CUSTOMISER L'EXPOSITION REMAKE ET SUR MESURE

ALEXIS VAILLANT

La langue anglaise a l'art de tailler des costumes aux mots et d'épaissir au fur et à mesure des transpositions successives leur champ sémantique. Les ondes ainsi produites naviguent, entre néologisme et concept, au gré des modes, des revivals et des choix d'époque, produisant, dans le temps où les sphères les retiennent, des plaques de sens et de sensibilité qui donnent le sentiment d'un « déjà vu ». Ces chemins sous influence structurent désormais l'accélération de notre appréhension des sons et des formes, notre propension à traverser les niveaux d'interprétation des signes et notre capacité à analyser les manières dont les cultures se font, s'exploitent et reviennent. En témoignent « Free Style », « Display », « All-around », « Customisation » et « Remake ».

Mais contrairement aux répétitions et réappropriations post-modernes fascinées par le motif et indifférentes au fait qu'elles « installaient » le spectateur devant d'infinies mises en abîme réflexives, les cultures du mix inscrivent aujourd'hui le « visuel ET l'image » dans une dimension toujours plus directe « live » qui contrarie la présumée objectalité de l'œuvre d'art, indifféremment exposée ou stockée, au profit d'une double fonctionnalité de l'exposition de l'œuvre et de l'œuvre exposée. A priori enclin à s'adapter avec intelligence et distance aux modalités de présentation induites par les « œuvres » montrées, l'espace d'exposition se repeuple différemment. Nous avons tous « déjà vu ça quelque part », mais comment, de quelle manière ? Autrement dit, que produit une culture, dès lors que les sphères interdépendantes qui la constituent se construisent en boucles, pour ne pas tourner à vide ? Dans de tels contextes, et puisque la production artistique sous-entend encore un espace d'énonciation et d'inscription, comment l'exposition se développe-t-elle dans des logiques de version « versioning » ? Comment les artistes rejouent-ils l'œuvre et l'exposition, la leur et celle des autres ?

D'UNE COUCHE À L'AUTRE

Le mot « customisation » s'emploie indifféremment en anglais et en français. Il désigne la pratique de l'ajout et de la superposition. Elle se cantonne d'abord aux parures automobiles : pare-chocs chromés, tableaux de bord léopard, rétroviseurs panoramiques et carrosseries boisées, signes du design heureux « home made » des années 60. Elle gagne la mode où jeans et tee-shirts exhibant paillettes, surpiqûres et strass alimentent le système de la pièce unique.

Force est de constater que la customisation ne repose que sur des bons basics. Basics qu'elle recouvre : un 501 « cradé » (Helmut Lang), une façade de téléphone portable avec coucher de soleil en dégradé et palmiers (Nokia), un piano à queue Gabriel Gaveau repeint (Bertrand Lavier), une limousine écrasée et repeinte en rose (Sylvie Fleury), un white cube repeint d'après nuancier Pantone (le musée et ses salles), la projection site-specific d'un film de Gordon Matta-Clark projeté par Pierre Huyghe vingt et un ans après sa réalisation, un concept de jeu télévisé destiné à être acheté par une TV pour être re-produit (Matthieu Laurette), au sens double de production matérielle et financière. Même si elle évoque les principes structurels et techniques couvrant / recouvrant de la peinture et fait écho au « qu'est-ce qui se cache là-dessous ? » fondateur de la mimésis picturale classique, rejouée sur et d'après nature pendant plusieurs siècles, elle densifie les rapports entre toute forme d'enregistrement et son support.

En essayant de dompter son support, la customisation rencontre la matière première, la seule disponible. Une série d'allers-retours entre l'œuvre et ses utilisations / installations / inscriptions [1] en découle et indique qu'elle est dorénavant

indissociable dans sa mise en exposition. Il ne suffit plus d'accrocher un tableau pour qu'il soit vu. Comme le dit Philippe Parreno, « nous ne sommes plus au temps du premier degré ». L'œuvre n'est plus seulement signée / montrée / achetée / conservée, elle se constitue sur des réseaux avant de passer dans la sphère culturelle matérielle où elle est refaite, réactivée, adaptée à l'ère du site-specific conceptualisé et de la dématérialisation progressive des espaces de l'art. « Customiser », pour renvoyer le contexte de l'exposition à sa vacuité première et pour réinvestir l'espace d'exposition avec distance et fonctionnalité, en couches, afin de se dégager de l'esthétisation des rapports présentation / représentation. Comme le précise Godard, « représenter c'est ajouter de la valeur symbolique au réel, c'est-à-dire légitimer le système de valeurs existant au lieu de le représenter tel qu'il est et d'agir sur lui ».

