

- franck leibovici _____ p. 3
en toutes circonstances, et de façon naturelle
(une exposition pour toutes les œuvres d'art)
- yaël kreplak _____ p. 17
des récits ordinaires : une enquête
sur les propriétés des œuvres en régime oral
- grégory castéra _____ p. 37
« pour une écologie des pratiques artistiques »



franck leibovici

en toutes circonstances, et de façon naturelle
(une exposition pour toutes les œuvres d'art)

prônant l'*uncreative writing*, kenneth goldsmith a pour habitude de recopier des textes déjà existants ou de retranscrire des paroles déjà prononcées. goldsmith peut ainsi rapporter des bulletins météorologiques (*weather*, 2005), des flash-Infos de circulation routière (*traffic*, 2007), des résultats sportifs (*sports*, 2008). dans *7 american deaths and disasters*, il retranscrit les commentaires radiophoniques de présentateurs surpris en direct par l'irruption d'un événement tragique : l'assassinat de kennedy, celui de john lennon, l'explosion de la navette *challenger*, l'effondrement des *twin towers*, le massacre de columbine, la mort de michael jackson. chaque fois, les commentateurs bégaiant, ne savent comment dire l'événement, se répètent et répètent leur surprise. ils se savent en direct, ils doivent *garder le floor*. pour rendre compte de l'événement, kenneth goldsmith note tout cela : les répétitions, les courtes pauses comme les plus longues, les arrêts brutaux d'une syntaxe amorcée et la reprise sous une autre forme d'une même idée, les répétitions asémantiques d'une première syllabe et la juxtaposition incohérente de mots qui, lus à la suite, confinent à l'absurde. face à un tel matériau, dit-il, on comprend que ce qui est appelé le « style oral » en littérature

est un artifice qui se révèle bien pauvre : comparez la syntaxe orale réelle au style de Céline, vous saisirez immédiatement que ce que Céline travaille, c'est l'écrit, uniquement l'écrit. lisez la retranscription de 15 bulletins météo mis bout à bout, vous aurez la véritable image de ce qu'est une parole orale. c'est là, devant vous, mais sans retranscription fidèle, sa traduction en texte, vous ne la percevrez jamais.

seen but unnoticed

des récits ordinaires est une exposition de douze œuvres dans leur version « parlée ». pourtant, le propos de cette exposition n'est pas l'oralité. parmi tous les formats qui relèvent de l'oral – la récitation, le monologue, la conférence, la déclamation, l'interview –, nous n'en retenons qu'un seul : la conversation. cette dernière présente plusieurs avantages : elle est improvisée (on ne sait jamais trop à l'avance ce que l'on va dire), repose sur plus d'une personne (il faut être au moins deux) et se soumet aux contingences de la situation de laquelle elle surgit (est-ce en intérieur, en extérieur ? l'environnement est-il bruyant, silencieux ? les locuteurs sont-ils pressés, ont-ils tout leur temps ?). ainsi se compose-t-elle d'un certain nombre d'interactions, de gestes, de temporalités, de techniques – même infimes – qui, dans leur banalité et leur ordinaire, démarquent la conversation des autres formats oraux. *des récits ordinaires* est donc une exposition d'œuvres « conversées ».

les œuvres choisies ne sont ni des pièces conceptuelles, ni des « pièces de conversation ». elles sont simplement des œuvres très matérielles, parfois très connues, qui ont été parlées à plusieurs. l'hypothèse que nous faisons est que les œuvres ont différents modes d'existence : elles peuvent nous faire face dans une exposition, peuvent se manifester dans des catalogues sous la forme de reproductions ou de descriptions textuelles, ou encore, s'infiltrer dans nos échanges quotidiens. plutôt que de hiérarchiser ces

différents modes (en haut de la pyramide, l'accès à l'*aura* et au choc de l'expérience esthétique, en bas, la lie de cette dernière : le oui-dire), nous préférons nous demander ce qu'induisent comme modifications ces différents chemins d'accès. car, selon le mode qu'elles adoptent, les œuvres se comportent différemment. lorsqu'elles sont activées dans des conversations, leur morphologie diffère fortement de l'apparence qu'elles ont dans le face-à-face physique ou dans leurs reproductions mécaniques – iriez-vous dire à votre interlocuteur « hier, j'ai vu une sculpture, brancusi, *sans titre* (1908), bronze, 32 x 54 x 27 cm, collection particulière » ? l'œuvre apparaîtra plutôt dans votre bouche sous la forme suivante : « hier, j'étais avec une amie au musée, il y avait beaucoup de monde, tout était sous plexiglas, on sentait la sécurité partout, mais je suis quand même resté-e 10 minutes devant une sculpture, je ne sais plus le nom de l'artiste, mais c'était très bien ». leur forme n'est pas celle d'un cartel, qui relève d'une technologie textuelle et non conversée.

(dans *fabrenheit 451*, les hommes apprennent par cœur des livres, dont le support matériel a été détruit. mais leur parole n'est que la récitation d'un texte stabilisé, édité, terminé. ici, ce n'est pas de cela qu'il s'agit. une conversation n'est pas l'oralisation d'un script pré-écrit.)

(le commissaire d'exposition mathieu copeland, prenant acte que certaines pratiques artistiques ne se conservent pas dans des artefacts, propose à des artistes comme gustav metzger, alan vega, david lamelas ou yona friedman d'organiser des *rétrospectives parlées*. par leur récit, ils reconstruiraient ainsi un parcours de leur œuvre. la conversation n'est, dans cette série d'expositions, pas « ordinaire », mais les artistes comme le commissaire partagent l'idée que les rétrospectives parlées sont une façon tout à fait légitime (la seule possible pour eux ?) de faire une rétrospective de leur travail.)

(alan licht, guitariste *noise*, monte, avec cory arcangel et howie chen, « title tk », un groupe de musique dont l'album *ROCK*§ et les concerts qui s'ensuivent consistent en une suite de conversations improvisées, séparées en *tracks*. l'album, d'un format cd, n'est d'ailleurs qu'un livret de transcriptions de certaines improvisations. le genre « chanson » est ici exemplifié dans un autre mode d'existence : celui de la conversation.)

en régime conversationnel, les œuvres n'en agissent pas moins sur nous. les différents modes d'existence des œuvres¹ sont tous d'égale importance. une œuvre qui ne peut se déployer dans ses différents régimes est comme amputée : si l'artefact a été perdu ou détruit, il ne nous reste au mieux que des images et des récits. mais lorsqu'une œuvre n'est pas conversée, elle se réduit, dans le meilleur des cas, à une ligne dans un vieux grimoire – mention savante d'un numéro d'inventaire dans un recensement technique ou érudit – et n'a plus aucune chance de produire des effets sur notre quotidien. laisser une œuvre s'effectuer dans nos conversations est le moyen le plus sûr de lui assurer une vie publique plus longue que la durée de l'exposition qui la montre.

un test : combien d'œuvres de l'antiquité ou de l'histoire moderne agissent sur nous avec force, par la seule mention de leur nom propre, ou d'une anecdote régulièrement répétée, quand leur véhicule principal a depuis longtemps disparu ? c'est bien que l'œuvre continue de produire des effets, en passant par d'autres voies que le « choc esthétique » du face-à-face physique (pour expliquer l'effet d'une force à distance, newton considéra longuement le rôle des anges dans ce transport, et dut, pour cela, écrire un traité d'angéologie). à l'instar des musées, les conversations implémentent les œuvres à leur façon (ou : les œuvres sont implémentées aussi bien par les musées que par des images ou des conversations).

