

PIERRE HUYGHE ET PHILIPPE PARRENO : L'INSTITUTION ENCHANTEE

En parallèle au texte de Christophe Kihm, publié dans le numéro 404, nos lecteurs trouveront ci-dessous une autre opinion critique sur les deux grandes expositions qui avaient fait l'actualité de la rentrée parisienne et qui contrairement à ce qu'une certaine presse voudrait faire croire, n'ont pas fait l'unanimité.

Les récentes et imposantes expositions de Pierre Huyghe au Centre Georges-Pompidou (25 septembre-6 janvier) et de Philippe Parreno au Palais de Tokyo (23 octobre-12 janvier) appellent à nous questionner sur les évolutions de travaux, de pratiques et de conceptions de l'exposition de deux artistes d'abord identifiés dans les années 1990 à une esthétique relationnelle, puis dans la décennie suivante à des développements spectaculaires que peuvent désormais connaître les œuvres, et plus encore les expositions. Si la richesse en moyens de leurs productions, depuis le début des années 2000 (L'expédition scintillante de Huyghe à la Kunsthaus de Bregenz en 2002, Alien Season de Parreno à l'ARC en 2002), semble s'opposer à la relative pauvreté en moyens de celles des années 1990, et même opérer une rupture dans la perception des enjeux de leurs démarches (jusqu'alors identifiées à des procédures participatives et critiques visant à renouer du « lien social », comme l'affirmait Nicolas Bourriaud dans son livre influent de 1998, *Esthétique relationnelle*), cette évolution est compréhensible en regard de deux éléments déterminants et indissociables, l'un relatif à leurs ambitions esthétiques et l'autre à l'évolution des institutions.

D'abord, l'esthétique relationnelle, telle que l'a comprise Bourriaud, relevait d'une nouvelle définition de l'art contemporain — des pratiques « dérivées de la peinture et de la sculpture qui se manifestent sous la forme d'une exposition » — et d'une remise en cause du modèle dominant d'exposition (des objets fixes, dans un environnement fixe) en proposant des environnements en mouvement qui imiteraient les processus de la nature ou du monde et par là même solliciteraient les spectateurs dans un sens actif et participatif. Or, les institutions ont elles-mêmes connu de profondes évolutions, relevant selon Rosalind Krauss⁽¹⁾ d'une « logique culturelle des musées à l'âge du capitalisme tardif », selon une grille interprétative inspirée de Fredric Jameson. Dès 1990, Krauss écrivait que les musées s'adresseraient désormais, à travers leurs expositions, à un sujet « technologisé » dont « le champ de l'expérience (ne serait) plus l'histoire mais l'espace même », qui chercherait « non pas l'affect mais l'intensité », et vivrait « l'expérience de sa fragmentation comme une euphorie ». Comme l'écrivait Éric Mangion en 2001 dans un article intitulé « L'effet bande-annonce » publié dans un numéro spécial d'artpress consacré aux « écosystèmes du monde de l'art », « c'est certainement ce qu'ont compris des artistes tels que Douglas Gordon (avec qui Parreno réalisera le film *Zidane*, portrait du 21^e siècle en 2006) ou Pierre Huyghe pour qui le travail de l'exposition passe par le développement de grands dispositifs visuels et sonores particulièrement œcuméniques et séduisants ».

Les limites d'une conception du spectacle comme moyen d'émancipation

Pour comprendre ces évolutions, il faut aussi constater que les nombreux présupposés esthétiques partagés par Huyghe et Parreno sont contradictoires ou problématiques, et ce depuis longtemps. Prenons-en un : l'idée que le spectacle puisse véhiculer une force critique et posséder des vertus émancipatrices, destinées au spectateur. Ici, le spectacle c'est d'abord le dispositif global de l'exposition qui, chez l'un et chez l'autre, vise à proposer une image artificielle du devenir, grâce à une sollicitation incessante du spectateur, au gigantisme (Palais de Tokyo) ou à l'accumulation de travaux dans un espace restreint (Centre Pompidou). Le spectateur devient cet œil énorme, regardant dans toutes les directions, ainsi que le proposait le scénographe et graphiste allemand Herbert Bayer⁽²⁾, dans une image fameuse des années trente. Dans une atmosphère théorique mélangeant poststructuralisme (fantômes de Derrida et Baudrillard), Jacques Rancière ou encore Bruno Latour, les deux artistes jouent la carte de l'exposition-comme-événement, pour essayer de mettre en crise la métaphysique de l'art et de l'exposition. Projet ambitieux, mais dont on peut questionner la matérialisation. En effet, quel sens peut bien avoir un pareil scénario lorsqu'on réinvestit les formes du spectacle industriel — débauches de moyens pour la scénographie, grosses productions cinématographiques, images léchées, sound design assourdissant, écrans sophistiqués ? Un des nœuds problématiques des pratiques récentes de Parreno et Huyghe, c'est la volonté de réactiver un projet cher à certaines avant-gardes du 20^e siècle, et aux symbolistes de la fin du 19^e siècle : celui d'un spectacle émancipateur, d'un grand spectacle qui dirait le sens de la vie et son mystère, un grand spectacle qui fédérerait la communauté des hommes autour de quelques figures archétypiques ou abstraites, un spectacle d'avant-garde pour la masse — avec les moyens plastiques et économiques de la culture industrielle contemporaine.