La réactivation, le remake et le replay n'entretiennent-ils pas, de fait, des liens nécessairement risqués avec la désactivation ? Les processus générés sont soumis à des conditions de visibilité et à une temporalité propre. Ces temporalités sont à la fois circonscrites à leur activation et illimitées comme processus réactivable au-delà du temps de l'exposition. Dans un dédale de traces, documents, signes, méthodes et contrats, l'activation travaille indépendamment l'histoire, la mémoire et le spectacle. Comment répéter ?

DE LA 2-D À LA 3-D, OVER AND OVER. DU BLANC AU BLANC

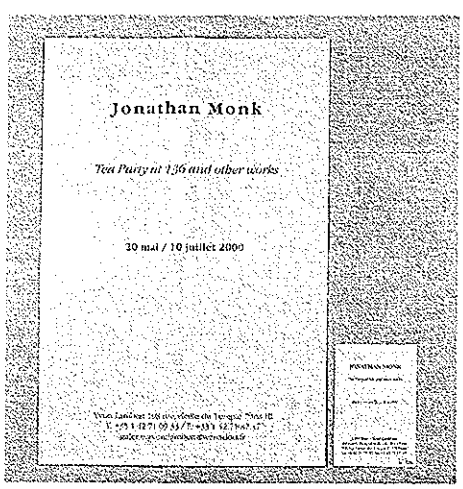
Robert Rauschenberg peint *White Painting* en 1951 : un polyptyque constitué de sept panneaux blancs appelés selon John Cage à fonctionner comme une « piste d'atterrissage pour les lumières, les ombres et les particules ». Cinquante ans plus tard, la « piste » demeure vierge. La chronologie de l'œuvre garantit l'intuition de Cage – les premières *Combine Paintings* apparaissant trois ans après les *White* et *Black Paintings*, c'est-à-dire derrière. L'assertion de Cage est métaphorique. Si *White Painting* aspire à fonctionner comme « une piste », elle ne l'incarne pas. Il s'agit donc de l'évocation d'une piste. Question d'époque et non pas de désir puisque Rauschenberg a lui-même senti cette contradiction – l'impossibilité à signifier ce qu'il désirait réellement : en finir avec l'expressionnisme abstrait. Deux ans après *White Painting*, il demande à de Kooning de lui transmettre un dessin qu'il gomme *(Erased de Kooning)*. Rauschenberg, qui souhaite d'entrée de jeu évacuer la couleur (Josef Albers était son professeur au Black Mountain College), fait table rase, au sens propre et figuré, avec l'expressionnisme abstrait davantage incarné ici par la signature de De Kooning que dans le dessin lui-même. Les deux artistes savent néanmoins que le dessin ne disparaîtra pas complètement, le papier ayant enregistré en creux ce que le crayon lui avait fait subir. Dans cette logique de *tabula rasa* qui rejoint, par extension, les parois du White Cube, Rauschenberg signifie littéralement son impossibilité à faire passer la production artistique d'abord du symbolique à l'effectif, puis de l'effectif à l'opérant. Bien que formée à la philosophie pragmatique de John Dewey, la génération d'artistes issus du Black Mountain College en Caroline du Nord ne dispose pas des clefs conceptuelles qui autorisent de tels passages. Cette customisation est inversée puisqu'elle procède par effacement. L'appropriation et la réactivation qui la motivent démontrent, dans les années 50, que la « customisation artistique » repose « sur » du « concret ». A la même époque naissent les « milk bars » anglo-saxons, bars chromés dans lesquels on sert des laits. Ils ont été vite supplantés par les « flashy new milk bars »[2]. Dans la construction de l'espace social customisable du teenager, le « flashy » et le « fresh » s'imposent d'emblée. Quel que soit son domaine d'inscription, le blanc ne le reste jamais longtemps. Le dessin de Rauschenberg sur / sous de Kooning hante le paradigme de la customisation conceptuelle jusqu'à aujourd'hui. Douglas Gordon expose en 1991 à la Jack Tilton Gallery de New York et réalise que l'espace n'est autre que celui de l'ancienne galerie de Betty Parsons. Il décide alors de peindre sur ses tableaux les titres des tableaux exposés sur ces murs trente ans plus tôt (*White Relief* – 1959). Au milieu des années 90, Bernard Bazile ouvre une *Boîte de merde* de Piero Manzoni. Maurizio Cattelan opère une customisation siglée des toiles fendues de Lucio Fontana par le Z de Zorro. Un personnage de manga est acheté sur catalogue et mis à disposition pour des variations scénarisées qui aboutissent à la création de différentes versions de ce « même » personnage (Huyghe, Parreno, Gonzalez-Foerster...).