– je continue pourtant de préférer voir une exposition « en vrai » plutôt que son catalogue, une chorégraphie sur scène plutôt que sa retransmission sur écran, un concert avec des musiciens plutôt que sa captation. (donne-moi tes places pour *einstein on the beach*, en échange, je te raconterai l'opéra.)

– mais il ne s'agit pas de préférer et substituer un mode d'existence à un autre. chaque mode d'existence produit ses propres effets, a sa propre importance. raison majeure pour n'en négliger aucun.

d'une œuvre dont il ne reste qu'un énoncé ou une image : non pas une relique, mais une existence qui perdure, en basse intensité.

– mais comment évaluer les rapports qu'entretiennent ces modes d'existence les uns aux autres ?

– on se trouve face à *telle* peinture au musée. or, dans une conversation, on dit plus souvent une « tête » de michaux, une parmi d'autres, parce qu'on en a vu plein, ou un énoncé de weiner, sans nécessairement se référer à *in and out / out and in*.

– cela veut simplement dire que parler d'art n'équivaut pas, dans une conversation, à activer une œuvre. peut-être mobilise-t-on plus souvent, dans nos discussions, de grandes catégories (« l'art moderne », « la peinture ») que des œuvres singulières. en revanche, il est fréquent, lorsqu'on active une œuvre, qu'on mobilise ces grandes catégories pour la faire fonctionner. cela n'enlève rien au fonctionnement des œuvres en conversation. au contraire, cela nous en dit plus.

peut-on concevoir de restaurer des œuvres à partir de leur fonctionnement conversationnel ? (parler une œuvre, n'est-ce pas déjà lui assurer une maintenance *a minima* ? et n'est-ce pas déjà aller au-delà de la simple interview d'artiste, traditionnellement récoltée dans les histoires orales de l'art ?).

un musée de nouvelle-guinée avait vu ses œuvres dérobées. peu attaché au caractère prétendument original des artefacts, il continua d'organiser des visites guidées. le guide pointait simplement du doigt les espaces désormais vides. par une série de gestes, par une reconstruction des rituels, il montrait que les œuvres n'avaient pas *vraiment* disparu (il les portait, en partie, non pas en lui – plutôt : ses gestes les activaient).

il ne s'agit pas, ici, de remplacer les artefacts par des paroles immatérielles, ou la matérialité par des conversations, car les conversations sont partie intégrante des artefacts, les artefacts comprennent en eux les conversations – comme ils comprennent des gestes. *des récits ordinaires* voudrait montrer la matérialité des conversations.

un des grands mérites des conversations ordinaires est qu'elles sont partagées par tous. tous, quotidiennement, nous en produisons par dizaines (les matériaux ne manquent donc pas). nulle restriction, ni barrière à l'entrée. concernant les œuvres, on ne trouvera que très rarement des discours savants, érudits, professionnels qui viendraient s'y loger. pour cette raison, le contenu des conversations a traditionnellement été méprisé : rien d'intéressant n'y serait dit. pourtant, ces conversations forment bien non seulement notre quotidien, mais celui des œuvres : pour une exposition vue, pour cinq catalogues feuilletés, combien de conversations au sujet des œuvres avons-nous ? ou plutôt, faudrait-il dire maintenant, combien d'œuvres se sont activées dans nos conversations ? pour qui s'interroge sur ce que peut signifier le public d'une œuvre, l'enjeu est de taille : est-il le chiffre donné par la billetterie d'un musée, ou l'ensemble des êtres et des activités qui se rattachent à l'œuvre d'une façon ou d'une autre ? et parler d'une œuvre, n'est-ce pas immédiatement s'y rattacher ?

mais comment alors comptabiliser ces publics de « faible visibilité » (pour user de l'expression de joëlle le marec), ou de

faible densité, que sont les conversants ? peut-on engranger tout ce qui se dit d'une œuvre de par le monde et depuis la nuit des temps ? l'historien en recherche d'une histoire orale de l'art trouvera-t-il ici son bonheur, lui habituellement frustré de devoir se restreindre aux entretiens d'artistes exprimant, dans de longs monologues, leurs intentions reconstruites ? « si l'on rassemblait tout ce qui a été dit sur la joconde depuis sa première apparition publique, on aurait là, nous dit l'historien-réceptionniste, enfin, une bonne histoire de sa réception. » il est fort à parier que *des récits ordinaires* décevront l'historien, car si nous concevons les conversations comme des ressources inexplorées et inexploitées, ce n'est pas pour ce qui est dit, leur « contenu » (un trésor, caché quelque part – mais où ? dans le lexique ? mais une conversation ne se réduit pas à une suite de mots –, déterré par de l'analyse de discours), mais pour les manières dont cela est dit : les questions que nous posons aux transcriptions portent sur les façons dont les locuteurs interagissent pour constituer collectivement l'œuvre discutée.

les babouins étudiés par shirley strum ont une vie politique et des relations de pouvoir, mais pas d'institutions pour fixer les situations : chaque fois qu'on quitte le terrain, tout s'effondre, tout est à refaire. est-ce là un rêve de *fluxus* ? la conversation comme mode d'existence de l'œuvre d'art serait ce mode, insaisissable, par le biais duquel l'art échapperait définitivement au marché, aux interprétations appauvrissantes, aux mots d'ordre : non quantifiables, et éphémères, les conversations ne seraient ni stockables ni conservables. ses structures d'intelligibilité seraient constamment disponibles et partageables, sans pour autant être fixées. un paradoxe : une œuvre vivrait non pas uniquement grâce aux discours savants, à leur intelligence, à leur clairvoyance, ni à aucune des qualités jugées habituellement positives (les « vertus épistémiques » d'une œuvre en bonne santé ?), mais par des propos, aussi pauvres

fussent-ils, ineptes, mal renseignés, frivoles, pour autant qu'ils soient nombreux, et constants (cela ne signifie pas que rien de bon ne se dit dans une conversation – au contraire, il s'y dit toujours quelque chose²). ainsi, l'œuvre dure et se démultiplie, s'échappe, déploie des potentiels, fait surgir ses *affordances* (ses possibles en régime conversationnel), perdure dans l'existence. ainsi, elle finit toujours par échapper au pouvoir local. bien sûr, cette indépendance passe par le fait d'être soumise en permanence aux pouvoirs locaux, aux interprétations et aux doctrines du moment, mais ce n'est que temporaire, toujours pour un temps plus court, tellement plus court que sa propre existence qui, à chaque conversation, s'allonge, s'allonge³.

est-ce finalement ce même déplacement que nous effectuons, celui qu'opérait kenneth goldsmith lorsqu'il retranscrivait des émissions radiophoniques ou des bulletins météo – à la différence près que notre matériau source ne serait pas issu des médias, mais des comptoirs de bar ? pas tout à fait. car si goldsmith *retranscrit* des propos, nous transcrivons des conversations. la nuance est fine, elle tient en un *re-*, mais dans ce *re-* se loge un enjeu de notation.

