

L'institution et la production du furtif : entente et discordance

Guilhem Molinier

Numéro 120, printemps 2015

micro-interventions

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/77854ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Molinier, G. (2015). L'institution et la production du furtif : entente et discordance. *Inter*, (120), 73–75.



L'INSTITUTION ET LA PRODUCTION DU FURTIF

ENTENTE ET DISCORDANCE

► GUILHEM MOLINIER

Au petit matin du 17 décembre 2010, deux jeunes artistes installent illégalement 1600 œufs remplis de paillettes sur le perron du Musée d'art contemporain de Montréal. La proposition demeure visible durant sept heures au cours desquelles le Musée se livre avec ambivalence à son rôle de conservateur. Les artistes, alors anonymes, sont Audrey Racicot et Arkadi Lavoie Lachapelle. Quatre ans plus tard, un document vidéo¹ revient sur les réactions de divers membres du personnel. L'installation n'y est jamais montrée.

En 2014, Thomas Hirschhorn présente *Flamme éternelle*² au Palais de Tokyo dans le cadre de la programmation régulière. Faite de pneus, de bouts de carton et de matériaux de récupération divers, l'installation occupe

un étage complet du musée. Hirschhorn emploie le terme *situation* par lequel il entend que sa proposition n'est pas tant une œuvre qu'un contexte qui provoque et encadre des rencontres ou des productions plastiques non programmées, lesquelles échappent au musée. Pour autant, *Flamme éternelle* s'intègre de façon classique dans l'organisation muséale en comportant une période de programmation, une plage horaire (de midi à minuit) ainsi qu'une abondante littérature promotionnelle.

Les différences entre *Flamme éternelle* et *1600 œufs* sont notables : monumentalité de l'une contre furtivité de l'autre. Le décalage se poursuit dans la renommée des artistes et s'achève dans les différences contextuelles d'apparition des œuvres : le début de la période estivale à Paris contre une unique matinée hivernale à Montréal. Malgré cela, ces deux travaux recouvrent une problématique commune, à savoir un positionnement esthétique et critique sur l'imprévu non programmé que l'œuvre provoque au sein de l'institution, accompagné d'une réflexion sur la place qui est alors dévolue à la « clientèle ». Ils ciblent en effet les conditions d'existence de l'œuvre au sein de l'espace muséal sans toutefois en être une émulation, une répétition du musée.



> Audrey Racicot et Arkadi Lavoie Lachapelle, *1600 œufs*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2010. Photos : Brian Pepper et Arkadi & Audrey.

La réflexion qui oriente ce texte coïncide avec une phrase surprenante lâchée par Hirschhorn lors de son passage à Montréal³. Lors d'une conférence portant sur sa vidéo présentée à la Biennale d'art contemporain de Montréal⁴, l'artiste se propose d'aborder son travail en général, et notamment sa position au sujet de l'institution. Il exprime alors sa reconnaissance envers les institutions qui lui permettent de montrer son travail, entendant par là n'accorder que très peu d'intérêt à la critique institutionnelle. Si l'honnêteté de cette déclaration n'est pas surprenante – quel artiste refuserait de montrer son travail ? –, elle est cependant problématique dans le cas d'œuvres telles que *Flamme éternelle* dont le communiqué de presse met bien en évidence la fonction critique par rapport au statut de l'institution⁵.

Dès lors, comment comprendre les 3000 mètres carrés découpés en différentes zones par un amoncellement de pneus et de pancartes aux slogans contestataires incomplets ? « [T]out le monde ne le [Edward Snowden] connaît pas. Cela supposerait un savoir préalable »⁶, précise l'artiste qui pourtant n'hésite pas à mettre au service du public une bibliothèque comprenant au moins 600 ouvrages de référence (Foucault, Derrida, etc.) ainsi qu'une station Internet.