son exposition au Palais de Tokyo, *Anywhere, Anywhere out of the World*. Le problème posé par son exposition ne réside pas dans la tentative de s'approprier certains moyens de l'art industriel ; les artistes lorgnent de ce côté depuis le début du 19^e siècle. Parfois, c'est simple fascination : Baudelaire (à qui Parreno emprunte le titre de son exposition autant qu'à Edgar Allan Poe) ne semble-t-il pas jouer la carte du divertissement industriel dans le salon de 1859, où, rejetant les paysagistes réalistes, il lance : « je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers : ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils

sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir »(3). Le problème de Parreno est la faiblesse de sa réappropriation des formes industrielles, et le côté schématique de son spectacle émancipateur. Face à l'exposition du Palais de Tokyo, l'énoncé selon lequel le spectacle est d'abord un outil plutôt qu'une fin en soi trouve rapidement ses limites tant les œuvres et l'exposition dans son ensemble proposent une auto-réflexivité limitée(3). Si Parreno a des « trucs » pour se distancier des formes industrielles (des modes de narration non linéaires appliqués à l'exposition et aux films, l'insistance sur le rôle actif du spectateur, des références que tout un chacun ne pourra saisir s'il n'a pas un petit bagage théorique, littéraire ou artistique), son choix du Luna Park comme modèle d'exposition est symptomatique : l'artiste s'approprie un dispositif de spectacle industriel désuet qui lui permet de déjouer l'accusation de faire purement et simplement du spectacle. Le Luna Park lui donne aussi la possibilité de jouer avec une certaine tendance fétichiste ou nostalgique : le côté daté de ce type de parc d'attraction est censé stimuler l'imaginaire et ouvrir l'horizon du « réenchâtement », sans trop se fouler. Cette tentative de faire jouer simultanément spectacle et métadiscours sur l'illusion et l'art à l'échelle de l'exposition se retrouve de manière caricaturale dans l'une des dernières œuvres de l'artiste : le film Marilyn (2012). Dans une ambiance à la David Lynch, le regard du spectateur circule avec la caméra dans une suite du Chelsea Hotel dans laquelle aurait vécu Marilyn Monroe. Une voix raconte : c'est celle de Marilyn. Une main écrit : c'est celle de Marilyn. Un travelling arrière finit par nous révéler que tout cela n'était que fiction : la suite est un décor, le stylo qui écrit sur le papier est manipulé par une machine capable d'écrire comme Marilyn, et la voix-off est une voix de synthèse. Parreno offre ici un cas simpliste de jeu avec l'imaginaire collectif lié à une icône de l'art de masse, imaginaire qu'il prétend déconstruire par un simple travelling qui accéderait alors au rang de véritable figure de la révélation. Ce mouvement de caméra en dit long sur la définition présente de ce qu'est une forme critique pour l'artiste.