Ces adaptations gomment et recouvrent, font passer du jeu de l'espace à l'espace du jeu. Du white au black cube, « aller au cinéma, comme l'affirme Robert Smithson, c'est faire un trou dans sa vie ».

MÉTAPHORE : FIN DE PARTIE, MAIN BASSE SUR LE « WHITE CUBE »

Dans la sphère artistique, le symbolique et la métaphore sophistiquée tentent encore quelques vaines incursions. Par delà les effets d'époque, une grande partie de la production culturelle des années 90 démontre que ce « faire comme si » (un hôtel dans un musée, une télévision sans émetteur...) nie « la mémoire disponible », relègue le « replay » au rang des « ça a déjà été fait » et limite les remake à des souvenirs d'originaux qui interdiraient à quiconque de proclamer « à moi de les vivre maintenant ».

(1) On se reportera au catalogue et à l'exposition *Dramatically Different* d'Eric Troncy, Le Magasin, Grenoble, 1997–98. Ainsi qu'aux textes « Painting : from all-over to all around », *Flash Art*, n° 174, janvier 1994 et « Display, Le spectateur et la mise en scène », *Documents sur l'art*, n° 11, automne–hiver 1997–98, pp. 60-71, repris tous les deux in *le Colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier*, Dijon, Les presses du réel, 1999. (2) Dick Hebdige, « Towards a cartography of taste, 1935-1962 », in *Hiding in the Light*, Londres, Routledge, 1988, p. 58.



Jonathan Monk, cartons d'invitation pour *Tea Party at 136 and other works*, Galerie Yvon Lambert, Paris, 6 juin – 21 juillet 1998 et 20 mai – 10 juillet 2000.

L'appartement (vue d'ensemble du salon, œuvres de Sol LeWitt, Claude Rutault, Daniel Buren, Joseph Kosuth), coll. Ghislain Mollet-Viéville. Mamco, Genève. Photo I. Kalkhinen, courtesy Mamco.

Comme le note Pierre Joseph, s'il y a bien aujourd'hui des artistes qui utilisent la performance comme d'autres utilisent l'invention de la photographie ou celle du ready-made, c'est en toute connaissance de cause et en sachant que celle-ci ne sera opérationnelle qu'en tant qu'élément ludique au sein d'une communication plus globale et qu'il n'y aura pas d'effets secondaires. Les traces enregistrées, s'il y en a, ne seront que des effets spéciaux recyclés dans l'œuvre elle-même.

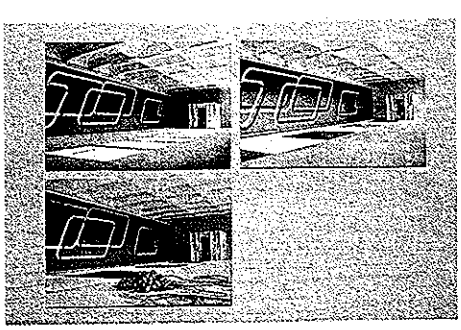
Par essence, la customisation transite par les mécanismes d'exposition, par les circuits de « diffusion » et non par ceux du « rayonnement », pour reprendre une distinction établie par Gerry Schum voulant spécifier une télé-visualité propre à l'exposition que met en place la Fernseh Gallery (galerie télévisée) et répondre implicitement à Beuys pour qui l'art devait rayonner. La customisation propre au remake travaille différentes couches : référent, modèle, structure. Or les couches interprétatives de l'œuvre, ajoutées à l'histoire de leur exposition successive, produisent un réseau (informatif, critique, visuel) qui conduit l'œuvre au rang de matière première potentiellement disponible, re-jouable. Pour en finir avec Rauschenberg, pour court-circuiter les liens entre exposition et accrochage (*Don't do it* de John Armleder, Mamco, Genève, 1996), pour réévaluer le contemporain (Bertrand Lavier présente *la Peinture des Martin de 1603 à 1984,* Kunsthalle de Berne, 1984), pour combiner et mixer (*Free Sample Mix* de Matthieu Laurette, galerie Jousse-Seguin, Paris, 1998 et *Re-voilà,* Arc, musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2000) ou pour rejouer la durée dans un autre temps (tous « les Personnages à réactiver » de Pierre Joseph), le concept et la forme de l'œuvre exposée se soumettent aux réinterprétations qui modifient leurs limites et polluent le cadre mental et physique dont dispose l'artiste pour donner à voir son travail. Mike Kelley ne revendiquait pas pour cadre de ses *Arena* (tapis au crochet sur lesquels sont disposées des peluches) l'espace blanc de la galerie mais le voisinage d'autres œuvres. Pour *Once Upon a Time in City Bild...,* leur exposition à la galerie Esther Schipper à Cologne en 1990, Philippe Parreno et Pierre Joseph ont souhaité conserver l'exposition précédente (Peter Fend) pour signifier la temporalité qui travaille l'espace d'exposition. Que se passe-t-il lorsqu'un artiste décide de créer, sur ou à partir d'une forme existante, de modifier le mode d'accrochage d'un de ses dispositifs, d'explorer le champ d'inscription et la mémoire d'une pièce pour la réactiver ? Car toute forme préexistant à une autre (renvoi, citation, hommage, critique, échantillon, interprétation), à quel moment se démarque-t-elle de celle sur laquelle elle repose ? Quand parle-t-on d'exposition, d'exposition réinterprétée, de réinterprétation d'exposition[3] ?

