

ETC



## L'émergence hors du caché

Jean-Claude Rochefort

Numéro 55, septembre–octobre–novembre 2001

L'exhibitionnisme à l'oeuvre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35413ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rochefort, J.-C. (2001). L'émergence hors du caché. *ETC*, (55), 14–17.

## L'ÉMERGENCE HORS DU CACHÉ

Oans le domaine de la présentation des œuvres d'art, le terme exhibition n'équivaut pas tout à fait à celui d'exposition. En effet, même si ces deux termes renvoient fréquemment l'un à l'autre comme les infinis reflets que produisent deux miroirs placés face à face, il serait plus approprié de concevoir l'exhibition comme une tendance à l'accentuation de l'acte même d'exposer. Ainsi, un rien d'ostentation peut transformer en un clin d'œil les artefacts d'une exposition donnée en une exhibition d'objets qui cherchent à plaire au regard ou à susciter l'étonnement. Le mot latin *exhibitio* signifie littéralement présenter au dehors<sup>1</sup>. Dans une exposition d'art contemporain, l'ensemble de ce qui nous est donné d'emblée à voir et la totalité de ce qui est soumis à notre jugement, dans toute son immédiateté, requièrent un judicieux amalgame d'audace et de réserve dans la présentation. Lorsque l'on sent qu'il y a emphase dans l'acte de *présenter au dehors* les œuvres, lorsque l'on éprouve la vague impression que quelque chose excède, que ce quelque chose va au-delà de la signification des œuvres, ces dernières ne se présentent plus au spectateur dans leur vérité nue ou comme un dévoilement naturel et progressif en accord avec le mode habituel d'apparaître et de disparaître des choses du monde sensible, elles font soudainement *saillie*.

Ces œuvres qui s'avancent vers vous avec une force démesurée semblent jaillir de nulle part et avoir perdu à jamais la possibilité de se dérober. Dans une exposition d'art, et à plus forte raison dans les expositions d'art contemporain parce qu'elles sont la plupart du temps temporaires, l'objet d'art exposé se trouve pour une période de temps prédéterminée hors de sa réserve ou de sa cache, le temps que dure l'exposition en fait. Il suffit donc de peu, une lumière trop ardente par exemple, pour que l'objet d'art exposé simplement au regard d'autrui se transforme tout à coup en un objet d'art exhibé outrageusement à la vue du plus grand nombre et semble l'être pour toujours, sans possibilité de repli. L'objet ainsi exhibé n'invite pas à entretenir un rapport d'intimité. Le spectateur perd alors le sentiment d'exclusivité qui le liait à son objet, le quitte cette impression qui nous laisse croire que l'œuvre ne s'adresse qu'à nous, même perdu dans la foule, et cela, dans un espace-temps limité et privilégié, l'espace irréductible et unique de l'exposition. Quand on exagère le mode de présentation des œuvres, quand on fait dans la jacasserie, pour employer l'expression de Nelson Goodman<sup>2</sup>, cela engendre de profondes modifications dans notre rapport aux œuvres et ce sont ces changements qui font que l'on assiste à un curieux phénomène : l'exposition se métamorphose et glisse



irrémédiablement vers l'exhibition. Les œuvres ne sont plus simplement exposées comme on expose son corps aux rayons du soleil, elles sont exhibées comme on montre à bout de bras la capture d'une bête féroce pour apaiser la crainte des villageois et les persuader qu'il n'y a plus aucun risque.

On assiste fréquemment dans les musées d'art à ce passage d'un mode de présentation des objets d'art qui respecte un certain nombre de conventions – tout en les révoquant lorsque nécessaire pour faire dans le coup –, à cet autre mode qui cherche à en mettre plein la vue en exhibant les dispositifs de présentation et en créant un décor ou un contexte à partir d'éléments empruntés aux œuvres (une couleur ou une texture dominante, comme ce fut abondamment le cas dans l'exposition *Cosmos*<sup>3</sup> par exemple), comme si les œuvres ne se suffisaient plus à elles-mêmes et qu'il était devenu indispensable d'étendre leur champ physique pour pouvoir les apprécier. Par ces méthodes, on cherche à *persuader* le spectateur de la légitimité de ses choix et non plus à l'apprivoiser. En plus de considérer les spectateurs comme d'incrédulés sujets en attente de conversion, ce phénomène est insidieux, car il met en péril le concept d'exposition et de certaines de ses fonctions.

La principale fonction de l'exposition d'art contemporain est de donner à penser le monde par l'intermédiaire de ces singuliers produits de l'activité humaine que sont les œuvres d'art. Historiquement, l'exposition d'œuvres d'art visait, entre autres choses, à produire chez le spectateur une expérience esthétique discutable ou mémorable. Maintenant, et cela sans répudier pour autant ses fonctions historiques, l'exposition d'art contemporain donne également à





*Cosmos (Du Romantisme à l'Avant-garde)*, 17 juin - 17 octobre 1999.  
Pavillon Jean-Noël Desmarois, Musée des beaux-arts de Montréal. Photos: J.-C. Rochefort.

