que le préconise Gibson pour la perception, c'est-à-dire à la différence perçue. Cette « écologie » s'adosserait donc à une conception de l'exposition

comme format et non comme forme, à l'inverse de la théorie « formaliste » du « White Cube ». Nous avons tracé l'ébauche de cette conception dans le texte « Notes pour une théorie de l'exposition » in David Zerbib (dir.), *In Octavo*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 75-89.

<sup>9</sup> Le concept d'exposition implique la coexistence de deux choses vues simultanément : la pratique de l'appariement ou de la disposition des objets par paires y est donc secondée par un regard associatif, qui considère des objets hétérogènes. La salle d'exposition n'est pas une cellule et le regard associatif n'est pas le regard contemplatif.

<sup>10</sup> Nous en voulons pour preuve que l'on peut s'adosser à un mur, mais pas à n'importe quel endroit et certainement pas entre deux tableaux, car l'espacement entre les œuvres fait partie de l'interface de l'exposition.

<sup>11</sup> Soit le curateur de l'exposition et l'auteur de l'exposition (l'artiste). (N.d.R.)

<sup>12</sup> S'il va de soi que certains objets nécessitent des aménagements spécifiques et modifient les coordonnées de la préparation – telle la projection d'une vidéo ou d'un film avec la mise au noir, partielle ou totale, d'une salle – ces modifications sont, encore, liées à la recherche de conditions optimales pour la visibilité de l'œuvre, et donc la diffusion d'une lumière dans son rapport à la mobilité des regards et des déambulations. Elles doivent donc être considérées comme des aménagements de l'ambiance et ne contredisent pas son fonctionnement enveloppant.

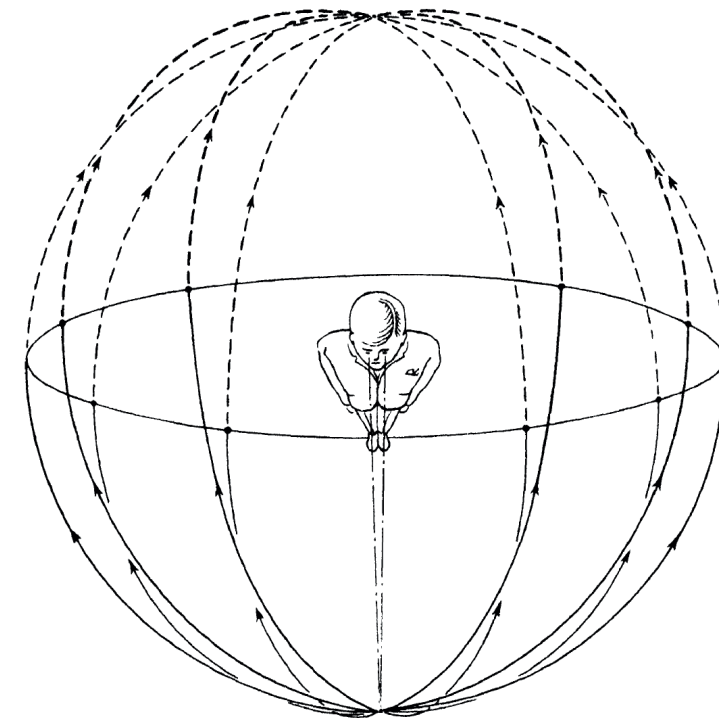


Fig. 3. Champ visuel pendant un déplacement tel que projeté sur une surface sphérique autour de la tête. James J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston : Houghton Mifflin, 1950, p. 123.