

# ASSOCIATION MARCEL HICTER POUR LA DEMOCRATIE CULTURELLE -

L'oeuvre d'art, une expérience participative ?

Par Mathias Mellaerts, chargé de mission, Association Marcel Hicter

4 juin 2020

# L'oeuvre d'art, une expérience participative ?

Par Mathias Mellaerts, chargé de mission, Association Marcel Hicter

Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, de nombreux artistes souhaitent rompre avec le passé et les conventions académiques rigides qui dictaient les lois des arts jusqu'alors. C'est pourquoi, ils se détournent des inspirations classiques telles que la mythologie antique, les textes bibliques et les légendes. Mus par la même logique, ces artistes délaissent les matériaux dits nobles et s'éloignent des lieux d'exposition institués. Leur objectif désormais est de s'inspirer de la réalité quotidienne et de son ordre concret.

Cette nouvelle manière de concevoir la production artistique a un impact direct sur la présentation des œuvres et constitue de fait une transformation profonde du « monde de l'art ». Progressivement apparaissent des pratiques artistiques inédites inscrites dans la volonté de produire un art engagé au caractère activiste : un art capable d'investir et de conquérir l'espace urbain ou le paysage ; un art à l'origine d'esthétiques participatives ou actives dans les champs de l'économie, des médias, ou du spectacle. L'artiste devient un acteur social impliqué. L'œuvre d'art appelle à la participation du public et à la rencontre.

Dans cette analyse, nous souhaitons donner quelques dates clés de cette transformation du monde de l'art en terme d'ouverture de l'œuvre à l'expérience physique. Nous nous intéresserons ensuite aux différents types de participation auxquels ce nouveau rapport à l'art peut inviter le public.

## **Sortir de l'espace contraignant du musée, changer le rapport aux œuvres**

Encore aujourd'hui, pour beaucoup, l'attitude adéquate à avoir dans une exposition artistique est celle de l'observateur passif, silencieux et immobile, contemplant une œuvre d'art en face de lui. Comme nous le verrons, ce dispositif bien implanté chez les spectateurs et historiquement situé et de nombreux artistes ont invité à le repenser dans le sens d'une expérience.

Dans nos régions, les premiers endroits publics où les gens ont eu la possibilité d'observer un grand nombre d'œuvres d'arts étaient les églises et les cathédrales. Ces lieux structurés, véritables « bibles des illettrés », se construisaient selon des schémas de procession complexes. Le croyant, arpentait l'espace religieux, suivait un parcours qui l'invitait à s'arrêter à certains endroits désignés pour la prière et la contemplation (reliques, autels). Chacun de ces endroits créait un véritable rythme architectural dans l'édifice. L'accès à ces espaces dépendait fortement du statut des personnes : clercs, fidèles, prélats, bourgeois, etc. En effet, ces espaces normés dépendaient d'un ensemble de lois et de scénarios qui pouvaient être perçus comme autant de contraintes, de signes de distinction ou d'exclusion sociale. Le sociologue français Pierre

Bourdieu a très bien mis en évidence ce mécanisme spécifique car il considère que la création des premiers musées, en forme de temples et de Palais, avait entre autre la vocation de faire prendre conscience au visiteur de sa propre place dans l'ordre de la société ainsi que du rapport autoritaire qu'il entretenait avec l'Histoire nationale et la Culture<sup>1</sup>.

Pour l'historienne Martha Ward, les premiers endroits dits « modernes » où des productions artistiques ont été présentées à un large public sont les salons parisiens<sup>2</sup>. Ceux-ci trouvent leur origine dans les expositions organisées par l'Académie Royale de peinture et de sculpture fondée par Louis XIV en 1648. Elles étaient à l'origine organisées dans le Salon Carré du Palais Louvre. Les murs de ce lieu, aux plafonds particulièrement hauts, étaient littéralement recouverts de tableaux accrochés les uns au-dessus des autres, et les uns à côté des autres, donnant ainsi à l'ensemble du Salon la forme de tapisserie saturée et anarchique.

