
Engagement : spectateurs/exposition, attentions partagées.

Jean Jacques GAY

**REFLAB (Laboratoire CITU/Paragraphe)
Université de Paris 8**

Science de l'Information et de la Communication

0681614511

jjg@larevue.fr

<http://www.larevue.fr>

MOTS-CLES :

Interactions, interactivité, scénographie, histoire de l'art contemporain, expérience spectateur, nouvelles technologies, absorbement, fiction critique, œil critique, empathie, maintenance, vidéo furtive, exposition intelligente.

RESUME :

Certain artistes revendiquent l'Exposition à travers une posture occupée à "retenir le spectateur". Ces plasticiens pensent "avant tout spectateur", comme le mot d'ordre de la modernité de Duchamp : "c'est le spectateur qui fait l'œuvre" sculptant au propre comme au figuré l'idée de "faire l'œuvre" ensemble. On constate alors que le "trafic de Temps et d'Attention" entre créateurs et spectateurs, avec l'œuvre en interface, est au centre de l'exposition mais surtout du processus de l'artiste.

Plus que jamais, les médias numériques accompagnent les stratégies mis en place par les artistes contemporains pour capturer cette "attention spectateur". En floutant les limites de l'œuvre et de l'exposition pour ne plus être que dans l'image (seule), mais dans une œuvre totale. En intégrant le corps du spectateur dans l'œuvre même et le situer là où il y a eu le corps de l'artiste, pour être lui, et ce grâce à la mise en place d'une interactivité et/ou d'une posture singulière, autant de process mis en place par des artistes dont la Curatrice Catherine Grenier dit « Ils ont fait rentrer l'espace-temps dans l'espace de l'exposition ». Un jeu avec ce Temps si important pour se raccrocher au terme de contemporanéité et qui exprime une expérience de l'attention différente de l'empathie autrefois usité. Attention qui porte sur l'expérimentation (l'interactivité) du spectateur. Scénographie interactive, dispositif d'ambiance, piège d'attention l'exposition devient quelque chose d'organique, de vivant, avec une âme. Exposition qui nous observe et ne vit que de nous telle une méta-Œuvre. Exposition intelligente qui est devenu le spectateur le plus attentif à la vie que nous lui apportons en simple visiteur.

INTRODUCTION

Si *l'Exposition* dans ses différents "concepts" a très peu évolué depuis un siècle, le glissement intellectuel et esthétique amorcé depuis les années 60 par certaines critiques philosophes, curateurs ou responsables d'institutions, quant à la place que tiennent les deux acteurs principaux du face à face Exposition - à savoir les œuvres d'art, d'un côté, et leurs spectateurs/visiteurs de l'autre pour mettre en place des expériences propres à nous faire vivre une aventure de l'art - a abandonné le terrain. Est-ce la faute aux nouvelles technologies digitales et autres big datas ? Mais nous avons ainsi vu proliférer les expositions/événements (ludiques, médiatiques, publiques...et gadget) trop rarement porteuses d'enjeux esthétiques forts et simple vecteur d'une industrie culturelle avide d'audience.

Un face à face

Bien sûr d'Harald Szeemann¹ à Jean François Lyotard², de Boltansky/Lavier³ à Daniel Arasse⁴, de Jean Claire⁵ à Bernard Stiegler⁶, de Pierre Huyghe⁷ à Georges Didi-Hubermann⁸ (entre autres) ils sont nombreux à avoir su imaginer de nouveaux rapports entre nous et les œuvres au sein de méta expositions qui vivraient aussi par nous et pour nous spectateurs et visiteurs d'un soir.

Nous allons ici essayer d'analyser les engagements et les attentions mises en jeu par les 2 parties de cette rencontre avec l'œuvre, l'exposition et le visiteur.