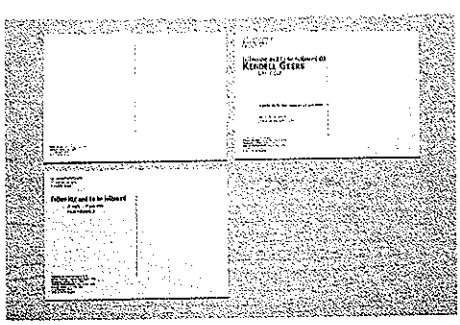
MATIÈRE DISPONIBLE, ÉLARGISSEMENT DE LA GAMME RÉPÉTER

Après dix ans de chaussures de luxe, de fusées sonorisées années 50 et de voitures toutes plus extraordinaires les unes que les autres, Sylvie Fleury n'a jamais oublié la peinture, celle que tout artiste doit « parcourir » pour pouvoir continuer à « (re)produire » en connaissance de cause. Mondrian fut de ses maîtres. Devant les efforts picturaux et ascétiques, elle décida de remplir certains rectangles colorés de fourrure synthétique de la couleur correspondante. En 1997, elle rejoue *Bedroom Ensemble,* retour sur la pièce-installation de Claes Oldenburg, parodie déformée en 3D, taillée en biseau, réagencée et habillée de fourrure synthétique orange. Sylvie Fleury ajoute une couche pop. *Bedroom Ensemble* quitte sa boîte et redevient photographique.

En 1970, après quatre « répliques » (la première date de 1963) de *Bedroom Ensemble,* Oldenburg mène une réflexion brillante et pragmatique[4] sur les « versions » postérieures de *Bedroom Ensemble,* construites sur commande entre remake et « versioning »[5]. Selon lui, « la deuxième produit un niveau d'artificialité plus élevé que l'original (...) *Bedroom Ensemble* (serait) vraiment terminé dans toute la complexité de ses plans seulement après la deuxième version ». Autrement dit, il aura fallu une deuxième version pour que l'artiste sorte littéralement de l'installation, c'est-à-dire pour qu'il puisse en voir le cadre qu'il appelle « boîte ». Il qualifie cette dernière d'« original », un original structurel qui aborde son modèle comme quelque chose qui ne pouvait qu'être refait, mais vite, formica, skaï et marbrures en tissu obligent. En voulant retrouver les mêmes matériaux, Oldenburg constate qu'il cherche avant tout un « déjà vu »[6] et, en 1965, les abat-jour marbrés bleus ne sont pas difficiles à trouver. Alors qu'il souhaite refabriquer sa pièce, il s'aperçoit que les « variantes » font d'elle une *chambre* dans le sens où la « boîte et l'original » conviennent à la question du point de vue photographique. Car *Bedroom Ensemble* est une structuration photographique de l'image tridimensionnelle. Lorsqu'en 1963 le spectateur entre dans la galerie Sidney Janis, il pénètre dans une chambre et découvre seulement quelques instants plus tard que le mobilier est faux et tronqué. Dès la deuxième version, Oldenburg pense *Bedroom Ensemble* comme un simulacre de chambre. Il se soucie de sa ressemblance avec la première parce que dorénavant il l'expose. Les versions de *Bedroom Ensemble* assument autant la simulation que la critique du simulacre. C'est ce que signifie la plinthe frontale qui délimite la topographie de son inscription et qui n'est pas sans rappeler celle, accentuée, de la *Salle Blanche* de Marcel Broodthaers de 1972. Selon l'artiste enfin, cette « boîte » qui appartient littéralement à *Bedroom Ensemble* caractérise une « floating room », un espace non tributaire de son site d'inscription. A deux reprises, la photographie s'intercale dans l'élaboration de l'installation. D'abord en amont de la « réalisation » à la galerie Sidney Janis où elle préside aux déformations du mobilier et à une critique ironique du décor et d'un « aplat tridimensionnel ». Puis, par superposition photographique, en amont de ses reconstructions postérieures, la « boîte » recadrant un espace photographique. Refaire le même dans la logique de la répétition[7], c'est jouer avec la reproductibilité photographique et ses cadrages pour maintenir une distance entre l'exposition d'un espace d'accueil et la simulation d'un espace à vivre exposé.