chaque système de notation, qu'il soit musical, chorégraphique, linguistique, tente de capter et de rendre visible un aspect d'un objet, un phénomène bien précis. en danse, la notation *laban* cherche à fixer des positions corporelles, quand la notation *benesh* veut rendre compte du mouvement. en musique, le solfège traditionnel indique des hauteurs de son et des rythmes, alors que les notations graphiques de cornelius cardew forcent à élaborer simultanément aux productions de sons l'organisation politique adéquate à mettre en place pour que les interprètes respectent ces étranges figures géométriques qui se déroulent sur des pages et des pages. la notation que nous avons utilisée pour nos transcriptions est celle inventée par l'analyse conversationnelle. cette notation, à la différence de

simples retranscriptions, ne capture pas seulement les mots, le discours, mais les silences, les pauses, la superposition des paroles de deux locuteurs, la vitesse – accélération ou ralentissement du débit –, les intonations, les variations de volume, soit ce qui fait la musicalité, la rythmicité, la choralité de ce phénomène sonore qu’est la parole. tous ces aspects-là deviennent matériellement visibles dans cette notation, et cela n’est pas sans conséquence car ce sont eux qui nous ont permis de voir émerger les nouvelles propriétés des œuvres. quand une retranscription lexicale nous aurait forcés à nous concentrer sur le discours (qu’est-ce qui est dit ?), cette transcription nous permet de voir comment collectivement s’élabore une œuvre en régime conversationnel.

pour décrire la pratique de la transcription, orfèvrerie ou virtuosité sont des mots bien faibles. l’attention se porte sur des phénomènes parfois d’un quart de seconde : une respiration au milieu d’un mot, une syllabe légèrement plus accentuée, une voix qui descend en bout de phrase. ce n’est pas un poète qui observe, mais une conversationnaliste minutieuse. celle-là note également, devant les rushes de la vidéo : quelqu’un opine du chef, quelqu’un appuie sa parole d’un geste de la main, quelqu’un s’adresse à quelqu’un tout en regardant quelqu’un d’autre. un sacerdoce : on entre en transcription comme on entre dans les ordres. la minutie est telle qu’on pénètre dans l’intimité de ses enregistrés : à force d’écouter 100, 200 fois un même enregistrement, par séquences de 10 secondes (transcrire est assurément une pratique chronophage), on sait comment la personne écoutée parle, respire, comment sa voix monte, les moments de ses phrases qui deviennent chantants. on connaît l’écoutée à un degré qu’elle ne peut imaginer. elle n’a pourtant rien dit de compromettant, aucun contenu n’a été révélé. mais, quand on la rencontre après l’avoir transcrite, elle est de la famille, transparente, d’une intimité *publique*. elle ne cesse, devant

tout le monde, mais sans que cela ne soit remarqué par qui que soit, de décliner son identité. la transcription est aussi une activité forensique⁴.

on lutte autour d'un silence car les pauses sont des lieux stratégiques. s'y jouent parfois le destin d'une œuvre. ils sont des zones de disponibilité, de fragilité par excellence. la prise de parole par un autre devient possible. certains les suppriment, leur nient le droit à l'existence (on obtient de longs tunnels de monologues), d'autres jouent avec, les multiplient, et font ainsi entrer les autres dans leur jeu. en moins de 4 secondes, un silence peut marquer la fin de vie d'une œuvre, s'il est saisi pour passer à autre chose (on en profite pour changer de sujet), comme il peut, à l'inverse, permettre de relancer une parole qui s'essouffle. par une pause, on passe le relais à un autre locuteur qui allongera, encore un peu, la durée de vie de l'œuvre conversée. on comprend le soin avec lequel y.k., chronomètre à la main, mesure en millisecondes ces pauses.

mais noter est un problème permanent : si y.k. place la pause au sein d'un même tour de parole du locuteur, la pause indiquera que ce dernier reprend simplement son souffle, mais qu'à aucun moment, il ne pense céder la parole. si, en revanche, elle se sert de la pause comme d'un pivot, d'une bascule, pour indiquer l'existence de deux tours de parole distincts de ce même locuteur (en allant simplement à la ligne, et en écrivant de nouveau les initiales du patronyme, comme s'il reprenait la parole), la pause, située entre les deux tours de parole de ce même locuteur, indiquera plutôt que ce dernier a repris la parole parce que personne d'autre ne s'en était saisi, malgré une ouverture manifeste.

la virtuosité et l'attention dont il aura fallu faire preuve ont une raison d'être manifeste : la transcription est en elle-même une analyse.

en cela, nos transcriptions diffèrent des textes de kenneth goldsmith : elles matérialisent des phénomènes, invisibles sans l'usage de cette notation. mais elles partagent avec les textes du poète américain un problème commun : comment produire de l'attention envers un matériau ordinaire, banal, non dramatique. *7 american deaths and disasters* peut encore jouer sur le tragique des événements rapportés pour que nous nous sentions concernés. mais *quid* d'un bulletin météo, ou sportif, ou autoroutier ? la technique choisie par goldsmith est la lecture publique – genre qui, aux états-unis, flirte souvent avec la *stand-up comedy*. ainsi, les auditeurs prennent plaisir à écouter goldsmith lire ces textes du quotidien. car goldsmith donne à ces matériaux un statut digne d'attention (comme on offrirait à des spams une lecture à voix haute, à plusieurs et en public). nous avons choisi le format de l'exposition, le jugeant plus apte à former une nouvelle oreille. en ce sens, *des récits ordinaires* se voudrait être une exposition-*training*.

la lecture de ces transcriptions peut, au premier abord, paraître opaque : des signes ésotériques viennent comme parasiter le parcours de l'œil. pourtant, ce n'est là qu'une question d'accoutumance. très vite, l'œil s'y fait et les signes entraînent les mots dans la rythmique de la parole. plus tard, retournés vers des textes « normaux », on en vient presque à regretter leur absence. (l'attention a produit une expérience de lecture.)

dans son texte, y.k. détaille avec soin les différentes propriétés des œuvres en régime conversationnel : durée de vie, prise en charge par l'ensemble des locuteurs (distribution), augmentation par des œuvres, ou par des notions.

exposées à la villa arson, chacune d'elles se voit, dans son espace propre, explicitée visuellement, textuellement, sonorement, afin de nous y rendre sensibles du mieux

possible. on y trouve des visualisations, des extraits sonores ou graphiques, isolant ces courts et fugitifs moments où les phénomènes apparaissent (dans un passage de parole, dans un mot, dans un silence). puis le visiteur traverse la jungle des transcriptions : sur d'immenses calques, les douze œuvres conversées dans leur intégralité, informées par leur notation ésotérique. l'échelle choisie les donne à voir avant de les donner à lire : la notation utilisée permet, en effet, de saisir immédiatement le dessin (le *design*) collectif d'une conversation – où les monologues, où les choralités, où les partages ultrarapides. ainsi apparaît la morphologie des œuvres conversées – on n'avait jamais vu la forme d'une conversation. cette jungle ouvre sur un bar, cœur de l'exposition. là pourront se tenir des conversations de comptoir. et ces conversations pourront elles-mêmes devenir matériaux, leur matérialisation graphique venant augmenter les premières visualisations de l'entrée. en ce sens, les matériaux et artefacts de l'exposition seront en partie produits et, d'une certaine façon, *prêtés* par les visiteurs, le temps de l'exposition (ces visualisations leur seront restituées à la clôture de l'exposition et eux-mêmes seront inscrits sur la liste des prêteurs). ce n'est là nulle voie détournée pour réinsérer dans le circuit marchand de nouveaux artefacts, mais simplement préciser le statut de nos premiers dessins : ces visualisations peuvent être faites par tous, à tout moment. l'exposition propose un certain nombre de nouvelles propriétés, et des formats pour les représenter (sont-ils les bons ?). ces dessins sont des *tests*⁵.