L'exposition est aujourd'hui un mélange de travail artistique (c'est la grande mode des Artistes-Curateur), de travail de médiation (de la part du Musée où le personnel est souvent le Curateur) et de travail de communication événementielle (l'institution veut transformer son Public en Audience Curatoriale oui prescriptive). Ces postures posent différentes questions selon les types d'expériences ; L'exposition fait-elle œuvre ? Ou encore : Le spectateur est-il axiome de l'exposition à travers un *coefficient spectateur*⁹ ou un dispositif mis en place par l'artiste ? ou encore, le visiteur participe-t-il, de fait aujourd'hui, à l'œuvre digitale ? Et finir

¹ Harald Szeemann, *Biennale de Lyon 1993 et Documenta #5* en 1972.

² Jean François Lyotard conçoit *Les Immatériaux* exposition phare de 1985 au Centre Pompidou.

³ *Voilà, le Monde dans la Tête* exposition collective de Christian Boltansky et Bertrand Lavier, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris 2009.

⁴ Émissions Radiophoniques et Expositions (*Botticelli* au Musée du Luxembourg en 2003) de l'historien d'art Daniel Arasse.

⁵ Entre autres exposition réjouissante on pourra citer *les Magiciens de la Terre* (Beaubourg et Halle de la Villette 1989).

⁶ *Muséographie et Attention, vers un art de l'ambiance* IRI Série de séminaires dirigés par Bernard Stiegler.

⁷ Exposition Pierre Huyghe - *Retrospective* en 2013 au centre Pompidou.

⁸ *Histoire de Fantômes pour grandes personnes* (Fresnoy puis Palais Tokyo).

⁹ *le Coefficient spectateur* est développé par JJ Gay dans sa Thèse *le Spectateur Augmenté*.

par s'interroger sur le fait que l'échange entre spectateur et oeuvre doit faire Exposition, Evénement, Art, Histoire... et Histoire de l'art !

Nous allons tenter de relater quelques exemples pour regarder où est le partage de cette attention entre les différents sujets de cette rencontre physique et mentale ; sujet-exposition, sujet-oeuvre et sujet-spectateur.

Au centre de ce face à face nous avons le rôle du commissaire d'exposition, le *curateur* - Je préfère le terme de *curation* et de *Curateur*, que celui de *Commissaire d'exposition qui est plus politique et/ou idéologique et éditorial*. *Curateur*, qui, s'il est plus médical, il vient de *curare* (de "care", prendre soin) soigner et donc du "faire attention" du "take care" anglo saxon. Le curateur associe alors son travail à celui de l'attention. Le curateur (il faut prendre le sens latin et non anglo-saxon : *curator*) est celui qui prend soin des oeuvres, des artistes, de l'exposition mais aussi de ses spectateurs qu'il accompagne pas après pas au gré de l'exposition et auxquelles il renforce l'attention.

La cosa mentale

Peut-être faut-il partir du postulat relevé dès le 15^e siècle par Léonard de Vinci qui parle de "Cosa Mentale", de cette relation mentale et invisible entre le peintre et l'oeuvre... mais aussi entre l'oeuvre et le spectateur, le collectionneur, l'amateur. On sait aujourd'hui que devant une oeuvre (ou dans une exposition) on est à la fois dans une *sur-préhension*¹⁰ distillée par l'oeuvre et une *compréhension* apportée au spectateur par sa culture, les institutions et curateurs (le cadre) qui accompagnent l'oeuvre et le spectateur et dont la mission est de reconstruire l'attention de l'un sur l'autre. Compréhension malheureusement dévoyée et *ludicisée* par la médiation (cartels, scénographie) souvent outrageuse (audio-guides, application de visite) de l'industrie culturelle.

Cette *sur-préhension* qui se joue entre l'oeuvre et son visiteur se joue aussi entre les oeuvres d'une même exposition et entre l'exposition et son visiteur à travers une immersion et un échange entre nos sujets (précédemment cités). Imaginons que les oeuvres font exposition en s'associant les unes aux autres, créant une narration (un film d'idées et d'images) pour capter l'attention de leur visiteur. Et regardons ce qui se passe aujourd'hui dans LE face à face Exposition/Visiteur, parlons d'échanges, de collaborations, d'immersions, d'engagement, de présences et d'attention. Vous spectateurs le ressentez mais l'exposition elle que ressent-elle de votre engagement, de votre attention. Reste à déterminer si ces relations se jouent dans les deux sens.