La « situation » est-elle capable de redéfinir sa propre condition d'existence à l'intérieur du musée, d'abord en faisant disparaître les murs de béton derrière un amoncellement de pneus – jouant les barricades d'agriculteurs en colère – et surtout en permettant aux visiteurs de griffonner de-ci de-là ? Quatre points ressortent du discours de Hirschhorn⁷ quant aux principaux traits novateurs de *Flamme éternelle* : la gratuité, allant de pair avec le libre accès, la non-programmation et la production libre par le public. Quatre caractéristiques qui touchent au fonctionnement intrinsèque de l'institution sans toutefois le bouleverser. On ne peut que donner raison à Hirschhorn qui s'interroge sur ce qu'il adviendrait de la participation journalière d'un public, voire tout simplement de sa présence, dans le cas d'un droit d'entrée non abrogé. Quant à l'accès libre, il demeure malheureusement soumis aux mêmes conditions d'ouverture que celles proposées habituellement par le Palais de Tokyo. On est loin d'une situation de squat libertaire comme il en existe pourtant. De plus, malgré la libre programmation, Hirschhorn ne se départ pas de son autorité en invitant les 200 intervenants à partir de son vaste réseau professionnel. La « production permanente » semble laisser plus de latitude au public, libre de s'arrêter au bar, de sculpter du polystyrène, de s'adonner aux joies du graffiti, de se rendre dans la zone du « Brasier éternel » pour discuter, d'assister à l'une des conférences, mais aussi de partir à la rencontre de l'artiste présent quotidiennement. L'enregistrement des productions impromptues incombe partiellement aux visiteurs par le biais de l'édition quotidienne d'un journal. La situation gigantesque est efficiente pour produire du furtif, du temporaire, dont l'archivage revient à ceux qui le produisent. La production est en cours, sans même que l'artiste y participe, le contenu s'accumulant avec un certain succès. Les rôles s'inversent temporairement et de nouveaux droits (salir, couper, intervenir) sont octroyés à ceux qui habituellement n'en disposent pas.

Mais, les limites de la proposition de Hirschhorn apparaissent rapidement, tel le plafond qui ceint de sa voûte l'installation. Il aurait fallu se rendre sur place afin de pouvoir évaluer certains éléments de la machine muséale, dont les comptes rendus ne font jamais part : qu'en était-il de la présence des gardiens dans l'espace de l'œuvre ? Quel était le degré de liberté accordé aux spectateurs devant le dispositif ? Pouvaient-ils découper les parois, brûler les pneus, contredire les intervenants ?

Flamme éternelle perpétue le paradigme *the artist is present* cher aux grandes institutions, dont la tutelle prestigieuse débouche sur un champ de visibilité internationale d'où les noms propres ne manquent pas, contrairement aux pancartes de l'installation. Le projet consiste en une belle ouverture du musée pour un contexte de conférences et de débats publics. Elle élargit ses frontières, mais ne le remet jamais en question. Elle en fait une place publique très encadrée et pérennise l'institutionnalisation des images contestataires dont le marché de l'art est friand et dont bien des artistes raffolent. L'expression par Hirschhorn de sa reconnaissance envers les institutions n'est pas étonnante ; elle a le mérite de clarifier un programme d'insertion dans les murs qui ne cherche pas à les fissurer, mais à les rendre populaires.

Faut-il pour autant voir dans l'art *extra-muros* mais dans la ville une forme d'art constamment « anti-musée », qui perdrait son engagement

politique entre quatre cloisons ? Un art dont les traces fugitives sont insolubles dans le protocole institutionnel sans en constituer une attaque ? C'est bien là où *1600 œufs* manie habilement les mécanismes du musée pour mieux s'y faufiler. Pourtant, la portée critique de l'œuvre, contenue dans sa forme, participe de son déploiement sans pour autant en être uniquement l'ultime attribut.

Deux jeunes artistes installent à l'aube *1600 œufs* sur le parterre de l'entrée du MAC. Lesté d'un plomb, chacun se dresse sur sa base, ornant le pavement de l'entrée de l'édifice. Parfaitement alignés, les œufs sont suffisamment espacés pour que les visiteurs du musée puissent y circuler avec prudence. Toutefois, si l'une des coquilles se brise, des paillettes dorées s'en échappent et se répandent au sol. Par les semelles de leurs souliers, les visiteurs et le personnel font pénétrer cette poussière d'or dans l'enceinte des collections. Tout est contaminé, des archives aux bureaux de la direction. Première efficence de la proposition : s'activer avec le public, s'incruster sans que l'artiste ne travaille ; similitude avec *Flamme éternelle* où le contenu de l'œuvre s'actualise en permanence ; équivalence plastique avec les copeaux de polystyrène qui s'accrochent aux vêtements des visiteurs et quittent le musée avec eux. On retrouve la même relation à l'espace que produit la situation d'Hirschhorn : celle d'un contenant – ici brisé – se proposant de provoquer une foule de microévénements, à la différence que l'un dissimule l'autorité pour mieux la revêtir (Hirschhorn) et que l'autre la révèle par sa position tout aussi symbolique que concrète (Racicot et Lavoie Lachapelle).