Le pendant formel du « versioning » pourrait être aujourd'hui le « talk over »[8] musical dont *Meeting 13* de Jonathan Monk est un exemple. *Meeting 13* est la projection d'une diapositive sur un statement mural horizontal de Lawrence Weiner. Il s'agit





Cartons d'invitation pour following and to be followed I, II, III, le Consortium, Dijon, 1999.

Sylvie Fleury, *Bedroom Ensemble (Hommage à Claes Oldenburg)*, 1996, coll. Frac Nord-Pas de Calais. Photo courtesy Frac Nord-Pas de Calais, Dunkerque.

Jonathan Monk, Meeting #23 (projection diapositive et texte vinyl), exposition Sentimental, Galerie Yvon Lambert, Paris, 29 février – 25 mars 2000.
Photo courtesy Galerie Yvon Lambert.

d'un texte vertical coloré dont la lecture utilise les lettres du statement de Weiner. Dès que le faisceau lumineux du projecteur est obturé, si quelqu'un passe entre les deux pièces, le statement retrouve son intégrité avant de retrouver l'accessoirisation qui le rafraîchit.

REFAIRE

Les expositions itinérantes présentent à des spectateurs toujours différents, des œuvres identiques. Leur mise en espace diffère. Refaire une exposition ne se limite pas au réaccrochage d'un ensemble d'œuvres. Dans la mesure où le statut d'une exposition est difficilement comparable à celui du ready-made, aucune exposition n'est rigoureusement refaisable, ou alors c'est un projet lié à une activation particulière (historiographie, appropriation, reconstitution), comme le dit Christian Bernard, « la réalité d'une exposition c'est d'être déjà dans la réalité d'un espace, quel qu'il soit [9] ». Dans ce cas, re-faire une exposition reviendrait à réinterpréter un travail ou une exposition par l'artiste lui-même (Sarkis, Beuys, Broodthaers) ou par un commissaire d'exposition. Comment re-faire, sans faire du neuf avec du vieux, à moins de « savoir localiser le neuf dans l'apparat du vieux [10] », pour éviter le recyclage esthétisant ? Refaire permet d'expérimenter les limites de la réitération et de mesurer celles du cadre dans lequel elle « prend place » : le mode d'emploi, le centre d'art, l'appartement-galerie et le musée en sont les témoins.

Do it de Hans-Ulrich Obrist est un guide pour exécuteurs d'expositions : les expositions produites sont toutes différentes les unes des autres, que leurs interprètes soient sauvés. Elles comportent les mêmes artistes qui sont invités à produire une nouvelle occurrence là où « un » *Do It* a lieu, c'est-à-dire invités à maintenir la logique de marché qui légitime l'ensemble. Mais au royaume des royalties de la communication (« just do it »), donner une grille ne suffit pas à faire exposition. Dont acte. Mais *Do it* demeure un livre par l'entremise duquel l'exposition se pense dans une logique post-conceptuelle de versioning.