L'écosystème de l'exposition évolue sans doute très peu si ce n'est par l'interactivité (l'entrée en jeu physique du spectateur avec les oeuvres qui permettent d'interagir sur leur contenu par

¹⁰ *Sur-préhension* définie par Bernard Stiegler dans sa conférence *Acteur ou spectateur ? l'adresse au public en question*, septembre 2009 à Tours.

des mécanismes mécaniques, électroniques ou numériques, cognitifs ou même sur la préhension de l'œuvre avec des points de vues organisés et des mises en dialogue (des œuvres entre elles et avec ses visiteurs), ou même par la conception d'expositions dématérialisées, en ligne... sur le web. J'ai pu moi assurer la *curation* et/ou en accompagner certaine de ces deux types (entre autre, *Maintenance* (Samuel Bianchini) à l'EESI de Poitiers en 2010 et Spamm.Arte.tv sur le www, et les éditions de spamm.fr et spamm.arte.tv (2012/2015) avec qui j'ai curé et accompagné 2 artistes-curateurs (Systaime et Thomas Cheneseau). J'ai dernièrement accompagné Thomas Cheneseau dans *Unlike*¹¹ cet hivers à Poitiers : www.unlike.io.

Mais pour observer l'engagement Exposition/Spectateur il faut remonter à la fois à la peinture d'église (d'ailleurs *Unlike* s'est monté (et montré) dans une chapelle du XIIIe siècle) où la foi du spectateur vers l'infini est bien réelle. Pour cela il faut participer à une méta exposition, une performance immersive loufoque dans la lignée des actions *Dadaïstes*, des mélanges trans-artistiques prônés par le *Bauhaus*, ou même des avant gardistes soirées *EAT* (Experiences Arts Technologies)¹² ou *Fluxus*.

Tous ces exemples sont des exposition de l'urgence comme celle repris en 2000 par 2 stars des années 80 Bertrand Lavier et Daniel Buren. Avec *Voilà, le monde dans la Tête* (Musée d'art moderne de la ville de Paris) les 2 compères conçoivent une méta exposition (comme l'annonçait le titre) qui devient le reflet d'une histoire contemporaine (le XXIe siècle naissait) qui se construit par un art de l'ambiance, de la dérision qui absorbe ses spectateurs non seulement dans l'art mais dans la société d'aujourd'hui pas forcément technologies, mais avec une liberté éditorial qui rend l'exposition : oeuvre. L'assemblage d'artistes (connus et inconnus), peinture, dispositifs, dialogue immersif ou frontal e spectateur à l'impression de vivre une nouvelle exposition, l'exposition a besoin de ses visiteurs pour exister. L'exposition fait tableau.

L'absorbement

Le tableau ; pour observer les relations entre tableau et spectateur il faut peut être remonter aux premières "relations" critiques de l'exposition, plus précisément dans ce que développe en 1719 l'Abbé du Bos dans son ouvrage *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Du Bos démontre que *le pouvoir du tableau, sa capacité à émouvoir le spectateur et à y fixer son attention* ("le divertir", dit il même) *est fonction du pouvoir que possède son sujet sur la vie réelle*¹³ *et donc plus spécifiquement lorsque le sujet fait partie de la peinture d'Histoire, par*

¹¹ *Unlike* à été produit par l'EMS Mendès France, la DRAC Poitou/Charente, Le Lieu Multiple et le réseau Canopé.

¹² En 1966 *EAT* (Expériences Art and Technology) réunit à NYC les ingénieurs de l'entreprise Bell et une dizaine d'artistes pour travailler ensemble et fabriquer des œuvres présenté au cours de 4 soirées événements.

¹³ Observations que reprends en 1980 Michael Fried page 70 de son ouvrage *La Place du Spectateur*. Editions Gallimard.

exemple. Il appelle ça l'ABSORBEMENT¹⁴.

