Document généré le 6 août 2025 07:56

ETC

Entrevue avec Nicolas Bourriaud

Christine Palmiéri

Numéro 71, septembre–octobre–novembre 2005

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35219ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Palmiéri, C. (2005). Entrevue avec Nicolas Bourriaud. *ETC*, (71), 13–18.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2005

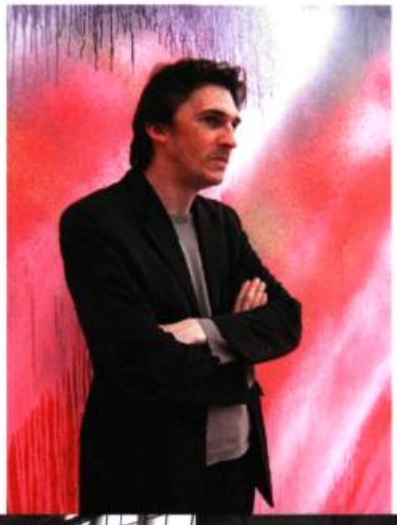
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



Nicolas Bourriaud.
© Palais de Tokyo, 2005.

Jota Castro, vue de l'exposition *Exposition Universelle 1*,
Palais de Tokyo, site de création contemporaine, 2005.
Photo : Daniel Moulinet.

Alain Séchas, vue de l'exposition *Jurassic Pork II*,
Palais de Tokyo, site de création contemporaine, 2005.
Photo : Daniel Moulinet.

Paris

Entrevue avec Nicolas Bourriaud

Après avoir crée le concept d'esthétique relationnelle, Nicolas Bourriaud, théoricien, critique d'art et co-directeur du Palais de Tokyo à Paris, donne de l'art la définition suivante « (...) l'art est une activité qui consiste à produire des rapports au monde, à matérialiser sous une forme ou une autre ses relations à l'espace et au temps[1] ». Nous l'avons rencontré dans le lieu qu'il dirige, le Palais de Tokyo, ce lieu ouvert parfois controversé, où les manifestations artistiques les plus innovatrices témoignent de cette propension à la communication directe entre les êtres, de ce désir d'humanisation, de créer des espaces de partage et d'échange. Son livre, *Esthétique relationnelle*, paru en 1998, aura changé la vision que l'on se faisait des pratiques artistiques, jusque-là indéfinissables, qui ont marqué la fin du siècle passé et qui continuent de marquer le début du nôtre.

Christine Palmiéri : *L'art relationnel est-il né du désir d'entrer en contact avec le public, avec l'autre, ou de se fondre dans l'œuvre, de devenir œuvre de façon narcissique ou, au contraire, de façon plus humble, de descendre sur le terrain et de prendre la place de l'objet ? Ce désir de contact direct, évacuant l'objet, témoigne-t-il d'une quête d'humanisation et de désacralisation de l'art pour tenter un rapprochement dans un « partage sensible » à la Jacques Rancière ? Ou manifeste-t-il une « passion du réel », comme dirait Alain Badiou ? Ou à la manière d'Andy Warhol, vise-t-il plutôt à donner au spectateur quelques minutes de gloire pendant lesquelles il devient acteur ? Ou bien est-il simplement l'expression du vide social ?*

Nicolas Bourriaud : Je crois que l'humain est aujourd'hui la ligne de front, la frontière qui nous oppose au partage. C'est une humanisation qui serait différente du vieil humanisme, une humanisation post-foulcadienne, si on veut. « Esthétique relationnelle » part du constat que les relations interhumaines sont devenues le centre des préoccupations des artistes aujourd'hui. Alors que c'est la consommation qui l'était au début des années 60, c'est aujourd'hui la sphère de l'interhumain qui semble générer l'imaginaire planétaire et nourrir les travaux des artistes. Il peut s'agir de relations conflictuelles ou de relations amicales, d'organiser du partage ou d'élaborer de nouvelles formes d'être-ensemble. Mais n'oublions pas qu'il n'a jamais été question d'évacuer l'objet, puisque la plupart des artistes dont il est question dans mon livre, de Philippe Parreno à Gabriel Oro-

Bruno Peinado, vue de l'exposition *Perpetuum Mobile*, Palais de Tokyo, site de création contemporaine. 2004. Photo : Daniel Moulinet.