Autre point intéressant : les deux artistes ne sont pas présentes. Elles se sont effacées, se gardant bien de clamer la maternité de l'œuvre, et laissent un photographe anonyme se charger de la documentation. Le Musée se retrouve face à un dilemme : en l'absence d'auteur, comment juger une œuvre ? Une institution dont la mission première est la conservation peut-elle se permettre de dégager une œuvre au risque qu'elle soit celle d'un artiste reconnu comme « professionnel » ? Le Musée peut-il endosser une proposition qui serait celle d'un artiste au statut non défini, comme l'énonce la Loi sur le statut professionnel des artistes : « 4° il a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance comme professionnel, par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une bourse, une nomination à un jury, la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature⁸. »

Ne risque-t-il pas, de ce fait, de court-circuiter son propre mandat ? Musée d'État : statut d'État. Priver l'institution d'auteurs, c'est faire apparaître son pouvoir décisionnel. Déjà en 1992, le duo Doyon/Demers accroche trois *Grands pics noirs* aux murs extérieurs du MAC. Ici, les artistes se désignent publiquement comme les responsables de l'œuvre. L'autorité muséale sait qui elle regarde et ce qu'elle regarde. Les trois grandes sculptures ne sont reconnues comme œuvre qu'après six jours d'accrochage illégal. Situation inverse en 2011 où Doyon-Rivest répondent à une commande du Grand Théâtre de Québec en graffant « LIBERTÉ ! » sur la façade de l'institution, qui se fendra le lendemain de quelques communiqués officiels spécifiant le caractère légal de l'inscription. Dans ce double jeu se trament les manœuvres des artistes, du public et de l'institution en tant que partenaires/adversaires du droit d'accrocher des étiquettes.

Dans le cas de *1600 œufs*, la forte impression que produit l'œuvre, tant sur les employés que sur les visiteurs, permet de lui voir rapidement attribuer le statut d'« œuvre professionnelle ». Aussi, dans un premier temps, le personnel invite un groupe scolaire à emprunter l'entrée intérieure accessible depuis le métro afin de préserver l'œuvre. Pour l'ouverture du musée à 11 heures, les employés créent un couloir d'accès aux portes extérieures au travers des œufs. Les artistes, toujours sous couvert d'anonymat, replacent pâle-mêle les œufs et les paillettes au travers du chemin. Sans cela, l'installation perdrait son caractère participatif en délimitant l'accès au musée, plutôt que d'intercepter les visiteurs. À midi, le Musée dégage définitivement l'entrée à coups de balai.

Dans ce court laps de temps, il se trouve forcé de prendre position puisque quelques visiteurs se renseignent à l'accueil, auprès des gardiens, quant aux intentions de l'auteur. À l'installation manque le contrôle offert par le cartel d'information, incontournable étendard de la démocratie culturelle dont le MAC se pare. Ce faisant, le spectateur retrouve une certaine autonomie : celle d'apprécier l'œuvre comme objet déployé dans l'espace, d'où le discours externe est pour l'instant absent. Le choix lui revient d'y

participer, de la briser ou de la manipuler sans que rien ne l'y invite, sinon l'installation elle-même. Liberté qui se raréfie, tant les injonctions participatives se multiplient, poussant parfois l'absurde jusqu'à étaler sur le cartel les émotions que le visiteur se doit d'éprouver.