A l'époque, la conception de la peinture était encore directement issue de la Renaissance. Chaque œuvre était perçue implicitement comme une totalité naturellement séparée des autres par son cadre et organisée selon les règles de la perspective<sup>3</sup>. L'enjeu d'une telle conception de la peinture était de représenter un espace pictural qui corresponde à celui qui se produisait dans la rétine. La facture picturale lisse avait pour fonction de faire du tableau un espace mimétique autrement dit, l'objectif était de réaliser une œuvre qui puisse se confondre visuellement avec la réalité ; un peu comme si regarder à travers le cadre d'un tableau équivalait à regarder à travers une fenêtre et à apercevoir le paysage ou bien la scène située derrière. C'était évident pour les spectateurs de l'époque : chacun se tenait debout,

immobile et contemplatif devant les œuvres. Là était tout l'enjeu du dispositif de la mimesis inscrite à l'intérieur du cadre en bois : l'immersion du spectateur dans la scène représentée. L'objectif n'étant pas du tout de chercher à créer des relations entre les œuvres ni d'ailleurs entre les spectateurs. Chaque spectateur contemple une représentation encadrée puis quand il a fini, il se déplace pour en contempler une autre et ainsi de suite

C'est en 1912 que Picasso initie une pratique qui, pour Brian O'Doherty, permet d'initier l'espace moderne de l'exposition<sup>4</sup>. Il s'agit d'un collage qui consiste à compiler des déchets dans le but d'en produire une œuvre artistique. Cette démarche est aux antipodes de la représentation en perspective. Les artistes cubistes, tel que Picasso, cherchent à aborder leur sujet de tous les points de vue à la fois. Les formes sont décomposées en surfaces et en volumes pour forcer notre œil à les reconstruire. L'objet ainsi fragmenté introduit l'espace réel dans la matière de l'œuvre<sup>5</sup>. Ce procédé sera développé à grande échelle par l'artiste allemand Kurt Schwitters à partir de 1918. Il baptisa sa démarche « Merz ». Son but était d'allier l'art et la vie en « construisant de nouvelles choses à partir de débris<sup>6</sup> ». En 1923, il appliqua son principe du Merz en réalisant le *Mezbau* (littéralement *construction Mertz* en allemand) dont la construction, à l'intérieur de son appartement de Hanovre, dura exactement trente ans (1918-1948). Ainsi, Schwitters ouvre la voie d'un espace d'exposition qui se vit comme une expérience du corps, et non plus seulement de l'œil comme c'était le cas par le passé.

Cette démarche fait écho au travail de Marcel Duchamp dans le cadre de son œuvre *1200 sacs de charbon (Paris 1938)*. Duchamp, dans cette installation

suspend au plafond d'une galerie 1200 sacs de charbon. Le spectateur, muni d'une lampe de poche distribuée à l'entrée, est invité à suivre un parcours<sup>7</sup>. Le sol est recouvert de feuilles mortes, un brasero brûle au centre. Duchamp réalise ici une mise en scène totale de l'espace avec la volonté de créer un espace plastique à trois dimensions qui intègre véritablement le corps du spectateur. L'œuvre n'a plus qu'une seule limite physique, celle de la pièce dans laquelle elle se trouve. Elle doit avant tout provoquer une expérience. « Ce sont les regardeurs qui font le tableau ». En proposant ce dispositif expérimental qui implique la participation du spectateur, le travail de Marcel Duchamp s'inscrit dans le projet moderniste qui tend à changer la culture, les mentalités et les conditions de la vie sociale.

### **L'œuvre d'art comme expérience participative**

Cet intérêt porté à l'espace et à l'expérience physique que Marcel Duchamp instaure sera déterminante pour bon nombre de créations importantes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Comme nous l'avons souligné dans les exemples précédents, l'œuvre conçue en tant qu'« expérience » implique une nouvelle manière de la concevoir. Nous ne pouvons plus nous contenter de l'appréhender à travers le prisme d'un médium ou bien d'un espace définis. L'œuvre en elle-même n'est pas la trace de l'acte qui a été posé ni celle des relations qu'elle a engendrées, mais elle devient l'acte en lui-même c'est à dire la matérialisation de l'intention artistique. La notion d'œuvre peut dès lors sembler inadaptée pour penser ce type de dispositif artistique<sup>8</sup>.

A partir des années 60, de nombreux artistes vont sortir des murs des musées et des institutions culturelles afin de tirer parti de lieux insolites. Dans ce type de démarches, l'expérimentation du public est décisive. Si le public est absent et qu'une expérimentation de l'œuvre mise en place par l'artiste ne peut pas avoir lieu, l'œuvre n'est pas. Contrairement au tableau traditionnel qui, reste de manière immuable une « œuvre » qu'il ait un public pour le contempler ou pas.