(re)-penser symboliquement la complexité du monde dans lequel nous vivons. Cette fonction devient caduque dès que le mode de présentation nous distrait de cette double tâche incommensurable qui consiste à établir des relations entre les différents objets ou événements visuels présentés, et à dénouer ces écheveaux de significations que sont devenues les expositions d'art contemporain. Autrement dit, et sans vouloir être trop incisif, il faut craindre cette tendance à l'ostentatoire et au clinquant dans la présentation des œuvres car elle produit des interférences dans ce fragile univers que l'on se construit en contemplant des œuvres d'art, pour reprendre un autre thème cher à Goodman. Il convient donc de se méfier de cette tendance exhibitionniste que l'on transfère dans les œuvres car lorsque l'on penche du côté de ce débordement d'intentions curatoriales – car c'est bien de cela qu'il s'agit – au lieu de donner à penser, cette inclination ou cette conception affectée de l'exposition détourne notre attention du sens véritable des objets mis en vue et fait nécessairement obstacle à notre faculté de relier les choses entre elles, seule opération par laquelle la signification peut émerger de ce magma d'images qui nous est proposé. Dans cette perspective, l'exhibition d'objets d'art ne prédispose pas à penser ce qui se constitue sous nos yeux et au rythme de nos pas et stations (la stratification et la densification du sens); ce mode de présentation excite le spectateur et l'incite à réagir, de manière presque mécanique, pourrions-nous ajouter. Qu'il y ait adhésion to-

tales à la vue de pareilles excentricités ou rejet systématique, cela importe peu au fond. Ce qui compte, c'est qu'il y ait une réaction immédiate et que le spectateur vibre à l'effet visuel proposé. C'est l'art considéré comme un stimulus qui ne sert qu'à procurer de fugaces sensations. On montre au dehors de l'art mais c'est en tant que prétexte au divertissement des foules.

Les objets qui forment une exposition aiment se faire voir, puis à se soustraire à la vue. C'est comme si les objets d'art, à l'instar des autres objets du monde sensible, se présentaient à nous en émergeant hors du caché<sup>4</sup>. Dans l'exhibition, les objets aiment excessivement se faire voir, il n'y a plus cette forme dynamique et changeante de l'émergence hors du caché. Il y a persistance, voire insistance à rester sous les feux des projecteurs, quitte à y brûler<sup>5</sup>. L'objet ainsi exhibé doit briller de tous ses feux. La brillance qui caractérise cette catégorie d'objets les voue à des destins stellaires, c'est-à-dire qu'ils s'effondrent sur eux-mêmes sans crier gare.

Que les expositions donnent à penser, et non pas à divertir, cela devrait aller de soi. Mais en regard de ce que l'on observe dans les pratiques d'exposition actuelles, cela reste un vœu. Se rendre visiter une exposition, c'est d'abord se préparer mentalement à rompre avec le flux incessant de gestes pragmatiques que l'on pose à longueur de jour, c'est se soustraire aux actions pratiques (sens du terme latin *pragma*) pour marquer un temps d'arrêt. On anticipe toujours un peu sur le devenir de cette expérience qui consiste à apprécier des œuvres dans des lieux aménagés expressément pour les montrer, pour les faire voir. Ce sont ces attentes, parfois démesurées, qui agissent comme les véritables prologues des expositions. Ces attentes, qu'elles soient ultérieurement déjouées ou comblées, remplissent une fonction annonciatrice nécessaire, en ce sens qu'elles permettent la liquidation des images, des préjugés et autres objets de connaissance préconçus se rapportant au thème de l'exposition ou à son prétexte. Mais dès que l'on franchit le seuil de la première salle d'une exposition, si l'amorce, ou la première œuvre présentée, joue bien son rôle en favorisant le passage entre le monde réel et l'espace symbolique dans lequel on s'apprête à plonger, on en oublie presque tous les motifs de notre déplacement en ces lieux, on fait fi de notre plus ou moins grande compétence pour comprendre les œuvres d'art, et l'on s'abandonne à ce qui s'offre à notre regard en toute innocence. L'espace de l'exposition offre donc la possibilité inouïe de retrouver cette innocence perdue et à partir de là, l'exposition se constitue graduellement en un espace à la fois unifié et contrasté qui permet de se refaire un monde. Mais pour ce faire, il faut se rendre attentif au moindre phénomène visuel ou sonore qui meuble l'environnement dans lequel nous nous retrouvons, afin de nous placer dans une position propice pour en venir à penser l'exposition qui se déroule dans un temps et dans un espace qui n'appartiennent désormais qu'à nous. Toutefois, pour en venir à penser cette expérience de l'exposition, qu'il s'agisse de l'exposition comme monde ou du monde comme une exposition, comme le suggère Marcel Conche<sup>6</sup>, il faut, d'une certaine manière, passer par une interruption de l'agir. Penser, c'est ce qui est contraire à l'agir. Et, serions-nous tenté d'ajouter, c'est ce qui s'oppose également au principe