il y a donc, au départ, 12 œuvres exposées, 12 œuvres portées initialement par douze individus, mais activées collectivement (car le porteur original de l'œuvre n'est pas celui qui peut assurer la vie conversationnelle de l'œuvre, c'est le groupe tout entier). mais ces 12 conversations seront elles-mêmes grossies d'innombrables autres, traduites, ou pas, en de nouvelles spirales.

à l'instar du projet (*des formes de vie*), le dispositif exposé ne se contemple pas lui-même, il ne s'expose pas pour se sacrifier. ce qu'il vise, ce sont les autres œuvres (« pas moi »), et un temps (*après*) qui se situe hors de l'exposition : les propriétés qu'il rend visibles sont présentes dans *toutes* les œuvres d'art, et dans *chaque* conversation. a-t-on déjà connu œuvre qui prenne autant soin de ses congénères ? son temps est demain (il est presque celui d'un miroir). c'est votre prochaine conversation, amicale et banale, que l'exposition a en ligne de mire (un miroir qui serait aussi une cible). verrez-vous, vous aussi, s'activer, sous vos yeux, des œuvres en régime conversationnel ?

une ultime objection : ces actions qui s'opèrent dans les conversations, sont-elles propres aux œuvres d'art ? ne s'appliquent-elles pas finalement à tout artefact ? certainement. c'est peut-être ici la fin d'une conception démarcatrice de l'œuvre d'art. aussi, plutôt que de poser la question sur un mode défensif – « y a-t-il moyen de sauver quelque chose de l'ancienne conception de l'œuvre d'art ? » –, cherchons-en alors un mode augmentant : que nous apporte *en plus* cette façon de voir les choses ? en quoi nous est-elle secourable ? une piste : les outils produits par l'art ne sont plus réservés au seul domaine de l'art. ils peuvent d'autant mieux circuler et être partagés (cela ne signifie pas, pour autant, que cet usage n'a pas un coût.) mais a-t-on vraiment affaire ici à une invention de pratiques à diffuser dans d'autres sphères ? car ces pratiques venaient déjà d'autres disciplines. christophe hanna avait l'habitude de décrire la poésie comme une « zone de recoupements » : elle importe, rassemble, compare, redistribue et renvoie, comme une gare de triage, des éléments et des pratiques qui lui préexistent mais qui, traités au sein de cette zone

de turbulence, se trouvent soudainement perçus comme des prises (pour user d'un vocabulaire de l'escalade). la transformation subie peut-elle avoir une efficace ? nul ne peut le dire par avance, il faut aller voir *ailleurs* ses effets. une nouvelle promenade en perspective.

1. usant d'un vocabulaire goodmanien, olivier quintyn dirait : «les différents régimes d'*exemplification* des œuvres».

2. plus je relis ces transcriptions, plus je m'étonne de la richesse des conversations enregistrées : à l'inverse d'un texte où des arguments et des théories seraient patiemment, et parfois scolairement, développés, nos locuteurs mobilisent ici, au détour de simples phrases, et «de façon naturelle», des positions d'une finesse extrême. les transcriptions offrent un ralenti qui permet d'en mesurer l'étendue.

3. ainsi, deux points de vue s'affrontent, celui des locuteurs et celui de l'œuvre. du point de vue des premiers, les conversations peuvent être instrumentalisées pour accroître leur capital social : elles se stockent, se négocient, se monnaient, mais l'œuvre n'est alors plus que le prétexte à une opération socio-économique. du point de vue de l'œuvre, en revanche, ses porteurs peuvent très bien, localement, ponctuellement, l'instrumentaliser, ils contribuent néanmoins à la faire durer plus longtemps, plus longtemps que leur action. d'elle, il peut se dire, comme d'une personne qui traverse le siècle : *elle en a vu passer* (des crises, des guerres, des régimes).

4. en contexte juridique, une analyse forensique consiste à transformer des matériaux en éléments de preuve. une lettre anonyme, une vidéo de surveillance, un message téléphonique, une trace de doigt sur un mur, autant d'exemples courants et populaires qui peuvent se transformer en éléments de preuve.

5. de même, ces dessins, présentés sous forme de spirales, ne sont pas « peints », au sens d'une grande peinture, mais coloriés. le coloriage est une pratique de loisir et de pédagogie des plus partagée, il n'est ici, en aucun cas, une réflexion sur la peinture elle-même ni ne cherche à exprimer la personnalité de l'artiste (il aurait alors fallu faire un geste, plus sale ou plus propre).

des récits ordinaires : une enquête sur les propriétés
des œuvres en régime oral

D'une évidence à une autre : rendre nos idées claires

Lorsque Grégory Castéra m'a invitée, au printemps 2010, à participer, avec Franck Leibovici, à un projet de recherche qui s'intitulait déjà *des récits ordinaires*, c'est avec un mélange de surprise et de curiosité que j'ai accepté de m'y associer. C'est en partie ce titre qui m'a séduite : une formulation limpide, évidente et tout à la fois riche de promesses et de malentendus¹.

L'idée de départ en effet était simple : réévaluer la place d'une expérience ordinaire, routinière, massive, mais néanmoins invisibilisée dans les descriptions habituelles de la relation esthétique, celle du rôle de la parole, de l'oralité dans l'élaboration de notre rapport aux œuvres, et, par conséquent, dans la compréhension même de ce qu'est une œuvre. Mais rapidement, les difficultés ont émergé : quels récits ? quelle ordinarité ? et quels effets sur les œuvres ?

Durant ces quatre années, ce sont les implications de chacun des termes du problème et de leur entremêlement que nous nous sommes efforcés de déplier, jusqu'à en trouver une formulation satisfaisante. L'essentiel de notre

travail a ainsi consisté, à partir de cette première forme d'évidence – l'intuition partagée qu'il y avait quelque chose à observer en détail de ce côté-là –, à donner corps à cette idée, à l'éprouver, afin de produire une autre forme d'évidence (ou que, du moins, nous espérons telle) : celle que nous présentons aujourd'hui, qui matérialise et rend publics les résultats de cette enquête, qui expose ces « récits ordinaires ».

Or si une enquête est un processus d'ajustement continu, de redéfinition et de reformulation constantes, cette dimension s'impose d'autant plus dans le cadre d'un travail collectif, où chacun apporte ses préoccupations, ses méthodes, ses envies. C'est ce cheminement que je retracerai ici : comment nous sommes passés d'une évidence à une autre – comment nous nous sommes mutuellement rendu les idées claires.