Daniel Buren, vue de l'installation *Quatre fois moins ou quatre fois plus ?*
Palais de Tokyo, site de création contemporaine, 2004. Photo : Daniel Moulinet.

zco ou Pierre Huyghe, n'ont, que je sache, jamais établi de distinction dogmatique entre l'objet et l'événement. Traiter du matériel et de l'immatériel, ce serait adopter un point de vue des années soixante sur un phénomène contemporain. Je n'ai jamais fait l'apologie de l'immatériel, ni l'inverse d'ailleurs. Mais c'est avant tout pour son aspect formel que l'œuvre d'un Rikrit Tiravanija, par exemple, m'intéresse. Un artiste, c'est quelqu'un qui travaille la forme, quelle qu'elle soit. Disons que l'esthétique relationnelle permet d'élargir le domaine de la forme, mais il n'a jamais été question de supprimer l'objet. Cela l'a été dans les années 60, mais cette querelle n'a aujourd'hui aucun sens.

C. P. : *Ces pratiques relationnelles, bien qu'elles paraissent de facture débridée, répondent à des contingences formelles que s'imposent les artistes. La démarche n'étant pas si aléatoire, il y a une rigueur dans le travail de Tiravanija, par exemple. D'ailleurs, c'est pour cela que l'on a pu aujourd'hui organiser une rétrospective. Mais cela n'est-il pas paradoxal, de présenter ces « œuvres-expériences » de façon muséale, avec sa propension à l'encadrement, à la sacralisation, à la fétichisation, à l'archivation, à l'intronisation et, finalement, à la démarginalisation ? On a beaucoup parlé du danger de la récupération de certaines formes d'art par les institutions, qui évacuent la charge communicationnelle des œuvres (comme les œuvres de Zu Lu ou même de Duchamp, pour remonter aux sources). En tant que directeur de musée, comment comprenez-vous ces phénomènes ou comment réussissez-vous à les « gérer » ?*

N. B. : L'objet peut être tout autre chose. L'objet n'est pas forcément un fétiche et chez Tiravanija, il n'y a nulle trace de fétichisation de quoi que ce soit. La fétichisation de l'objet répond davantage à un processus économique, à des stratégies de production de valeur. Et je ne vois rien de paradoxal au fait qu'il y ait une rétrospective de l'œuvre de Tiravanija, de la même manière que des livres sont consacrés à Socrate bien qu'il n'ait jamais rien écrit, sans parler de Cyniques grecs comme Diogène. Nous nous trouvons dans une situation paradoxale. C'est que, lorsqu'on se retrouve comme je le suis au centre de l'institution, on peut très bien se sentir dans une relation de marginalité par rapport au système. La ligne de partage entre la marge et le centre est brisée, elle ne passe pas par les mêmes lignes qu'auparavant. Le terme de « récupération » ne signifie plus grand chose, car il fonctionnait à partir d'une opposition entre avant-garde et pouvoir qui n'existe plus : de quelle marge seraient donc issues ces œuvres supposées « non récupérables » ? Et quelle serait la forme de cette « récupération » ? « Il n'y a plus de marge, parce qu'il n'y a plus de cahier », disait Jean-Luc Godard…

C. P. : *Vous qui êtes au cœur des pratiques les plus actuelles et les plus audacieuses (je ne parle pas seulement des pratiques relationnelles), pensez-vous que les créateurs sont dans une période d'effervescence créatrice, quand on*

voit justement l'apparition de nouvelles formes à chaque exposition ? Qu'ils expérimentent de nouvelles avenues (nouvelles, par rapport aux paramètres habituels, bien sûr) sans pour cela approfondir leurs hypothèses, comme pour lancer des appâts, des œuvres qui semblent pas terminées, non finies. Ces œuvres actuelles étant, non pas le fruit d'une expérience, mais l'expérience elle-même. Peut-on parler « d'une esthétique de l'expérience », d'un art de l'expérimentation qui prend ses distances par rapport à l'art conceptuel, puisqu'il ne semble pas y avoir de concept de base mais une pure évanescence intuitive qui se dépose de manière non intentionnelle sur des matériaux de natures diverses, qui se trouvent dans l'environnement proche de l'artiste, comme pour témoigner des processus sociopolitiques, de cette « évasivité » des comportements qui fait que les lois et les valeurs changent de façon arbitraire. Comme pour révéler les faiblesses humaines et justement la fin des certitudes ? (L'exemple des religions dont on ne sait plus quoi faire…)