Ces œufs sont également une invitation pour le personnel du musée à produire un discours, à prendre position au sujet de ce qui n'a pas encore été évalué. Le dispositif se révèle capable de s'adresser à l'ensemble du personnel. De la première alerte des employés de sécurité jusqu'à ceux des communications, en passant par le personnel d'entretien, les conservateurs puis la direction, toutes ces personnes se voient impliquer dans un processus professionnel particulier et doivent adopter une posture esthétique devant un déploiement qui s'adresse particulièrement à elles en l'absence de visiteurs. Un nouvel éclairage est porté sur les coulisses du musée dont le personnel développe un goût esthétique et critique pour l'art contemporain. Sans cela, par exemple, les agents de la sécurité n'auraient pu estimer que l'œuvre entrait en résonance avec le contenu de l'institution.

> Vue de l'exposition de Thomas Hirschhorn « Flamme éternelle », dans le cadre de la saison *L'Etat du Ciel* (25.04.14 - 23.06.14), Palais de Tokyo. © Adagp, Paris 2014. Photos : André Morin.



En pleine période des Fêtes, la symbolique des paillettes et des œufs évoque les fêtes de Noël ou de Pâques. Si plusieurs employés ayant vu l'œuvre l'ont comprise comme un cadeau, une offrande à l'égard du musée – et de son personnel –, il est compréhensible que la plupart aient emporté un œuf avant sa désinstallation. Archivage éparpillé, amorcé dès la première coquille brisée. Visible pendant sept heures, l'œuvre n'est pas répertoriée dans les archives, mais la médiathèque du musée lui consacre cependant une galerie de photographies sur sa page Facebook⁹. Toutefois, de toutes les paillettes parvenues aux entrailles de l'édifice, il est possible que certaines y soient toujours.

Ainsi, Racicot et Lavoie Lachapelle délèguent l'autorité à leur seule œuvre, qui provoque rencontres et discussions dans un espace accessible à tous. Amorcer une situation conflictuelle entre les différents tenants du monde de l'art (artiste-institution-public) ne se conclut pas forcément en pugilat, mais permet de réactiver le partage décisionnel au sujet de ce qui fait art. Le conflit possède son importance. Tenter de l'évaporer en proposant des postures consensuelles est l'apanage de l'esthétique relationnelle des années deux mille. Hirschhorn l'a bien compris en incluant des barricades au musée. Mais où étaient les émeutiers ? ◀

Notes

- 1 Arkadi Lavoie Lachapelle, *Parlons d'œufs* [vidéo], 2015, 15 min 6 s.
- 2 Du 24 avril 2014 au 23 juin 2014
- 3 Thomas Hirschhorn, conférence « Touching Realities », UQAM, 21 novembre 2014.
- 4 T. Hirschhorn, *Touching Reality* [vidéo], 2012, 4 min 45 s.
- 5 Cf. « Thomas Hirschhorn at Palais de Tokyo » [en ligne], *Contemporary Art Daily*, 18 juin 2014, www.contemporaryartdaily.com/2014/06/thomas-hirschhorn-at-palais-de-tokyo/.
- 6 T. Hirschhorn, cité dans Claire Moulène, « Le palais en chantier de Thomas Hirschhorn » [en ligne], *Les Inrocks*, 12 mai 2014, www.lesinrocks.com/2014/05/12/arts-scenes/arts-thomas-hirschhorn-11503659/.
- 7 Cf. Palais de Tokyo, *Interview Thomas Hirschhorn* [en ligne], 29 avril 2014, 9 min 12 s, www.youtube.com/watch?v=YejZ9VidCHM.
- 8 Gouvernement du Québec, *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*, mise à jour du 1^{er} février 2015, chapitre S-32.01 ; [en ligne], www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/S_32_01/S32_01.html.
- 9 www.facebook.com/media/set/?set=a.10150095322153846.283270.5975563845&type=3.

Guilhem Molinier est titulaire d'une maîtrise en arts visuels de l'UQAM qui traite des corps devenus images dans l'installation vidéo panoramique. Photographe et vidéaste, il s'intéresse à la création d'îlots fictionnels. Sa pratique s'inscrit dans la réalité des villes devenues non-lieux et le quotidien de la fiction médiatique. Molinier envisage également la performance comme acte capable d'entrouvrir de nouveaux espaces et de dévoiler le politique qui s'y tapis.