Une volonté naïve de naturalisation de l'exposition

L'exposition rétrospective de Pierre Huyghe au Centre Pompidou semble a priori se dérober de façon plus retorse aux critiques potentielles de spectacularisation, et l'artiste lui-même a insisté, à son propos, sur sa nouvelle conception d'une exposition comme « monde en soi », en absence de spectateurs — lesquels se voient requalifiés en « témoins ». Ses pièces les plus spectaculaires ont été réduites (comme la patinoire issue de l'Expédition scintillante), des documents et archives témoignent de projets anciens, les sons des films et des installations s'entremêlent, et certains films sont projetés en formats réduits par rapport à leur prime exposition (Streamside Day), le tout sur des cimaises amochées, griffées, laissées telles quelles après le démontage de la précédente exposition. L'ensemble apparaît comme une combinaison chaotique et mélancolique de fragments hétéroclites de signes, de sujets, de matériaux, d'idées et de projets, comme si aucune œuvre n'était achevée ou, pour certaines, volontairement ruinées (réduites à des traces ou à des vestiges de ce qu'elles furent). Quelques éléments de référence à des formes désormais convenues de critique institutionnelle apparaissent de-ci de-là : le grattage des couches antérieures de peinture dans une cimaise (Timekeeper, 1999), les cimaises ouvertes révélant leurs structures internes qui peuvent accueillir un moniteur vidéo tout en exposant l'envers du décor, les stigmates de l'exposition antérieure de Mike Kelley... Mais ces éléments nous semblent plus relever d'un usage décoratif de références à la critique institutionnelle (supposée garantir la dimension auto-réflexive de l'exposition et satisfaire certaine complicité référentielle avec une partie du public d'amateurs éclairés — dont nous faisons partie) que d'une réelle portée critique vis-à-vis de l'institution qui accueille l'exposition.

Par ailleurs, de nombreux éléments de distraction, gentiment kitsch ou enfantins ponctuent l'espace et le temps de la visite : l'aboyeur, à l'entrée, qui annonce le nom des visiteurs, la patineuse, le tas de sable fuchsia, le chien à patte rose, les personnages sortis des films comme dans un parc d'attraction, les abeilles sur une sculpture, le bernard-l'hermite dans son aquarium... Avec les apparitions ponctuelles des personnages sortis des films, sans doute Huyghe veut-il nous instruire des différences et porosités entre réalité et fiction, mais l'effet est plutôt celui de touches d'étrangeté éventuellement enchantantes, jamais inquiétantes ni encourageant à y (re)venir. Comme nous le disait une étudiante : « En accord avec le principe de rumeur, ces interventions, planifiées à des horaires et jours différents, demandent au spectateur de revenir s'il souhaite appréhender ces actions dans leur ensemble. C'est une forme d'autopromotion qui joue sur un sentiment de curiosité ». Cette dimension performative marketing, autopromotionnelle de l'exposition, est en effet frappante, d'autant qu'elle entre en écho avec les nouveaux modèles de visite, outillée d'appareils photos désormais directement reliés avec des réseaux sociaux, sur lesquels le chien à patte rose a connu une existence médiatique importante. Sans doute la présence animale veut-elle nous instruire d'une distance à prendre avec l'anthropocentrisme, dans une exposition qui se veut un écosystème où les pièces les plus récentes évoquent des tentatives de fusion, voire de re-cosmogonisation humain-animal-végétal-minéral. Mais le bernard-l'hermite est mort pendant l'exposition, mais le son hypertrophié du film A Way in Untilled (2012) ne restitue rien de naturel, mais on se fait réprimander lorsqu'on interagit avec le chien, mais la sculpture et ses abeilles ont fait gagner au Centre Pompidou du terrain sur les SDF qui s'abritaient à proximité des vitres, noircies et ajourées de meurtrières pour la rétrospective de Huyghe...

Ce qui frappe dans l'exposition de Huyghe est la volonté de naturalisation de la représentation et donc de l'exposition, par des moyens autres que ceux mis en œuvre par Parreno. Au Palais de Tokyo, c'est l'accompagnement musical du Petrouchka de Stravinsky, les murs qui s'ouvrent, les cimaises qui bougent et autres fantasmagories (que de fantômes en effet!) qui jouent ce rôle d'accompagnement dans un « univers ». Au Centre Pompidou, c'est l'accumulation de fragments sans rapports apparents immédiats, ni même évidents après plusieurs visites, de projets qui se refusent à toute clôture du sens et de l'interprétation, bref ce flou entretenu par Huyghe qui nimbe l'exposition d'un halo mélancolique, renforcé par l'aspect général de ruine annoncé dès l'entrée par l'effet Caspar David Friedrich de la sculpture endommagée de Parvine Curie, Mère Anatolica 1 (qui se trouvait dans le collège où Huyghe était scolarisé dans les années 1970).

Everywhere, anywhere, nowhere ?