N. B. : Je dirai que c'est une situation inédite. C'est absolument inouï, nous vivons au milieu d'une telle prolifération d'objets culturels que personne, à ma connaissance, n'est capable « d'en faire le tour » même en y travaillant tout le temps ; il est absolument impensable de disposer de toutes les informations même sur un micro-domaine. Il faut donc inventer des processus de navigation dans la culture, dans le savoir universel. On n'est plus à l'ère de l'accumulation érudite. Quelqu'un de cultivé, aujourd'hui, c'est quelqu'un qui dispose de logiciels de navigation performants, quelqu'un qui invente des itinéraires à l'intérieur d'un paysage de savoirs. Donc les enjeux consistent à passer du hardware au software…

Cette prolifération incroyable de la production culturelle conduit à une « créolisation » généralisée. La créolité a ceci d'intéressant qu'elle ne donne aucune valeur au territoire géographique ; les indigènes viennent d'ailleurs. Il n'y a pas de sol commun, ni d'origine commune, ni même de notion d'origine qui vaille. Comment réussir à accommoder ces éléments hétérogènes pour en faire une culture ? Je crois que c'est la condition universelle de l'être humain, du citoyen planétaire de 2005, qui est forcément un créole. À partir de ce moment-là, on peut dire que reste posée la question d'un projet qui occuperait l'espace laissé vacant par le modernisme. Je crois qu'on arrive à quelque chose qui est en train de fermenter, que j'ai appelé « l'altermoderne ». L'altermoderne est une situation, une proposition qui est plus à même de saisir la singularité, l'arrangement entre un élément singulier, vernaculaire, local, et des enjeux planétaires ; une combinaison entre le local et le global. C'est une autre manière d'envisager le modernisme, non par la standardisation universaliste de la culture, comme autrefois l'art abstrait, qui fut le porte-drapeau du modernisme du XX^{e} siècle, mais comme une production de singularités qui nous oblige aussi à nous tourner non plus uniquement vers l'avenir, comme les futuristes, mais aussi vers

Alain Séchas, vue de l'exposition *Jurassic Pork II*, Palais de Tokyo, site de création contemporaine, 2005. Photo : Daniel Moulinet.

le passé, comme dans la psychanalyse. Eh bien c'est ça l'altermoderne, ce qui est en train de naître sous nos yeux. C'est l'énergie laissée vacante par la fin du projet moderne au service de la production de différences puis d'un exotisme généralisé dans le sens où Victor Segalen utilisait le mot exotisme, comme une passion de la différence.

C. P. : *Quand on entre au Palais de Tokyo ou qu'on observe, dans les catalogues, les œuvres que vous et Jérôme Sans présentez, la première impression qui nous frappe est celle d'un grand désordre qui reflète l'esthétique qu'elles affichent, c'est-à-dire des œuvres grouillantes de vivacité. Ce qui semble être privilégié, c'est une sorte de fraîcheur, d'éclosion, des œuvres qui cherchent à se désembrigader du sérieux muséal. Une chose est sûre, l'art n'est pas stagnant, on peut dire qu'il est en pleine crise de jouvence, mais n'y a-t-il pas une précipitation trop accélérée qui nous placerait dans la même posture que celle des avant-gardes, c'est-à-dire dans une quête du nouveau pour le nouveau ?*

N. B. : On peut dire que le musée c'est l'ordre, et les centres d'art, le désordre, et qu'ils proposent des dispositifs d'accrochage moins austères que dans les musées. Notre institution a pour mission d'orchestrer l'apparition de plusieurs activités, elle peut donner l'impression d'un foisonnement désordonné, mais l'idée, c'est d'introduire des lignes de visibilité dans ce qui semble paraître être un brouillard. Il se trouve par ailleurs que je codirige ce lieu avec quelqu'un avec qui je me suis associé précisément parce que nous n'avons pas les mêmes vues sur tout. Ça génère donc du désordre mais c'est un désordre créatif, et c'est ce qui est intéressant.

C. P. : *Pour en revenir à l'esthétique relationnelle, certains se posent des questions comme celles-ci : Que restera-t-il de ces œuvres ? Quelles en seront les traces ? Comment pourrons nous entrer en contact avec ces œuvres ?*

N. B. : Il y en a qui prennent encore contact avec les œuvres de Diogène ou de Socrate, comme de la plupart des événements Dada, surréalistes ou Fluxus. Près de 20 ans après sa mort, on peut voir une exposition de Beuys à la Tate Gallery. On disait de son vivant que cela serait impossible. Certes, ces gens-là auront la même désillusion après la mort d'artistes qui ne laissent pas de traces avec leurs œuvres. De toutes les façons, laisser des traces, ce n'est pas laisser du volume, on peut laisser derrière soi des tonnes et des tonnes de bronze, ce n'est pas pour ça qu'on restera. La durabilité d'une œuvre n'est pas affaire de poids, mais de densité.