du réagir. Ainsi, une exposition d'art contemporain pourrait donner à penser que dans la mesure où l'on cesse d'agir sur nous-mêmes comme sur le monde extérieur, et dans la mesure où le monde extérieur ne nous force pas à réagir. Par ailleurs, l'autre condition préalable pour en venir à penser, c'est le « désengagement », affirme Conche, qui cite au passage André Breton. Si l'on essayait d'appliquer de telles règles à une exposition devenue exhibition, cette dernière ne prédisposerait pas à penser car le débordement du cadre naturel de l'exposition, cette zone excédante nous tient hors de l'objet de notre présence en ces lieux, elle nous projette loin de notre centre d'intérêt, à savoir les œuvres et seulement les œuvres. Cet excédent qui dépasse les œuvres nous engage et nous lie malgré nous dans un monde exorbité, un monde autre que celui de l'art et des œuvres. On le perçoit donc comme un *trop*. Ce *trop* gravite tout autour de notre objet central et il exerce, ne serait-ce qu'à un infime degré, une pression qui agit et qui agite notre esprit, le dérègle en quelque sorte et le force à se prémunir contre cette turbulence en réagissant, ce qui place momentanément l'œuvre présentée *au dehors*, hors de portée de sens pour le sujet. Ce débordement caractéristique de l'exhibition nous tient captif et retient une bonne partie de notre attention, nous empêchant, d'une certaine manière, de procéder à l'intériorisation et à une interprétation personnalisée des œuvres, c'est-à-dire la seule qui soit juste au fond. Aussi, on ne contemple ou n'analyse pas les objets d'art qui composent une exhibition, on n'arrive pas les relier entre eux afin que de ces innombrables connexions émanent un semblant de monde reconstitué. Dans le meilleur des cas, on reste médusé ou interlo-





Marcelle Ferron, vue d'ensemble de l'exposition, 2 juin – 10 septembre 2000.  
Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: R.-M. Tremblay.

qué par tout ce qui gravite et s'agite autour de ces œuvres, ce qui fait que pour en venir à penser l'exposition en toute sérénité, il faut fuir au moindre signe d'exhibition.

JEAN-CLAUDE ROCHEFORT

#### NOTES

- <sup>1</sup> Et c'est bien à cet acte qui consiste à se projeter hors de soi que se soumet l'exhibitionniste lorsqu'il expose ses attributs au premier venu. Balancer à la vue d'autrui une partie de son anatomie, l'exposer au regard de tous ou de quelques-uns, sans la moindre retenue, c'est répondre à une pulsion qui emprunte un mouvement unilatéral, qui va de soi vers le dehors et qui serait, pour cette raison, contraire à l'échange ou au partage.
- <sup>2</sup> Considérant que la mission essentielle du musée est de faire en sorte que les œuvres fonctionnent, Nelson Goodman propose quelques moyens et méthodes pour aider le visiteur. Dans cet article que devrait consulter tout conservateur de musée, il propose ce qui suit : « Comment le visiteur peut-il être aidé ? Les politiques divergent. La première est d'exposer l'œuvre comme il faut et c'est tout. On évite de l'encombrer de tout ajout et on refuse toute jacasserie autour d'elle. Elle dispose d'un espace suffisant, l'indication est minimale. Rien de plus. Le cas extrême consiste à exposer l'œuvre dans une galerie qui ne contient rien d'autre qu'elle. » Nelson Goodman et Catherine

Elgin, *Esthétique et connaissance, pour changer de sujet*. Paris, l'éclat, 1990, 93 p.

<sup>3</sup> *Cosmos (Du Romantisme à l'Avant-garde)*, 17 juin – 17 octobre 1999, Pavillon Jean-Noël Desmarais, Musée des beaux-arts de Montréal.

<sup>4</sup> Le titre de cet article nous a été suggéré par la traduction que Heidegger donne du poème *Sur la nature*, de Parménide. Pour Heidegger, la traduction qui exprime le plus adéquatement la nature telle que la concevait les physiciens présocratiques est « émergence-hors-du-caché ». Yves Battistini, *Trois présocratiques*, Paris, Gallimard, 1988, 190 p.

<sup>5</sup> La dernière salle de la rétrospective Marcelle Ferron, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal l'an dernier, illustre bien ces formes d'excès. La salle était plongée dans une semi-obscurité et les œuvres étaient éclairées individuellement par une source lumineuse focalisée et éblouissante. Les œuvres s'évanouissaient derrière tant de luminosité.

<sup>6</sup> Marcel Conche, *Présence de la nature*, Paris, PUF, 2001, 217 p.