Cette représentation sacralisée depuis *Les Sallon*¹⁵ qui travaillent cet *absorbement* des désirs d'images du spectateur face à un mur de tableaux qui œuvre pour une immersion culturelle avant la lettre pour faire ressortir les modes édictées par l'Académie Royale et déterminer la Position royale (le point revu princier du centre de la salle au théâtre et le point de son dans une installation sonore) que Diderot lui verra non pas dans la salle d'exposition mais dans le tableau lui même. En effet cette préhension, diderot la prend comme une fiction qui l'emporte dans le tableau. Cette fiction Diderot l'utilise comme une entrée physique dans les tableaux de ses compte rendus. il dit qu'il "campe à l'intérieur même du tableau" qu'il critique.

L'absorbement à poussé Diderot vers une nouvelle attention, vers une autre conception de la peinture et surtout analyse M Fried, *vers une nouvelle vision du rapport entre le tableau et le spectateur qui s'oppose à "l'exclusion radicale du spectateur" qu'il prônait au départ*. Il se conçoit comme un "promeneur" à travers des dioramas, des paysages, des panorama à travers lesquels son oeil, son esprit, tout son corps s'engage.

Eloignez vous, approchez vous, même illusion. Point de confusion, point de symétrie non plus, point de papillonnage, l'oeil est toujours recréé, parcequ'il y a calme et repos. On s'arrête devant une Chardin comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir sans presque s'en apercevoir. écrit Diderot.

Dans ces salons annuels du XVIIe, c'est le mur qui fait exposition. Ce Mur qui absorbe, l'exposition va de moins en moins le partager, mais au fils du XXe siècle va imaginer un mur par oeuvre. Les oeuvres vont s'affirmer comme les stars, des icônes, si bien que le public va déambuler de pièce en pièces (*salles* de l'exposition comme *pièce* oeuvre) comme dans un grand pèlerinage, dans un cimetière d'artistes absents ou morts (et dont les oeuvres sont les stèles (on se souviendra du tableau *carré noir sur fond noir* qui précède le catafalque de *Kasimir Malévitch*). Exposition où il faut faire acte de contrition à chacune des icônes (c'est ce que l'on observe dans toutes les expositions... et encore aujourd'hui) une sorte de pèlerinage qui enlève toute spontanéité, tout partage, face à face et coup de foudre avec un oeuvre. On n'a pas le temps de rentrer dans l'oeuvre, ni de s'asseoir comme un promeneur fatigué ! Sauf volonté éditoriale de l'artiste, de l'institution et/ou du curateur d'afficher un vrai dialogue exposition et d'y plonger l'attention de son public responsable au regard critique et prêt à vivre une expérience personnelle et non événementielle.

Si on peut critiquer les accrochages muraux des salons du 17e où chaque tableau ne devait son indépendance qu'à l'énormité de son cadre, on peut singulariser le spectateur de cette présentation par le regard panoptique et corrélateur que cet accrochage pouvait procurer à chaque visiteur. Le dernier grand exemple fut sans doute en 2006 l'exposition de la donation de la collection photographique de la Caisse des Dépôts au Centre Pompidou intitulée *Les*

¹⁴ L'Absorbement du tableau page 30 - L'abbé du Bos (1719, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*).

¹⁵ *Sallon*, c'est ainsi que l'écrit le philosophe Denis Diderot dans ses comptes rendus des expositions de l'académie Royale, entre 1759 et 1781, pour l'éditeur Grimm.

Peintres de la Vie Moderne.

Musée imaginaire (à la André Malraux) et avant lui *Mnémosyme*¹⁶ (façon Aby Warburg), les murs des Salons appuient sur l'engagement spectateur autant que le *quatrième mur* théâtrale, nous sommes dans une salle, dans un temps exposition et le temps de l'oeuvre est sur scène.