Recueillir et définir des récits ordinaires : l'élaboration d'un dispositif d'enquête

Pour commencer à étudier ces « récits ordinaires », une chose était sûre : il fallait un matériau *oral* et *ordinaire* – c'était le principe. Mais quel matériau ? Quels étaient les critères pertinents pour déterminer ce qui relèverait ou non de ces « récits ordinaires » dont les propriétés étaient encore totalement indéterminées ? Différentes méthodes auraient été possibles : travailler à partir d'un matériau existant, tel que des entretiens avec des acteurs des mondes de l'art ; inventer des formes d'entretien, individuel ou collectif ; faire des enregistrements sauvages dans des lieux d'exposition, des vernissages... – rares sont les possibilités que nous n'avons pas évoquées. Mais comment s'assurer de capter non seulement des « récits » mais aussi cette part d'« ordinarité », deux caractéristiques dont la définition et l'extension restaient fluctuantes ? On retombait alors sur des problèmes récurrents de l'enquête en sciences sociales :

comment élaborer un objet d'enquête sans le construire de toutes pièces par le protocole même de l'enquête ? Comment recueillir des données *ad hoc*, alors même que précisément, l'objet qui nous intéressait n'avait pas d'autre forme d'existence que celle que nous cherchions à lui donner ?

Il fallait s'y résigner et en tirer parti : ce qu'on entendrait par « récit ordinaire » se déterminerait *dans* et *par* l'enquête. On entrait ainsi dans le vif du sujet : si aucun dispositif d'enquête n'est parfait en soi et n'existe indépendamment de ce qu'on veut en faire, il fallait en élaborer un aussi adéquat que possible, celui qui nous laisserait cette marge d'expérimentation, cette possibilité de découverte.

Pour cela, c'est à une discipline des sciences sociales que nous avons emprunté ses méthodes : l'analyse conversationnelle, un courant de recherche se situant à l'interface de la sociologie et de la linguistique, fondé sur l'analyse détaillée d'enregistrements « naturels » de conversations de tous ordres (intimes, familiales, professionnelles, à deux ou en groupe, à table ou en réunion). Rien d'étonnant à ce choix : c'est la discipline dans laquelle je travaille, ce sont les méthodes que je connais et les postulats que je défends. Pour en exposer rapidement les principes, l'analyse conversationnelle considère que la conversation est une activité sociale parmi d'autres, dont la description rend observables des phénomènes structurants de la vie sociale : comment des personnes se coordonnent et s'ajustent les unes aux autres pour parler et agir ensemble, comment elles élaborent des objets communs et s'engagent dans une forme d'intersubjectivité, comment elles se constituent des identités interactionnelles pertinentes en regard de ce qui est discuté et des circonstances de leurs échanges. L'analyse détaillée de ces conversations vise ainsi à découvrir et mettre en lumière l'ensemble des méthodes, des phénomènes « vus mais non remarqués » par lesquels

nous accomplissons, quotidiennement, cette activité combien banale, ordinaire, qui est au cœur de notre vie sociale.

En prenant appui sur ces recherches, nous avons donc décidé qu'il n'y aurait de récit ordinaire que s'il y avait interaction entre plusieurs personnes, et que si on donnait à cette conversation le temps de se déployer, aux participants l'opportunité de discuter avec le moins de contraintes possibles. On abandonnait ainsi l'entretien directif, l'échange à deux voix, les situations trop expérimentales, au profit d'une forme plus simple, plus ouverte : celle d'une discussion collective, autour d'une table. Nos invités, retenus en raison de leur identité professionnelle et de leurs rapports supposés distincts aux œuvres (artistes, galeristes, commissaires, collectionneurs, restaurateurs, théoriciens²), n'auraient qu'à faire ce que, finalement, ils font tous les jours : parler d'art. La situation serait donc la suivante : ils connaîtraient, à grands traits, les enjeux du projet, ils nous rejoindraient pour participer à l'élaboration d'une exposition sur le thème des « objets » (terme suffisamment vague pour ne pas être trop contraignant et qui évitait de se focaliser uniquement sur des œuvres immatérielles, ou déjà orales), et proposeraient une œuvre possible pour une telle exposition. Chaque proposition serait discutée collectivement, sans limite de temps, sans autres critères d'évaluation que ceux qui émergeraient dans la conversation. Ces réunions seraient enregistrées, transcrites et analysées selon les principes de l'analyse conversationnelle. Les propos échangés seraient notre matériau, celui d'où partir à la recherche de ces récits ordinaires. Il fallait faire confiance à la situation : on y trouverait nécessairement quelque chose, si tant est qu'on y prêtât attention.

Fabriquer de l'attention

Les réunions que nous avons enregistrées n'avaient donc, en elles-mêmes, rien d'exceptionnel : une petite

dizaine de personnes discutant ensemble, pendant trois heures environ, à bâtons rompus. C'était, précisément, tout l'intérêt : ces échanges sont banals, ils ne se distinguent pas, formellement, de manière radicale d'une conversation au café, lors d'un dîner, ou encore d'une autre réunion de travail – ils n'ont rien de particulier³. En disant cela, il ne s'agit pas de minimiser l'investissement des personnes ayant participé à ces conversations, ni le brio dont elles ont pu faire preuve, ni la pertinence des échanges que nous avons eus. Il s'agit de pointer le fait que l'intérêt que nous avons pour ces conversations ne tenait pas *a priori* à la qualité, la précision ou l'originalité des propos tenus, ou à la virtuosité rhétorique des invités, mais que cet intérêt se portait sur des phénomènes plus discrets, à peine remarquables dans le cours même de la conversation, et auxquels il fallait se rendre sensibles. Autrement dit, il fallait progressivement se dépouiller de ces critères d'appréciation habituels de la conversation, s'extraire du seul contenu des échanges pour commencer à en entrevoir l'architecture – se donner les moyens de se rendre attentifs.

Là encore, l'analyse conversationnelle nous a fourni des appuis cruciaux. Pour réaliser son programme – étudier la conversation comme une activité méthodique et organisée –, l'analyse conversationnelle s'appuie en effet sur une pratique, constitutive de sa démarche d'enquête : la transcription, aussi fine et précise que possible, des propos tenus, où l'on note non seulement *qui parle* et *ce qui est dit*, mais surtout, *comment*. Des conventions spécifiques permettent ainsi d'indexer au contenu même des propos des phénomènes sensibles tels que des hausses ou des baisses du volume de la voix, des montées ou descentes de l'intonation, des allongements, des soulèvements, des soupirs. On prête également une grande attention à la manière dont les tours de parole s'enchaînent : la transcription rend ainsi visible si une personne garde la parole longtemps, si plusieurs personnes parlent en même

temps, si personne ne parle – on note alors, en les mesurant aussi précisément que possible, ces temps de silence.