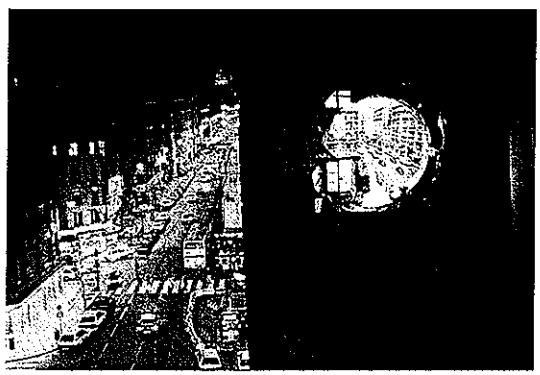
Du 26 mars au 22 mai 1999, le Consortium intitule son exposition de printemps *Following and to be Followed*. Tous les quinze jours, une œuvre nouvelle vient s'ajouter aux précédentes et un nouveau carton d'invitation est édité. Il annonce au verso la nouvelle pièce et montre au recto, toujours sous le même angle, son espace de présentation. La structure d'élaboration de l'exposition s'édifie par principe d'imbrication progressive des œuvres dans leur dispositif d'apparition et d'inscription, l'œuvre précédente demeurant activée avant, pendant et après l'installation des pièces suivantes (Steven Parrino, Stéphane Dafflon, Simone Westerwinter...). Penser en épisodes va souvent à l'encontre de la logique de conception et de fabrication du « produit fini » dans laquelle s'élaborent les expositions. Les expositions organisées par Eric Troncy reposent sur ce principe : de *French Kiss* (Halle Sud, Genève, 1990) et *French Kiss II, le retour* (Apac, Nevers, 1991) à *Dramatically Different* (Magasin, Grenoble, 1998) et *Weather Everything* (Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, 1999) car le même génère sa suite et les suites se succèdent sans se ressembler. Les cycles que le Mamco met en place depuis cinq ans *(Fragments d'un musée à venir, Rudiments d'un musée possible, Patchwork in progress* et *Vivement 2002 !)* proposent notamment de gérer, à l'échelle du musée, des temporalités d'activation et d'exposition, souvent localisées et thématisées *(le Tombeau de l'auteur, Ménard et Pécuchet...),* qui rompent la dichotomie entre collection permanente et exposition temporaire, pour aborder l'exposition dans ses temporalités et ses vitesses variables. À Pompidou 2000 ou à la Tate Modern, la désactivation rassure.

Si c'est la muséographie historiographique qui a pris le relais de l'appartement de Ghislain Mollet-Viéville [11], sa « reprise » au Mamco a d'abord été possible parce que sa période héroïque parisienne était close. Cette reconstitution s'est faite avec le souci permanent de rendre compte de ce qui s'est historiquement joué dans ce lieu, notamment entre la critique d'art et la diffusion de l'art américain et européen à Paris, tout en maintenant sa propension à montrer le travail d'artistes plus jeunes comme *Paf de chien* de Philippe Parreno. « Dans un présent disponible [12] », le musée rejoue donc l'appartement en le mettant « suffisamment à distance pour qu'il soit respecté et pragmatiquement assez utilisable pour fonctionner. La difficulté consistant à maintenir de plein droit de la diachronie dans la synchronie [13] ». Exposer reviendrait à « refaire des choses nouvelles » (César).

Le musée traverse le dilemme reconstitution / reconstruction qui anime aussi bien les réinstallations *post-mortem* que les regroupements d'œuvres dans des « period-rooms » mortes-(re)nées. Si une exposition est reproductible potentiellement par l'archive, que provoque sa reconduction ? C'est à partir d'une vue d'exposition et de six photographies de vitrines que le Mamco a reconstitué deux murs de l'exposition *Eloge du sujet* de Marcel Broodthaers au Kunstmuseum de Bâle de 1974. Cet exemple historiographique limite, dans lequel « l'interférence du déplacement sur l'objet proposé est réduit à sa plus stricte objectivité [14] », a été pensé dans un rapport critique à l'histoire au travail dans l'écart qui persiste entre les deux scénarios. La « deuxième version » pose la question de la localisation de l'œuvre. Comme, pour l'artiste, l'œuvre était le livre, il est difficile de déterminer aujourd'hui si l'exposition « première » était une exposition d'œuvres. Pour cette raison, l'affiche et une photographie de l'exposition étaient présentes dans l'exposition du Mamco, signalant ainsi que « le musée refaisait et ne tentait pas de légitimer comme œuvres des dessins présentés dans des vitrines [15] ». A partir de six photographies prises par le photographe du Kunstmuseum, l'exposition de 1997 colle au plus près de celle de 1974. Les deux expositions photographiées sont les mêmes. Elles demeurent toutefois, et c'est tout l'intérêt, différentes dans leurs intentions. La micro-histoire travaille aussi l'histoire de l'art.