L'empathie

On pourrait même situer cet engagement spectateur comme celui d'un "monteur". Ciné fils (pour paraphraser Serge Daney) dont l'oeil sauterait de tableau en tableau pour "se faire" son film en associant images après images, les oeuvres après les oeuvres pour en dessiner du sens. Bien sur, cette façon de voir (de faire) l'exposition peut poser la question du reniement d'un vrai face à face avec une seule oeuvre, au détriment de l'ensemble de l'événement qu'est le rassemblement en exposition de différents tableaux, de différentes oeuvres, de différents artistes, de différents médiums... Engagement de l'œil, engagement de l'esprit, le rassemblement des oeuvres, des artistes, des médium est aussi le fait du curateur qui engage notre œil à faire une expérience, à notre œil, notre esprit, notre corps et notre vie.

Mais si une oeuvre n'est pas seule dans une exposition, le spectateur n'est pas seul non plus ! Quid de cette cohabitation avec les siens. connus ou inconnus les autres humanoïdes qui croisent notre regard et notre expérience dans l'exposition est aussi un problème que gère l'artiste Dominique Gonzales Foerster à travers des oeuvres spéciales, des *chambres* et autres environnement destiné à accueillir un public qui s'engage là directement dans l'oeuvre.

Dans l'exposition, l'attention est de 2 types : celui de l'empathie à l'autre et celui de la concentration sur une l'image ! disait Dominique Gonzales-Foerster en revendiquant sa posture d'artiste occupée à "retenir le spectateur" dans une oeuvre exposition qui se compose d'une design d'ambiance entre oeuvre et environnement.

Cette plasticienne qui "*pense avant tout spectateur*" avec ses différentes séries et notamment ses "chambres", concocte des objets d'*immersion utiles* avec lesquels le spectateur peut *converser* (avec lui-même et avec l'artiste) pour vivre ou se sentir vivre une rencontre.

D'ailleurs Gonzales-Foerster se donne deux missions. Celle d'immerger le visiteur de ses oeuvres dans un monde à part (mais n'est-ce pas l'idéal de tout artiste). Puis de donner à son spectateur une légitimité d'élément probant de son oeuvre (c'est à dire que son oeuvre n'existerait pas sans le spectateur - dans une reproduction, par exemple)

Comme avec le *Design* nous retrouvons ici un "art de l'usage" et une expérience physique autant qu'esthétique à travers de multiples synesthésies.

L'interactivité

Bien sur Dominique Gonzalez-Foerster on a pu le voir dans dans son *exposition DG-F 1887 - 2058* (en 2015 au centre Pompidou) par ses "environnements" marche sur les brisées de grands noms dont (entre autre) Marcel Duchamp, Pol Bury (premières oeuvres interactives

¹⁶ *Mnémosyme* est le nom de l'Atlas construit par l'historien de l'art Aby Warburg et qui a servie à planter les bases de l'iconologie. *Mnémosyme* aurait inventé les mots et le langage. Elle a donné un nom à chaque chose, ce qui rendit possible le fait de s'exprimer, aimée par Zeus, c'est de lui qu'elle a enfanté les neuf Muses.

dans les années 30/40)... plus discrète chez Jean-Pierre Raynaud (qui ne conçoit pas un image de ses oeuvres sans spectateur mais lui aussi avec sa maison de carrelage proposait une oeuvre exposition), ou Samuel Bianchini (dont le spectateur est le centre de l'oeuvre) poursuit le rêve de nombreux artistes de sa génération de l'oeuvre exposition. Ces frères : Philippe Parreno (on l'a vu avec *Anywhere, Anywhere Out of the World* en 2014 au Palais de Tokyo) et Pierre Huyghe (sa *Retrospective* en 2013 au centre Pompidou l'a démontré) poursuivent des oeuvre incomplètes sans l'Exposition, car elles nécessitent la présence du spectateur. Sans que, interactivité oblige, sans qu'il faille à tout prix que le spectateur s'engage obligatoirement dans un rôle qu'il n'aurait en lui... l'interactivité peut être passive et le spectateur peut tout de même faire oeuvre.

Depuis les Années 20 le mot d'ordre de la modernité susurré par Marcel Duchamp est : "c'est le spectateur qui fait l'oeuvre". Alors du propre au figuré de ce terme "faire l'oeuvre" on observe un *trafic de Temps et d'Attention* entre créateurs et spectateurs, avec l'oeuvre en interface, est au centre de l'exposition mais surtout du travail de l'artiste.