Comment comprendre cet entretien du flou dont Huyghe est un champion ? Dans toutes ses interviews, il ne cesse de balader ses interlocuteurs d'une interprétation à une autre, puis encore à une autre : c'est toujours ailleurs que ça se passe, et encore ailleurs, et encore ailleurs, contrairement à ce qu'on peut voir, comprendre et même entendre de ce que l'artiste a pu dire précédemment de telle œuvre ou de sa démarche en générale... Par ailleurs, son engagement dans les années 1980 au sein du collectif des Frères Ripoulin, un groupe d'artistes dans la vague de la figuration libre qui connut un certain succès marchand, institutionnel et télévisuel, est occulté dans sa rétrospective, comme il l'est depuis vingt ans dans les institutions : Huyghe, c'est entendu, est un « artiste apparu dans les années 1990 ». Or, son identification à l'esthétique relationnelle dans les années 1990, Huyghe la remet en cause par prises de distances successives depuis 2004 et le numéro influent de la revue américaine October qui démonta les présumés pseudo critiques de cette esthétique et qui tenta, à travers l'entretien de Georges Baker avec Huyghe, de sauver ce dernier de l'esthétique relationnelle. Aujourd'hui ? Huyghe réfute les dimensions relationnelles et plus encore spectaculaires de ses expositions : « je ne fais pas de spectacle, et je ne veux pas de spectateurs » a-t-il déclaré lors de l'émission le Rendez-vous le 8 octobre 2013 sur France Culture(4).

Comment comprendre ces revirements ? Relèvent-ils d'une intégration opportuniste des critiques adressées à l'esthétique relationnelle comme tenta déjà de le faire Rirkrit Tiravanija lors de son exposition Une rétrospective (Tomorrow is Another Fine Day) aux Cordeliers à Paris, en 2005 ? Ou signalent-ils un désir d'échapper aux effets réifiantes des classifications, étiquettes et reconnaissances d'un style, d'un genre ou d'une façon de faire, souci qui conduirait l'artiste à sans cesse opérer des déplacements et des ouvertures de sa pratiques ? Les deux options sont envisageables et ne s'excluent pas. Et l'on pourrait comprendre l'économie du travail de Huyghe comme une extension d'une poétique de l'œuvre ouverte telle qu'Umberto Eco avait pu la théoriser en 1962, mais délivrée des enjeux d'émancipations esthétiques et politiques avant-gardistes qui la portaient. Désormais apolitique, cette poétique n'engage jamais de position claire (au nom d'une éthique de l'œuvre ouverte entendue aussi comme le refus de prendre une position idéologique claire) mais elle se révèle aussi soucieuse de ne déplaire à personne — en accumulant des références à des positions a priori inconciliables, hier le spleen postmoderne baudrillardien et le spectateur émancipé selon Rancière, aujourd'hui l'absolutisation de la contingence selon Meillassoux, tandis que Huyghe tient des propos proches de ceux de Michael Fried sur la présence de l'œuvre et l'anti-spectacularité de l'exposition.

Désormais, c'est cette exaltation de la présence et de la contingence, de la « situation vivante », « de la dimension live » qui fait partie, chez Huyghe, de la stratégie de naturalisation du dispositif de l'exposition, de la technologie et des médias (on se souvient de Huyghe disant à l'époque de *The Host and the Cloud* que c'était la situation live qui comptait, avant le film(5)), et enfin de l'institution. Parreno, s'il ne s'intéresse pas comme Huyghe à la question du témoin, semble par contre fasciné par l'idée de pouvoir faire pénétrer le régime d'attention du spectateur de l'ère de la reproductibilité et du simulacre (l'attention distraite) dans l'institution. On pourrait ainsi croire que, loin de mettre à jour l'institution, les expositions d'Huyghe et Parreno, de façon différente mais complémentaire, cherchent au contraire à l'engloutir : à faire écran. Et il n'est pas anodin que la réalisatrice Chantal Akerman chahute Huyghe sur son déni naïf des dimensions spectaculaires de son exposition, lors de l'émission le Rendez-vous de France culture. Au-delà, on ressent comme un vide chez l'artiste, pas seulement de position mais de compréhension de ce qui excède ses intentions, à force de vouloir être partout tout en n'étant nulle part. Il est ainsi frappant de constater que la dimension mélancolique de son exposition, qui saute aux yeux et s'impose à l'entendement à travers la valorisation de la ruine, du fragment, de la trace et de l'hybridation chaotique, n'apparaisse jamais dans ses propos et intentions...