Une telle attention au détail n'est pas gratuite : l'analyse conversationnelle fait l'hypothèse (et démontre) que ces « petits » phénomènes sont structurants de la conversation, qu'ils sont pertinents pour les personnes qui conversent. Qui n'a pas déjà remarqué que lorsqu'une personne baisse la voix, baisse l'intonation, elle peut indiquer qu'elle a fini de parler et que quelqu'un d'autre peut prendre la parole – voire doit le faire pour éviter un silence gênant ? Qui n'a jamais souffert, inversement, de quelqu'un parlant trop longtemps et ne produisant pas, justement, ces petits interstices où potentiellement s'engouffrer pour pouvoir parler à son tour ? Qui n'a jamais fini la phrase de son partenaire ou répété des segments, parce que c'est ainsi qu'on aurait aussi formulé la chose ? On pourrait multiplier les exemples à l'envi, mais l'idée est simple : c'est précisément le repérage et l'analyse de ces phénomènes « vus mais non remarqués » qui sont au cœur de la discipline.

Mais quels liens avec les œuvres d'art ? *A priori*, aucun. Ou plus exactement, le fait que dans ces conversations, il soit question d'art n'a rien de spécifique : on pourrait parler de voitures, de cuisine, peu importe, les procédés seraient les mêmes. *La production des transcriptions* – qui implique la réécoute, infinie, des échanges, minute par minute, pour saisir ces détails – et *leur lecture* – légèrement inconfortable – déplacent considérablement l'attention : c'était ce déplacement dont nous avons besoin, parce qu'il nous permettait d'entendre et de lire autre chose que ce qu'on aurait pu chercher *a priori* dans une conversation sur des œuvres (des titres, des dates, des noms, des descriptions précises, des jugements esthétiques). C'était l'artefact qu'il nous fallait pour mieux revenir aux œuvres, telles qu'elles existent, telles qu'elles agissent dans la conversation.

Faire une découverte : le mode d'existence oral des œuvres

Grâce à la production des transcriptions, nous commençons à entrevoir comment s'élabore, dans l'échange, un propos collectif sur une œuvre : c'était déjà une étape importante, qui permettait de voir que l'œuvre n'est un objet ni inerte, ni autonome, détaché des circonstances dans lesquelles on en fait l'expérience, mais qu'elle est affectée par la manière dont on l'introduit, dont on la discute – on rejoignait alors certaines positions défendues en histoire de l'art ou en esthétique qui tendent à montrer, par exemple, le rôle des conditions d'exposition dans notre rapport aux œuvres (une œuvre ne fonctionne pas de la même manière selon la façon dont elle est présentée). Mais on pouvait aller un peu plus loin et considérer que *l'œuvre n'existe, ne fonctionne, n'agit, dans une conversation, que selon des critères conversationnels*. On opérait alors un autre déplacement : il s'agirait de s'intéresser au mode d'existence des œuvres en régime oral, et à ses propriétés spécifiques.

S'il est une proposition théorique qui résume *des récits ordinaires* et qui est le fruit de notre travail collectif – de nos conversations –, c'est bien celle-là : la conversation n'est plus abordée comme un commentaire sur l'œuvre, un discours au sujet de l'œuvre, mais comme le lieu, le cours où s'élabore oralement l'œuvre, où elle est, d'une certaine manière, performée oralement. La conversation n'est plus un à-côté de l'œuvre, elle est un mode d'existence de l'œuvre, qu'il nous fallait rendre sensible.

On quittait alors le seul point de vue des locuteurs, pour privilégier celui de l'œuvre, en l'abordant non comme le sujet de la conversation, mais comme l'un de ses acteurs à part entière. Pour étudier cela, nous avons considéré que la discussion de chaque proposition faite par nos invités constituait une unité : nous avons ainsi isolé douze œuvres. C'est à la description de leurs modes d'action que nous

nous sommes ensuite attelés, d'abord une par une, puis en remontant de l'une à l'autre, dans un mouvement de va-et-vient continu entre le singulier et l'ensemble, pour dégager des propriétés «générales», telles qu'observées dans cette conversation.

Les propriétés des œuvres en régime oral

La durée de vie

D'abord – et c'est une condition minimale d'existence –, il faut qu'une œuvre soit évoquée, et qu'elle dure, au moins un peu, pour que sa présence soit remarquable. Nous avons ainsi identifié une première propriété, *la durée de vie* des œuvres dans la conversation. Mais il ne fallait pas s'en tenir pour cela à la seule mesure du temps qu'a duré la conversation, ce qui aurait invisibilisé les morphologies très distinctes de nos douze œuvres : en effet, si chacune de ces douze conversations a duré environ trente minutes, les formes de présence des œuvres étaient très diverses.

C'est l'attention à la structuration de la conversation qui nous a permis de repérer ce phénomène, en observant dans le détail tous les moments où l'œuvre pouvait potentiellement être abandonnée – comment des locuteurs signalaient qu'ils avaient fini de parler et indiquaient qu'ils avaient, temporairement, fait le tour de leur objet, ce qu'ils pouvaient mentionner explicitement :

(0.9)
PAT °voilà c'est mon récit°

ou rendre sensible par la forme même de leur tour (en baissant la voix, en étirant des syllabes, avec une intonation descendante, des pauses) :

ISA [ouais voilà y a quelque chose de:: (0.7)

extrêm`ment: °euh personnel aussi° °°euh qui
est très beau quoi\°°

(1.2)

ISA et ce::: (.) °ouais\°

(3.1)

On pouvait aussi prêter attention à ce qui suivait de longues pauses («longues» à l'échelle conversationnelle), en observant comment d'autres participants relançaient la discussion sur l'œuvre, la sauvant d'un abandon possible :

(4sec)

GRE b- donc si j'ai bien compris >>parc` que
j'ai j'ai j'ai<< j- je suis un peu lent:
hein/ (.) si j'ai bien compris y a une
(.) y a une interview/ `fin une conversation
(0.6) qui qui a été mon-a été euh[:

ou en regardant, à l'inverse, comment émergeaient des moments de transition vers autre chose – ici, d'une œuvre de Stéphane Bérard à une discussion plus générale sur les politiques de financement de l'art :

STE °ouais j` crois\° (0.4) `fin faudrait
regarder parce que je sais pas exactement
°quelle date°
(4sec)

PIE mais en même temps bon c'est assez euh::
((raclement de gorge))(1.2) m- marrant parce
que:: y a que dans l'art/ (0.6) et la drac
capable de payer ces sommes-là <((en riant))
pour faire ça>

On repérait ainsi des trajectoires très distinctes : certaines œuvres duraient tout le temps de l'échange, certaines étaient abandonnées à plusieurs reprises puis revenaient sous l'effet de questions ou de relances, tandis que d'autres enfin disparaissaient en quelques minutes, alors que l'échange se poursuivait sur autre chose. Ces trajectoires ne découlaient pas de l'intérêt ou de la valeur propres à chaque œuvre (« plus une œuvre est majeure ou intéressante, plus elle

dure »), mais bien de la façon dont elles étaient discutées – de la contingence propre à la conversation.

Ainsi, plus une œuvre est *partagée*, c'est-à-dire plus elle est prise en charge par tout le groupe, et non uniquement par le porteur initial, plus elle dure. *Erased De Kooning* de Rauschenberg est rapidement remplacée par Tino Sehgal, faute de participants, alors que *Résistance à l'art* de Stéphane Bérard est immédiatement prise en charge par une série de questions et d'augmentations qui permettent la production d'une description portée collectivement. L'œuvre dure encore lorsqu'elle est *augmentée* d'autres œuvres, ou lorsqu'elle est *débattue*, articulée à des questions plus générales – et son effet peut porter loin : la pomme de D'Arcangelo suscite longtemps après (à l'échelle de la conversation, du moins) celle de Guillevic. Mais un débat général suscité par une œuvre peut faire oublier cette dernière, et basculer vers d'autres œuvres : la « décréation institutionnelle » et la « neutralisation des œuvres dans l'exposition » transforment successivement *Fillette* de Louise Bourgeois en mobile de Calder, en tunnel de Jorge Pardo puis en cabane de Ben. Le cours de la vie d'une œuvre est imprévisible.