A ce titre et si on revient au Centre Pompidou dans les années 1985, l'exposition des *Immatériaux* (dont on vient de fêter les 30 ans) est exemplaire dans tout ce qu'elle remet en cause comme matière et immatère dans le médium de la création (dont le spectateur)

Une revue-machine automatisée par des artistes qui chaque jour et à chaque instant interviennent, des temporalités d'oeuvres incroyables, les casques qui immergent et isolent les visiteurs au sein d'une interactivité et un échange incessant (les curateurs avaient même pensé mettre leurs spectateurs sur des patins à roulettes). L'ADN de cette exposition, pensée par Jean François Lyotard, vise à créer une méta-exposition, machine vivante qui fait l'ŒUVRE artistique non pas d'un philosophe associé à des artistes, mais d'une génération et d'une société dont elle est le miroir prospectif. Une exposition qui a fait école sur toute une génération. Huyghe, Foerster et Parreno revendiquent cette filiation. Ils ont décidé d'isoler l'oeuvre pour former un continuum de perception qu'on appelle l'exposition et de travailler cette exposition comme un médium, jouant sur la dilatation du temps pour nous faire partager l'expérience, nous absorbé dans leur tableau exposition et nous en rendre maître de la fiction.

Les expériences spectateurs

Ils ont fait rentrer l'espace-temps dans l'espace de l'exposition analysait la curatrice Catherine Grenier en parlant de la bande à Gonzales-Foerster, comme Samuel Bianchini et Maurice Benayoun d'ailleurs. Un jeu avec ce temps si important pour les artistes qui travaillent sur des images multiples et pour raccrocher au terme de contemporanéité. Un jeu qui exprime une expérience de l'attention différente de l'empathie (depuis l'abstraction selon Wilhelm Worringer¹⁷) mais qui porte sur l'expérimentation (l'interactivité) du spectateur.

Aujourd'hui plus que jamais, les médias numériques et les stratégies mis en place par les

¹⁷ 16 -Dans sa thèse *Abstraktion und Einfühlung*, Wilhelm Worringer oppose abstraction et empathie.

artistes contemporains portent sur cette attention-spectateur, nous pouvons observer, les préoccupations qui en émergent.

Celles-ci sont de deux ordres. D'abord, il s'agit de flouter les limites de l'œuvre et de l'exposition pour ne plus être que dans l'image (seule), mais dans une oeuvre totale. Ensuite il est urgent d'intégrer le corps du spectateur dans l'œuvre et le situer là où il y a eu le corps de l'artiste, pour être lui, et ce grâce à la mise en place d'une interactivité et/ou d'une posture singulière.

Il s'agit de proposer à notre spectateur de marcher dans les pas de l'artiste au sein d'un espace potentiel, d'une sorte de "terrain de jeu dont on a perdu les règles" (peut être à la manière des jeux-performances Fluxus) expliquait D Gonzales Foerster à propos de sa pièce *Terrain de jeu dont on a perdu les règles*. Et ainsi développer l'art de l'exposition comme un art total où le spectateur est roi. Car, dans ce dialogue (nous ne sommes plus dans un spectacle mais dans un dialogue), le spectateur devient un des éléments fondamentaux du bon fonctionnement de l'œuvre. Sans lui pas d'art, pas d'exposition, pas d'artiste, et pas d'œuvre. Dans cette perspective de dialogue Œuvre/Spectateur (qui révèle à la fois la méta exposition et l'incarnation du spectateur à l'œuvre) le plasticien français Samuel Bianchini et le sociologue Jean-Paul Fourmentraux ont menée une recherche ANR titrée *Praticables (le spectateur à l'œuvre)*. C'est dans ce cadre qu'en 2012 j'ai assuré à Poitiers la curation d'une exposition titrée *Maintenance*.