Quant à Parreno, en parsemant le parcours de son exposition au Palais de Tokyo de références à Stravinsky ou à Cage, il assume plus clairement un héritage avant-gardiste d'une conception de l'exposition comme œuvre totale, ou plus précisément un reflet ou une extension du monde, entendu comme un gigantesque événement, pour ne pas dire une performance. Seulement, les avant-gardes avaient souvent un horizon politique, ou au moins social : réformer les catégories mentales du spectateur pour transformer le Monde en profondeur, et dans sa totalité(6). Ce n'est certainement pas le cas de Parreno, et c'est alors qu'on peut commencer à se questionner sur la légitimité de

ce grand bazar artistique, de ces références historiques hétéroclites collées les unes à côté des autres et qui finissent par engendrer une certaine mélancolie chez le spectateur qui voudrait produire de l'interprétation : où sommes-nous précisément ? Dans un monde régi par la théorie postmoderne la plus étroite, sans plus de ligne du temps, et sans plus de possibilité d'élaborer un discours critique ? On ne peut se souvenir sans trouble de la vieille antienne postmoderne soutenue par Parreno (et Huyghe) tout au long des dernières décennies : le réel, l'image et son commentaire sont dans un rapport horizontal, et finalement interchangeable et sans distinction(7).

Si l'exposition est comme le monde, que faire ? Loin d'avoir mis de côté cette position relativiste, Parreno lui donne une place de choix dans son exposition, puisqu'on assiste en direct à la dissolution entre direct et médiatisé, si chère à certains théoriciens postmodernes : entre les projections d'une vidéo mettant en scène Ann Lee, une petite fille au comportement robotique, incarnant le personnage de manga, fait irruption dans l'espace du spectateur et s'adresse à lui, avant de disparaître(8). En posant de telles analogies entre réel, représentation et commentaire, Parreno propose de concevoir l'exposition non plus comme le lieu de mise en représentation de processus sociaux ou médiatiques, mais comme le simple lieu de leur validation, ou pire, de leur implémentation.

La clameur baudrillardienne se fait partout entendre au Palais de Tokyo, parfois traversée des échos d'une forme plus historique de mélancolie, le spleen baudelairien. « No more reality » nous serine un groupe d'enfant dès l'entrée de l'exposition, dans une vidéo projetée sur un immense écran composé de leds, et qui semble disparaître lorsqu'on s'en approche. Sous ces énoncés de rupture et ces écrans transparents, se loge une position tenue de longue date par l'artiste français : « la mélancolie pourrait (peut-être) offrir une alternative politique »(9), à une ère où le réel serait tellement enseveli sous des couches de médiatisation qu'il en serait devenu inaccessible. Directement liée au choix d'une œuvre ouverte dont la signification ne se figerait jamais, la mélancolie devient le symptôme d'une difficulté à s'engager, voire d'une difficulté à critiquer. La mélancolie peut s'appliquer à tout et n'importe quoi, et surtout, elle ne gêne personne. Dans ces conditions, on conçoit difficilement comment la mélancolie pourrait servir à constituer une communauté auto-réflexive. Enfin, cette valorisation de l'antique tempérament bilieux, assumée par Parreno mais apparemment pas par Huyghe, ne servirait-elle pas finalement qu'à alimenter un discours folklorique, régressif et déjà bien sédimenté, sur l'artiste en mélancolique coupé du monde, tout à fait adapté aux stéréotypes institutionnels et marchands sur l'art ?

Nicolas Fourgeaud et Tristan Trémeau

(1) Rosalind Krauss, « The Cultural Logic of The Late Capitalist Museum », October, MIT Press, vol.54, automne 1990, pp.3-17.

(2) On peut la trouver par exemple dans un article publié dans Production Manager, décembre 1939-janvier 1940, p.25. Accessible ici : <http://peterriesett.blogspot.fr/2008/10/1937-fundamentals-of-exhibition-design.html>.

(3) Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », in Œuvres complètes, vol II, Paris, Pléiade Gallimard, 1976, p.668.

(4) <http://www.franceculture.fr/emission-le-rendez-vous-le-rdv-080913-avec-chantal-akerman-pierre-huyghe-et-la-session-de-garifuna-c>

(5) Les propos de Huyghe au moment de la sortie de The Host and the Cloud, en 2009, atteignaient des sommets de contradiction : en effet, les moments de performance dans le Musée des Arts et Traditions populaires n'étaient accessibles qu'à une clientèle de happy few du monde de l'art. La participation au live se transformait alors en signe d'élection, plutôt qu'en possibilité d'émancipation.

(6) Voir par exemple La reconstruction futuriste de l'univers (1915) des futuristes Balla et Depero.

(7) Voir « Philippe Parreno. Virtualité réelle. Entretien avec Nicolas Bourriaud », in artpress n° 208, décembre 1995, p. 42 ; Pierre Huyghe est (ou était) sur les mêmes positions : voir George Baker, « An Interview with Pierre Huyghe », art.cit. p. 83.

(8) L'action est signée Tino Sehgal.

(9) « Melancholy can maybe offer a political alternative ». Voir Parreno/Obrist, The Conversation Series, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2008, p. 46.