Nous avons ainsi essayé de rendre sensible la manière dont *une œuvre dure dans une conversation* – comment elle s'ancre dans l'échange, par les contributions des différents participants, comment elle est présente par intermittence, couverte par d'autres œuvres, momentanément abandonnée au profit d'autres sujets de discussion, comment elle revient et comment elle disparaît.

Se distribuer dans la conversation

Il fallait ensuite observer comment une œuvre se fait, se produit, dans une conversation, comment elle est constituée en un objet commun. En effet, si les œuvres étaient d'abord discutées par ceux qui les introduisaient, elles ne pouvaient durer et devenir collectives que si d'autres participants à la

conversation s'en saisissaient, d'une manière ou d'une autre : soit parce qu'ils les connaissaient, et faisaient alors part de leur propre expérience et complétaient ou discutaient la présentation qui en était faite ; soit parce qu'ils ne les connaissaient pas, et demandaient alors des précisions, posaient des questions.

L'attention portée à des phénomènes conversationnels d'ordres divers tels que les modes de succession et d'enchaînement des tours de parole des différents participants, comme les chevauchements (soit les contributions simultanées de plusieurs locuteurs) :

ISA [c'est pas si litté[ral=
 ? [(ah non/)
 OLI =oh quand même [si si si
 PIE [non justement ça joue:
 [euh: non ça joue euh::
 ISA NON [non non&
 OLI [oh si

les questions et les réponses qui y étaient apportées :

GRE =mais ça comprend quoi cet- cette œuvre
 y a- y a- y a quoi dedans en
 [fait (.) c'est des documents en fait/
 JEA [DANS L'INSTALLATION/
 JEA des documents\ (0.7) .tsk des documents/
 donc des photos\

les récits collaboratifs :

OLI [y a un je crois que c'est un artiste
 bulga:[re qui avait volé des morceaux à&
 ISA [ouais j'allais dire la même chose
 OLI &des œuvres/ il avait [piqué des morceaux&
 ISA [des œuvres
 OLI &à dans des mu[sées: et il s'est fait&
 ISA [c'était à la biennale de&
 OLI &aussi `fin c'était attendu bien évidemment&
 ISA &venise ça y a quatre ou six ans
 OLI &mais mmh
 ISA mmh

–, tout cela rendait compte de la façon dont l’œuvre se distribue, et de l’émergence, là encore, de morphologies très distinctes, selon les méthodes employées par les participants pour discuter. Parfois, la discussion ne prenait qu’après une longue présentation du «porteur» de l’œuvre (celle d’Ilana Salama Ortar, celle de Franz Erhard Walther, celle d’Aurélien Froment), qui pouvait fournir un ensemble d’éléments identifiants (le titre, le nom de son auteur, les différents contextes où elle avait été exposée) ; parfois, une introduction rapide et sommaire suffisait pour que tout le monde intervienne – même en l’absence d’un titre ou d’une description : nous ne saurons jamais le titre des œuvres d’Ilana Salama Ortar et de D’Arcangelo, ni le nom de l’auteur de *Timekeeper*... Rien de gênant à cela : la détermination des connaissances nécessaires sur une œuvre n’a rien de fixe et se négocie dans la conversation. Pas de passage obligé, pas de contrainte d’exhaustivité : la forme de l’œuvre advient dans la situation.

C’est ainsi qu’*une œuvre se distribue dans une conversation* : elle se construit et progresse dans la succession des tours de parole, elle est précisée par des questions, des commentaires, elle est fabriquée et stabilisée collectivement.

S’augmenter (1) : les œuvres

Autre propriété des œuvres dans la conversation : elles arrivent rarement seules, comme des objets isolés, mais leur discussion progresse aussi par la mobilisation d’autres œuvres. C’est, là encore, un constat banal, mais «remarquable» dans le fonctionnement des œuvres en régime oral : elles s’augmentent d’autres œuvres, auxquelles les participants font référence, tout au long de sa discussion, à différents moments, de différentes manières, et avec différents effets.

Ces œuvres «secondaires» pouvaient ainsi intervenir très tôt, et participer de la présentation de l’œuvre principale,

en fournissant un contexte, un environnement pertinent et orientant sa discussion. C'est le cas dans le récit de l'œuvre de D'Arcangelo, par exemple, qui progresse par la référence constante à des microcontextes, et par l'énumération de noms d'artistes proches, ou d'œuvres comparables, de manière à faciliter le partage de cette œuvre que personne ne connaît :

PIE &c'est un chaînon manquant\ (0.3)
dans dans une compréhension de ce qui se
passe dans la scène à new york à un
moment (0.4) euh parce que c'est la
naissance d'artists space/ (0.4) euh: avec
louise lawler/ euh euh cindy sherman/ avec
tout ce groupe d'artistes y a quelque chose
qui se formule à un moment/ (0.4) et qui est
très très euh: aigu:/ au début/ (0.4) et
qui ensuite euh bascule complètement\ parce
qu'il y a aussi (0.5) après artist space la
création de metropictures

Elles pouvaient aussi venir en renfort de l'intelligibilité de sa présentation, sur le mode de la comparaison, comme «la bière dégradée avec de l'eau» de Jean-Baptiste Farkas évoquée en écho à *Résistance à l'art* de Stéphane Bérard :

FRA [y a y a un garçon euh que j'ai
rencontré y a y a trois semaines (0.4) il
s'appelle jean-baptiste far[kas (0.3) il a &
STE [mmh
FRA &une optique qui (0.5) j` dirais à la fois
proche et inverse de la tienne c'est que
(0.4) il euh:::(1.2) il dégrade légèrement/
(0.3) des des produits de consommation
courants/ (0.7) comme par exemple il il
allonge de la bière avec de l'eau\
((rires))

Elles pouvaient encore être mobilisées ponctuellement pour combler un (trop long) silence, clore une discussion et permettre de passer à autre chose :

SAN c'est comme l- enfin xx ça m` fait
penser à l'œuvre de patrick bernier et
olive martin bien sûr
(0.4)

parfois d'ailleurs sans explicitation d'un quelconque lien :

GHI .h mais dans la pratique moi j` peux
vous dire que avec l'art conceptuel/ on est
tou:jours confronté (.) à des problèmes de
douane\

Ces œuvres secondaires pouvaient n'être que mentionnées, ou variablement développées – jusqu'à, parfois, s'autonomiser au point de faire disparaître l'œuvre principale (Tino Sehgal effaçant totalement et durablement Rauschenberg, l'art conceptuel permettant une discussion plus collective et fluide que la *Chose #000924* d'Agence). Toutes les configurations sont possibles, et nos douze œuvres se présentent très distinctement de ce point de vue, certaines étant plus accueillantes que d'autres. Rien de critique à cela : là encore, la capacité à s'augmenter des œuvres ne dépend que de la façon dont elles sont discutées, il s'agit d'une propriété conversationnelle. Mais il était intéressant de voir comment cela procédait, et ce que cela produisait : des mises en relation inédites, des reconfigurations de paysages d'œuvres, de nouvelles connaissances.