L'engagement du spectateur

Outre la *Maintenance* esthétique et technologique que nous avons assuré sur les 5 pièces interactives (*up gradage* technologique et artistique, multi users et mise à l'échelle 1) l'enjeu de *Maintenance* était de capturer "le spectateur à l'œuvre", le spectateur et avec lui son attention à l'œuvre, l'homme en plein dialogue avec l'œuvre. Et d'en créer un corpus d'images qui donna lieu à un livre d'artiste (*Audience Work*¹⁸ paru aux éditions Michèle Didier en 2013).

En effet nous avons capturé cette attention spectateur à l'aide d'une architecture-scénographie spéciale de l'espace d'exposition. Lui construisant, comme une cabane d'affut de chasseur (d'images), une seconde peau pour cacher notre dispositif de prise de vue et dissimuler notre posture de voyeur. Car dès que franchit le seuil d'une exposition on entre dans un jeu avec l'oeuvre et l'exposition (ici monographique). Et c'est ce jeu là que Bianchini voulait capturer dans, grâce et à travers *Maintenance*. D'ailleurs, Bianchini en a tiré un livre non pas de ses œuvres, mais des postures de ses spectateurs en dialogue avec ses oeuvres, engagé dans un dialogue avec elles. Sans parler que sans le spectateur, les oeuvres de Bianchini ne veulent rien dire dans une exposition comme en reproduction.

Samuel Bianchini (encore) propose un autre genre d'attention avec *Discontrol Party (2009/2011)*. Comme son nom l'indique, nous sommes aussi dans un art non plus contemplatif, mais de réaction à quelque chose : la musique, la fête. L'artiste organise non

¹⁸ *Audience Works* livre d'artiste de Samuel Bianchini, Produit et publié en 2013 par mfc-Michèle Didier.

plus une architecture, mais une Party où les *teufeurs*, spectateurs-acteurs vont par leur(s) danse(s) ou non danse, leurs passage(s) aux bars ou aux toilettes, leurs discussions en groupe(s) ou leur navigation entre les différents espaces, influencer (inconsciemment) sur l'ambiance, la machine, le dispositif. Influencer la lumière, la musique, les rythmes, les mixes, les couleurs visuelles et sonores. Chaque spectateur-acteur équipé d'une puce RFID n'est plus le spectateur innocent qui observe l'œuvre. Ici l'œuvre est attentive au spectateur, réagit avec lui. Mais est-ce encore une exposition ?

L'œil critique comme point de vue

Procope, en 553, parle déjà du mouvement de l'œil pour qualifier l'attention du spectateur sur l'architecture de Sainte Sophie. Et si cet œil, cette attention, cette *Machine de vision*¹⁹ n'était pas seulement le spectateur mais aussi le tableau, l'œuvre... et pourquoi pas pour Bianchini ou Gonzales-Foerster (*qui aime voir les photos que font les spectateurs de ses œuvres*) l'Exposition en elle-même...

Scénographie, dispositif d'ambiance, piège, entre jardin des délices et ventre de la bête, l'exposition devient quelque chose d'organique, de vivant, avec une âme. Exposition qui nous observe et ne vit que de nous. C'est avec cette machine exposition que nous avons joué dans *Maintenance*, en proposant au spectateur un face à face avec une image à l'échelle humaine et en projetant plus que l'œil du spectateur, mais le corps-spectateur du visiteur face aux images.

En 2009, l'exposition hommage au critique Bernard Lamarche-Vadel intitulé *Dans l'œil du critique, Bernard Lamarche-Vadel* et les artistes faisait écho au travail de Diderot à travers les artistes contemporains rencontré par ce grand critique trop tôt disparu. L'artiste était presque le critique (ou même ses écrits, ses prises de positions sur les artistes qu'il défendait). Elle nous proposait un point de vue critique comme l'ont essayé en 2016 Le Louvre avec Jean De-Loisy et Jacques Attali à travers la mise en scène du livre éponyme de Jacques Attali *Une Brève histoire de l'avenir*²⁰. Ils montraient comment l'art pouvait tracer demain en regardant son histoire culturelle.