REVISITER LE VISITÉ

Que ce soit Brice Dellsperger qui conçoit des remakes depuis 1994, vidéos plans-séquences rejouées image par image à partir de séquences empruntées à certains films de Brian de Palma et montées sur le logiciel final cut pro, ou bien Paul Mc Carthy et Mike Kelley qui, dans *Fresh Acconci* (1995), font rejouer les performances de Vito Acconci à des acteurs de films X, ou encore Matthieu Laurette



Pierre Huyghe, *Light Conical Intersect*, anti-intervention (projection vidéo du film de Gordon Matta-Clark, 1975, et affiche numérique), Quartier de l'horloge, Paris, 1996. Photo *courtesy* Marian Goodman Gallery, New York / Paris.

Matthieu Laurette, *El gran trueque (Le grand troc*, concept déposé de jeu télévisé), mise en jeu présentée par l'animatrice Alicia San Juan sur la chaîne Canal Bizkaia, Bilbao, 3 janvier 2000. Photo Seber Ugalde, *courtesy* l'artiste et Consonni, Bilbao.

qui insère entre des publicités sur écran géant vidéo des applaudissements télévisés (*Applaus,* Casco, Utrecht, 1998 et *Applaus 2,* Berlin, 2000), les revisites interrogent le(ur) modèle ou localisation première, ainsi que leur capacité à s'en dégager, capacité contenue potentiellement dans l'interprétation que l'artiste en fait.

Dellsperger pense le remake en travestissant le modèle, Kelley et Mc Carthy recouvrent le contenu des performances d'Acconci par une fraîcheur sexy propre aux porn stars qui les interprètent, Laurette diffuse des images « bouche-trou » faites par la télévision et réinscrites dans une diffusion seconde. Dans ces trois cas, le réemploi d'un matériau en propose une revisite. Bien qu'intrinsèque aux images, cette dernière varie selon les artistes puisque toute revisite est avant tout individuelle. Dans le cas de Matthieu Laurette, le référent ne subit aucune altération par rapport à son enregistrement premier. La réactivation passe par la diffusion. On parlera ici de « live » enregistré. *Le Grand Troc* en revanche – jeu télévisé conçu par l'artiste, réalisé en 1999 par canal Bizkaïa (chaîne régionale du Pays-Basque) et co-produit par la structure artistique Consonni – est conçu comme un dispositif à rejouer. Avec la mise de départ, l'artiste acquiert une voiture. Il la met aux enchères sur la chaîne en proposant aux téléspectateurs de l'acquérir contre l'objet qui se rapprochera le plus de la valeur marchande de la voiture. Le téléspectateur peut donc acquérir le bien à une valeur moindre en proposant un objet moins cher qui, s'il est retenu, intégrera ce système de troc la quinzaine suivante. *Le Grand Troc* opère une inversion du système des enchères. Deux mois plus tard, une bande de démonstration (demo-tape) rend compte de ce qui s'est passé. Elle ne documente pas le jeu mais sert de support à sa vente à une autre chaîne. Ce troc médiatisé est uniquement destiné à des reproductions. Si ramener le lointain dans le proche, sans lui donner l'éclat du neuf ni le cantonner à une documentation du passé, équivaut, pour l'artiste, le commissaire et le spectateur, à revisiter le visité, c'est-à-dire à déterminer son propre rapport à la mémoire et à l'histoire, les moments renouvelés par l'activation ne supplantent-ils pas la mémoire sur laquelle ils se fondent ?

En 1996, Pierre Huyghe projette *Conical Intersect,* film tourné par Gordon Matta-Clark en 1975, parallèlement à la double percée qu'il fait dans un immeuble en destruction voisin du futur Centre Pompidou. Pierre Huyghe projette sur un des murs du quartier de l'Horloge à Paris, à peu de choses près à l'endroit de la percée de Matta-Clark, et démontre ainsi que la faillite architecturale de ce quartier nous est contemporaine. Pierre Huyghe considère le film comme un produit autonome qui fonctionne, dans ce cas précis uniquement, comme une matière première. Cette matière réactive la ruine à la jonction projection / mémoire, et fait réapparaître la portée politique du travail de Matta-Clark sur laquelle la projection et la réactivation se fondent. Par extension, et dans son souci de « ne rien ajouter au monde », l'artiste invite à considérer tout dispositif (réussi) de (ré)activation comme le garant paradoxal de sa propre désactivation. D'un côté l'image est déconstruite et, de l'autre, l'objet est rematérialisé.