Par exemple l'artiste Fred Foster dans *150cm2 de papier journal* (1972) poste une annonce dans la presse locale :

« Ceci est une expérience. Une tentative de communication. Cette surface blanche vous est offerte par le peintre FRED FOSTER. Emparez-vous-en. Par l'écriture ou par le dessin. Exprimez-vous ! La page entière de ce journal deviendra une œuvre. La vôtre. Vous pourrez, si vous voulez, l'encadrer. Mais FRED FOSTER vous invite à lui adresser (4, résidence ACACIAS, L'Hay-les-Roses 94). Il l'utilisera pour concevoir une « oeuvre d'art média » dans le cadre d'une manifestation de peinture qui doit se tenir prochainement au Grand Palais<sup>9</sup>. »

Impossible pour l'artiste de prévoir si l'opération sera un succès. Il aura peut-être très peu de réponses. Il y a donc une dimension strictement « expérimentale ». Le terme « expérience », comme le souligne l'Historien d'art Paul Ardenne dans son ouvrage *Un art contextuel*, provient du terme latin *experientia* qui signifie « faire l'essai de ». Toujours soumise au risque de ne pas être concluante, l'expérience offre la possibilité d'une collecte de phénomènes inédits, une récolte de données, d'expressions, etc. De ce point de vue, toute expérience flirte avec la

provocation. Elle a pour essence de venir se confronter à l'ordre établi<sup>10</sup>. L'expérience peut également donner lieu à une expérience non plus individuelle mais collective.

Un autre exemple, celui de Uri Tzaig, un artiste israélien, qui décide de créer une équipe de football, réelle, composée de travailleurs sénégalais. Il introduit ensuite cette équipe dans différents tournois régionaux en Italie. L'expérience suscitera de nombreux débats, au-delà du domaine sportif, la démarche touche évidemment aux thématiques de l'immigration, de la xénophobie, etc.

### **La participation du public au cœur de l'expérience artistique**

Nous le constatons, à l'intérieur de tous ces dispositifs, la notion de participation occupe une place essentielle. Nathalie Casemajor, Eve Lamaoureux et Danielle Racine proposent de distinguer cinq catégories de participation mais sans que celles-ci ne soient hiérarchisées (Interprétation, pratique amateur, réappropriation, collaboration, co-création)<sup>10</sup>. Certaines catégories font intervenir le public en aval de la création alors que le dispositif de l'œuvre est déjà réalisé<sup>11</sup>. A l'inverse, d'autres font intervenir le public en amont.

#### **1. L'Interprétation et la pratique amateur**

Comme le disait Marcel Duchamp : « c'est le regardeur qui fait le tableau ». Interpréter une œuvre contribue ainsi pleinement à sa création et à son existence. Dans ce sens, le spectateur n'est pas complétement passif car, en dégagant le sens d'une œuvre d'art, il expérimente un premier degré

d'expérience et de participation à son élaboration. Le spectateur y est un « interprète actif », pour reprendre l'expression de Jacques Rancière<sup>12</sup>.

Lorsque l'on est face aux *Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso, par exemple, nous sommes très clairement interpellés par l'aspect cubiste des figures qui contraste avec la représentation mimétique de la réalité. Cela suscite la curiosité, l'intérêt ou le rejet, mais, dans tous les cas, cette interprétation active fait partie du dispositif artistique souhaité par l'artiste.

Le terme « interprétation » est polysémique. Non seulement il désigne, comme nous venons de le présenter, une manière d'accéder à la « réflexion » mais il peut également faire référence à « l'exécution », au sens d'exécuter une œuvre dramatique, musicale, voire peindre à la façon de, etc. Ce deuxième sens de l'interprétation nous amène à parler de la pratique amateur.

La pratique artistique amateur invite également le spectateur à vivre une expérience participative. L'amateur est celui qui développe un goût esthétique, qui participe, en connaisseur, au commentaire et à l'interprétation des œuvres en poursuivant des motivations diverses parmi lesquelles la détente, l'apprentissage de nouvelles compétences et la socialisation.

#### **2. Réappropriation**

On parlera de réappropriation dans le cas où un artiste cherche délibérément à ce que ses concepts artistiques fassent l'objet d'une réappropriation par le public auquel il s'adresse. Les participants deviennent dans ce contexte des « manoeuvriers<sup>13</sup> » réalisant un travail d'appropriation et de « redéploiement »

de la proposition de l'artiste. Pour ce faire, le créateur leur laisse une marge de manœuvre plus ou moins grande. Ce fut le cas pour l'exemple de Fred Foster cité précédemment dans le texte.

### **3. La collaboration**

Dans la collaboration, les participants ont un statut de « collaborateur » de l'artiste. Cela signifie qu'ils participent concrètement à l'élaboration d'une œuvre qui émane non plus du concept unique proposé par l'artiste, mais d'un concept pensé ensemble. Ce type de situation peut impliquer d'amener les participants, s'ils en sont les réalisateurs matériels, à bénéficier de droits d'auteurs sur la production. La collaboration implique le plus souvent un temps long et le dispositif général de présentation de l'œuvre y est pensé de manière collective.