Mais on aura toujours la possibilité de vivre l'expérience par signes interposés, du fait qu'on dispose des informations qui permettent de reconstituer les œuvres. Il se trouve précisément que nous sommes entrés dans l'ère de l'information ; c'est précisément l'information qui est capitale aujourd'hui, et non l'occupation des sols.

C. P. : *En lisant votre chronique dans Beaux-Arts à propos de l'exposition des œuvres d'Hélion, j'ai enfin été confirmée dans ma vision des goûts et des choix français en matière d'art. Comme vous le dites, on y décèle une*

Candice Breitz, *Diorama*, 2002. Vue de l'exposition *All Cut Up*, Palais de Tokyo, site de création contemporaine, 2005. Photo : Daniel Moulinet.

Vue de l'exposition *Playlist* (Sam Durant, *Upside Down : Pastoral Scene*, 2002/John Armleder, *Peter Pan*, 2004), Palais de Tokyo, site de création contemporaine, 2004. Photo : Daniel Moulinet.

Vue de l'exposition *Translation* (Nari Ward, *Amazing Grace*, 1993/Christopher Wool, *Untitled (Comedian)*, 1989/affiches M/M (Paris)), Palais de Tokyo, site de création contemporaine, 2005. Photo : Florian Kleinefenn.

préférence pour un art plus cérébral, comme si Descartes avait laissé des traces profondes dans la conscience collective, ce qui explique la renommée d'un Buren et l'indifférence face à un Music, mais à plusieurs autres aussi, comme Rebeyrolle, par exemple. C'est-à-dire que l'expression de la douleur, de la souffrance, de la violence est mal vue, l'expressionnisme et le néo-expressionnisme n'ont pas été des mouvements mis en valeur en France. Cela s'observe aussi dans le cinéma. On est à même de se demander si c'est le primat de la raison sur l'émotion qui déterminerait le jugement de goût ?

N. B. : Oui, c'est pour cela qu'on s'intéresse ici à l'œuvre d'Hélion. Les Français ont une culture formelle assez convenue. Un Hélion est plus rassurant, les gens ont l'impression d'y voir une icône de la sensualité, alors que c'est une icône de substitution de la sensualité. Ce n'est pas du tout sensuel, c'est au contraire ordonné et très sec – comme, par ailleurs, l'essentiel de la nouvelle peinture anglaise. C'est le triomphe d'une peinture pour laquelle l'idée de la forme est plus importante que la forme elle-même.

C. P. : *Quels sont vos projets pour l'année qui vient ?*

N. B. : Beaucoup de projets d'expositions. On travaille présentement sur les catalogues de Katharina Grosse, d'Alain Séchas et sur l'exposition de Candice Breitz. Ensuite, on prépare une exposition de la collection de Dakis Joannou en Grèce, basée sur cette notion d'altermoderne, puis l'exposition de Robert Malaval, sorte de chaînon manquant dans l'histoire de l'art, puis en décembre, Artur Barrio ; ensuite, Saadane Afif en octobre. Et Jérôme Sans et moi-même somme les commissaires de la prochaine Biennale de Lyon, qui s'intitule « L'expérience de la durée », et va confronter deux angles de recherche : D'une part, l'expérience de la longue durée, du long terme dans l'art depuis les années 1960, et d'autre part une époque révolue, la période hippie, entre 1967 et 1974. Ce sera une confluence de ces deux problématiques. Puis, en février 2006, nous quittons le Palais de Tokyo pour d'autres aventures, d'autres projets, et nous choisirons le successeur en octobre.

C. P. : *Êtes-vous satisfait de cette aventure, avez-vous obtenu les objectifs escomptés ?*

N. B. : Oui, car il est difficile de faire bouger les choses en France. C'est la première fois que des gens qui ne sont pas des conservateurs d'État accédaient à un poste de direction. Nous espérons que le successeur ira encore plus loin. Nous avons fait passer dans les mœurs le fait qu'un lieu d'exposition reste ouvert jusqu'à minuit tous les jours, et inventé un projet alternatif pour les institutions artistiques. Nous avons accueilli plus de 800 000 visiteurs depuis le début, c'est un vrai phénomène social. On a conçu ce lieu, Jérôme et moi, comme un lieu qui doit être réactivé en permanence. C'était donc important de donner l'exemple et de partir une fois nos objectifs atteints, sans s'incruster pendant vingt ans.

Entrevue dirigée par
Christine Palmiéri à Paris, en mai 2005.

NOTE

[1] Dans *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Paris, Les presses du réel, 2003.