Rejouer ou faire un remake de sa propre exposition nécessite pour l'artiste de prendre ses distances par rapport à l'espace, au travail et aux invendus. Ainsi Jonathan Monk a réexposé les œuvres de *Tea Party at 136 and Other Works* deux ans après leur première présentation (galerie Yvon Lambert, Paris, juin 2000). Mais l'espace d'exposition est maintenant plus important et l'artiste doit s'adapter. Outre le carton devenu une affichette reproduite à partir du premier, le communiqué de presse est resté le même et surtout les tirages photographiques agrandis se sont adaptés aux proportions de la (nouvelle) surface disponible.

Certains dispositifs artistiques dans lesquels cohabitent mixages, doublages et « déjà vus » induisent des conditions de visibilité et de monstration spécifiques (réactivation, matière première, diffusion). Mais peu d'espaces d'exposition parviennent à se constituer, comme le dit Xavier Douroux, en espace de « pré et de post-production ». Puisque les limites de l'art concernent notamment aujourd'hui celles de sa mise en vue, les finesses du jeu de l'art demeurent à l'image de l'élasticité et de l'exigence critique et complice qui l'animent. L'exposition ne devient pas une marchandise [16], même customisée et « déjà vue » et, pourtant, « le "déjà vu" n'est interprété (défini et expliqué) que sur la base de ce qu'il met en question lui-même et donc sans l'aide d'éléments extrinsèques » (Paolo Virno). C'est la raison pour laquelle certaines parties de ce texte confondent sciemment œuvre et exposition et prétendent que si l'œuvre est potentiellement réactivable dans différents contextes, l'exposition comme entité ne l'est pas. La customisation est dégagée du réseau de références et de citations post-modernes et travaille autrement l'histoire des formes, peut-être par la profondeur de la surface. Son côté « fresh », pour reprendre la terminologie du *Fresh Acconci,* est aussi orienté que le spray projeté par Bertrand Lavier sur ses peintures devenues poussiéreuses parce qu'elles ont pris la poussière. Réactiver la touche, c'est la refaire briller alors qu'elle est sèche.

(3) Par analogie, « Le monde, comme le suggère Nietzsche, n'est-il fait que d'interprétations d'interprétations ? » Question relancée par Richard Shusterman au début de *Sous l'interprétation,* Combas, L'éclat, 1994, p. 8. **(4)** Claes Oldenburg, « The Bedroom Ensemble, replica I », *Arts Magazine,* 1970. **(5)** Dick Hebdige, « Dub and Talk Over », in *Cut'n'Mix,* Londres, Routledge, 1987, pp. 82-89. Le « talk over » consiste à chanter, tchatcher dans un micro sur un fond sonore émis par un *sound-system.* Synonyme du *toast,* ancêtre du rap, du *dub* et du *sample.* Par extension, le remake est à la fois autonome et indissociable de son modèle, duquel il s'émancipe et sur lequel il repose et de son support (de diffusion). **(6)** En français dans le texte. Pour une version contemporaine italienne de cette notion très anglo-saxonne, on se reportera aux deux textes de Paolo Virno publiés en français sous le titre *Miracle, Virtuosité et « déjà vu »,* Combas, L'éclat, 1996. Selon Paolo Virno, le « déjà vu » au sens psychologique est « la première fois », *ibid.,* p. 14. L'auteur assimile ensuite le souvenir à une « vieille copie qu'on se repasserait sans cesse et qui serait alors devenue une version. » **(7)** Gilles Deleuze, *Différence et Répétition,* Paris, PUF, 1968. **(8)** Dick Hebdige, *Cut'n'Mix, op. cit.* **(9)** Entretien avec Christian Bernard, Mamco, Genève, 18 Avril 2000. **(10)** *Idem.* **(11)** Cf. *infra,* Ghislain Mollet-Viéville, *Mon emploi du temps depuis 1975* (p. 150). **(12)** Entretien avec Christian Bernard, *op. cit.* **(13)** *Idem.* **(14)** *Idem.* **(15)** Entretien avec Philippe Cuenat, Genève, 15 Mai 2000 Pour une étude détaillée, on se reportera à Marcel Broodthaers, *Autour de la Lorelei,* édité et postfacé par Philippe Cuenat, Genève, éd. Mamco, 1997. **(16)** « L'attention que chacun accorde à la mode, dans la société bourgeoise, signale la capacité de se considérer sous l'angle de l'emballage, c'est-à-dire en tant que marchandise fétiche », *in* Rosalind Krauss, *l'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes,* Paris, Macula, 1993, p. 292.