Et au milieu de ces dizaines d'œuvres mélangées (toutes les époques étaient mélangées) une expérience a été montée par le Musée du Louvre et la société *Suricog*. Presque invisible au grand public, une interaction entre des sons et une tapisserie du XIXe siècle avait pour vecteur l'œil du spectateur. *Les zones terrestres*, tapisserie de 17 m de long, prêt du musée des Arts décoratifs, provenant de la manufacture Zuber a été proposé à l'œil d'un visiteur augmenté d'un *Eye Tracker* et d'un casque audio.

Œuvre/spectateur, un dialogue

Ce prototype projetait dans une immersion sonore et ludique les visiteurs dans l'œuvre selon

¹⁹ Comme la définit Paul Virilio dans son ouvrage *La machine de Vision* 1988 aux Editions Galilée.

²⁰ *Une Brève Histoire de l'avenir* a été proposé en exposition par le Louvre en 2015, en regard au livre de Jacques Attali paru aux éditions Fayard en 2006.

le parcours de leur regard-spectateur. Le promeneur de cette expérience, équipé d'une monture de lunettes équipée d'un *Eye Tracker* sans fil et d'un casque audio, entendait alors des sons différents racontés par son œil, selon que ce dernier fixait les détails de cette tapisserie cartographiée par la création sonore de Jean-Jacques Birgé.

Ainsi, un dialogue synesthésique s'engageait entre cette tapisserie et ses détails visuels sonorifiés capturés par le regard de son spectateur, qui se retrouvait promeneur d'une fiction de cette tapisserie, absorbée dans une oeuvre ainsi éditorialiste. Le spectateur peut ainsi se construire une histoire de ce magnifique paysage, projeté comme Diderot dans sa propre fiction.

A l'inverse de cette visite augmentée, que le spectateur un peu fantasque aurait pu se jouer lui-même sur les traces de Diderot, nous pouvons ainsi imaginer de vraies créations contemporaines qui n'apparaîtraient que lorsque l'attention de son spectateur serait entière. Car l'exposition, à l'instar des *Immatériaux*, peut réclamer notre attention.

Imaginons une salle d'écrans monochromes (noirs !?) qui réclame notre attention. On le sait car en arrivant nous avons subrepticement aperçu des images sur ces écrans maintenant noirs. Images qui "se sont cachées" parce que nous discutons, nous faisons du bruit et notre attention envers elles n'était pas décisive. Enfin, concentrés sur ces monochromes, timidement, entrant en communion avec notre présence, l'image réapparaît... l'oeuvre se livre à nous.

Ce travail existe. Il a été imaginé en 2014 par Maurice Benayoun (AKA MoBen) artiste Français vivant et travaillant entre Paris et Hong Kong (où il enseigne). Maurice Benayoun propose une interface sensible et technologique oeuvre/spectateur sur l'attention intitulée : *Emotion Winds, Video furtive* et pourrait boucler cette démonstration d'un engagement spectateur.

Ainsi se trace un *Quatrième Mur* entre l'exposition et ses spectateurs, un dispositif invisible qui permet cet engagement de l'exposition vers le spectateur. Et le maçon de ce quatrième mur est le curateur (ou l'artiste curateur en même temps que l'artiste, ou la suite d'artistes) qui participent en temps réel à cette rencontre esthétique, une expérience où l'Exposition est sans doute le spectateur le plus attentif à la vie partagée que nous, nous spectateurs, visiteurs, humains... apportons à l'art.

21

BIBLIOGRAPHIE

Michael Fried (1990) *La Place du Spectateur*, NRF Essais Gallimard.

Jean François Lyotard (2014), *L'inhumain (Causerie sur le temps)*, Klincksieck éditeur.

Edmund Husserl (2009) *Phénoménologie de l'attention*, VRIN éditeur.

(Abbé) Dubos Jean-Baptiste (2016), *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Editeur ENSBA.

Denis Diderot (2007), *Essais sur la Peinture : Salons de 1759, 1761, 1763*, Editions Hermann.

Paul Virilio (1988), *La Machine de Vision*, Editions Gallilé.

Marie-Anne Lescourret (2014), *Aby Warburg ou la tentation du regard*, Hazan Editions.

Philippe-Alain Michaud (2000), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Editions Macula.