Dans le cadre d'Action Sculpture, le Centre Culturel de Viroinval a demandé au sculpteur Liégeois Philippe Hoornaert de partager les plans d'une sculpture monumentale en acier avec des étudiants apprentis en chaudronnerie. Cette demande initiale qui portait sur un objectif de réappropriation par les apprentis du travail de l'artiste a finalement donné lieu à une véritable collaboration. En effet, la sculpture, entre le temps de sa conception et celui de sa réalisation matérielle, avait si profondément changé par rapport au projet initial, que l'artiste ne pouvait plus dire qu'il s'agissait encore véritablement tout à fait de « sa » sculpture.

### **4. La co-création**

Dans la co-création, il n'y a plus de différence entre les participant.e.s et l'artiste. Tous, ont un statut à part entière de créateur et des droits inaliénables leur

sont dus. Tout le monde participe concrètement à toutes les étapes de la création, de la définition de ses objectifs à sa réalisation matérielle effective, voire à sa diffusion. L'artiste acquiert ici un statut particulier, qui le rapprocherait plutôt d'un « facilitateur ». En effet, son expérience et son savoir lui permettrait de venir en aide au groupe (de jeunes, d'étudiants, de personnes précarisées, « d'artistes amateurs ») à comprendre ses propres objectifs, à faire émerger un point de vue commun et à l'atteindre. A défaut d'atteindre un objectif précis, il pourrait toutefois, aider les participants à se mettre en route. Il serait alors possible de comparer l'artiste à la figure du « maître ignorant » cher à Jacques Rancière pour qui « le chemin du savoir n'est celui pas de l'émancipation ». Son objectif n'est donc pas de transmettre quelque chose, mais invite chacun.e « à s'aventurer dans la forêt des choses et des signes, de dire ce qu'il a vu, de le vérifier et de la faire vérifier ».

L'objectif n'est pas ici de déterminer laquelle de ces cinq catégories (interprétation, pratique amateur, réappropriation, collaboration, co-création) relève d'une pratique de démocratie culturelle ou non. L'idée est plutôt d'essayer de penser les cinq en relation afin d'évaluer le degré de participation et d'expérience des participant.e.s.

### **Conclusion**

L'ensemble de ces pratiques ont pour point commun de « sortir » des murs des institutions culturelles pour tisser des relations artistiques et culturelles avec les habitants des territoires. L'artiste peut dès lors, avec son regard singulier, explorer et susciter des liens, proposer des expériences qui convoquent la

population et les artistes dans une réflexion critique commune. Ces propositions artistiques présentent ainsi un champ d'action intéressant qui reformule sur un plan artistique la relation entre la culture et la société.

## Bibliographie

Alain Alberganti, *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*, L'Harmattan, Paris, 2013.

Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Champs arts, Paris, 2002.

Pierre Bourdieu, *L'amour de l'art*, Éditions de minuit (coll. Le sens commun), Paris, 1966.

Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dirs.), *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : approches de la médiation*, L'Harmattan, Paris, 2016.

Denis Laoureux, *Chronologie de l'Histoire de l'art du XXème siècle*, Flammarion, Paris, 2006.

Brian O'Doherty, *Inside the white Cube, The Ideology of the gallery Space [1976]*, The Lapis Press, Santa Monica / San Francisco, 1986.

Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, 10X18 (coll, Fait et cause), Paris, 2004.

Marta Ward, « What's important about the history of modern exhibition ? », in Reesa Greenberg (dir.), *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londres, 1996.

## Notes

1 Pierre Bourdieu, *L'amour de l'art*, Éditions de minuit (coll. Le sens commun), Paris, 1966. p. 244.

2 Marta Ward, « What's important about the history of modern exhibition ? », in Reesa Greenberg (dir.), *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londres, 1996. p. 454.

3 Brian O'Doherty, « Notes on the Gallery Space », in Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, The ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, San Francisco, 1986. pp. 14-18.

4 *Ibid*, p. 15.

5 *Idid*, p. 38.

6 Cf. « Merz Schwitters – 1919 » in Denis Laoureux, *Chronologie de l'Histoire de l'art du XXème siècle*, Flammarion, Paris, 2006.

7 Alain Alberganti, *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*, L'Harmattan, Paris, 2013. p. 34.

8 Fred Foster, cité dans Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Champs arts, Paris, 2002. p. 42.

9 Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 44.

10 Nathalie Casemajor, Ève Lamoureux et Danièle Racine, « Art participatif et médiation culturelle : typologie et enjeux des pratiques », in Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dirs.) in *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : approches de la médiation*, L'Harmattan, Paris, 2016, pp. 171-184.

11 Nathalie Casemajor, Ève Lamoureux et Danièle Racine, *Loc. cit.*

12 Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, 10X18 (coll, Fait et cause), Paris, 2004. p. 51.

13 Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 52.