Il fallait donc rendre sensible *comment une œuvre s'augmente d'autres œuvres dans une conversation* – comment elle suscite la référence à d'autres œuvres, comment ces dernières sont introduites et développées, comment se dessinent des réseaux d'œuvres («les œuvres qu'on manipule», «les œuvres à base de grattage, de ponçage», «les œuvres restaurées», etc.) dont la pertinence se construit dans la conversation dans laquelle ils émergent.

S'augmenter (2) : les montées en généralité

L'œuvre nous est aussi apparue comme une sorte d'opérateur de *montée en généralité* – dans un mouvement selon lequel on passe de l'œuvre saisie sous ses propriétés singulières («cent dessins de ligne du milieu» comme œuvre de Franz Erhard Walther présentée à tel et tel endroit, accrochée de telle manière) à l'œuvre comme représentant d'une catégorie (ces «cent dessins» devenant l'incarnation des œuvres manipulables, réinterprétables, et nécessitant d'établir des protocoles de présentation). Plus exactement, la discussion de l'œuvre permettait de voir comment elle était connectée à des catégories d'œuvres, à des sujets de conversation (voire parfois de débat) qui l'excédaient, qui n'étaient pas prévus ni même souhaités par ceux qui l'avaient introduite, mais dont elle rendait possible l'émergence dans la conversation.

Parce que la signification et l'usage d'une œuvre s'élaborent et se rendent publics dans la conversation, il nous intéressait de repérer ces moments de l'échange où s'opéraient ces formes de montée en généralité, où l'on «décollait» de l'œuvre singulière pour parler de l'art avec un grand A, et de différentes questions telles la reproductibilité des œuvres (avec *Timekeeper*), leur manipulabilité (avec *Fillette*, avec Franz Erhard Walther), la marchandisation de l'art (avec Walther, avec D'Arcangelo), les relations entre l'art et le droit (avec Agence), les relations entre l'art conceptuel et la restauration (avec le ready-made et les œuvres restaurées), etc. Ce glissement est opéré par des activités conversationnelles telles qu'évaluer ce qui vient d'être dit par un autre locuteur :

```
GRE                [c- c- c- c'est très
moderniste >>c` qu` t<< `fin comme très
[: oui co- co- comme position sur&
STE                [oui\
GRE                &ces questions là l'art comme quelque
chose d'inutile et [caetera=
```

STE

[oui

exprimer son désaccord :

SAN [oui il [FAUT QU` ÇA REVELE une xx&
GHI [OUI mais ça peut être&
SAN &à un moment
GHI &l'historicité du musée: euh: [dupont/&
CLA [(dans un&
GHI &et puis ensuite euh:: un autre: endroit&
CLA &musée)
GHI &>>mais ça je n` sais pas<< je: je:
il faut voir les certificats\
SAN mmh (0.4) c'est pas le plus important
c'est pas pour ça que je l'ai choisie

engager des microcontroverses :

JOC boîte/ et c` que je vois pas c'est: le:
>>évi- évidemment c'est une
provocation<<[mais ça va permettre de&
GHI [((petit rire))
JOC &d'avancer plus loin °dans° [la&
FRA [quelle est la&
JOC &discussion
FRA &plus-value d` l'artiste\
(rires))
JOC j'ai- voilà\ quelle est la plus-value
de l'artiste/

faire des formulations générales :

AUR bah après moi je suis: je: j'aime les
objets/ [aussi parce que c'est quelque&
CLA [mmh (c'est x)
AUR &chose qui renvoie à une histoi:re `fin pour
moi c'est le- l'art c'est ce qui tend une-
une sorte de: fil entre toutes les pratiques
euh: sur des milliers et des milliers
d'années quoi c'est quelque chose comme ça
dans lequel on: on: on ré- on comprend en
voyant les objets/ des façons d` penser
qui nous sont complètement euh
exotiques/ ou étrangè:res ou:

Nous avons ainsi identifié les « disputes » que suscitaient les œuvres dans chacune des conversations, disputes qui pouvaient parfois s'avérer fatales : pour être montée trop vite en généralité, l'œuvre d'Ilana Salama Ortar ne pourra bénéficier d'une redescente en singularité – la discussion autour du mot « camp » aura bloqué son fonctionnement tout au long de la conversation.

Le repérage de ces phénomènes et de leur fonctionnement systématique permettrait de voir qu'une œuvre n'est pas « par essence » liée à un ensemble de préoccupations prédéterminé, mais que ce dont l'œuvre permet de parler est le produit de l'interaction : cela dépend de la façon dont l'œuvre est introduite, dont la discussion prend ou non, des éléments qui sont rendus pertinents et retenus par les participants, etc. – soit, là encore, d'une forme de contingence qui fait surgir des liens inattendus, qui recompose des questions et produit un savoir qui s'élabore dans la conversation.

Les récits ordinaires comme expérience

Quatre propriétés conversationnelles, qui permettent de saisir le fonctionnement des œuvres en régime oral, de dégager des récurrences et de distinguer des morphologies d'œuvres : voilà ce à quoi l'enquête nous a conduits. Peut-être y en a-t-il d'autres, peut-être aurions-nous pu les formuler autrement – mais c'est cet état de l'enquête, à partir de notre matériau, que nous exposons aujourd'hui. La mise en forme, l'agencement des différents éléments qui constituent l'exposition (les visualisations d'œuvres, les extraits sonores et papier, les transcriptions) sont autant d'artefacts qui permettent de partager ces résultats et surtout, d'offrir la possibilité de faire l'expérience de ces propriétés et d'y être sensible ailleurs, plus tard, dans d'autres circonstances.

C'est en cela qu'il s'agissait de montrer, autant que possible, des *évidences* : parce que ces propriétés n'ont rien d'exceptionnel, parce qu'elles sont, précisément, ordinaires, et parce qu'on fait l'hypothèse qu'elles structurent toute forme d'échange, notre travail consistait, simplement, à les rendre *observables* et *reconnaisables* – à fabriquer de l'attention, pour que d'autres récits ordinaires puissent enrichir la collection que nous avons commencé à constituer.

Si cela fonctionne, même une fois ou deux, alors notre pari est gagné. Car, faut-il le souligner, cela n'avait rien d'évident : rien ne laissait présager que nous arriverions à quelque chose, que nos trois points de vue, parfois très différents, s'accorderaient. Aujourd'hui encore, nous n'avons pas le même usage de ces « récits ordinaires », chacun d'entre nous les rapatriant dans son domaine, les rattachant à ses propres préoccupations et en modifiant ainsi le sens, comme le montrent les différentes mises en perspective opérées dans nos trois textes. Je n'endosse d'ailleurs pas toutes les conclusions qui y sont tirées, parce que toutes ne me *concernent* pas directement. Et ce que j'en retire, sur le caractère constitutivement social de notre rapport aux œuvres, en tant que le social se loge et se rend observable dans ces petits phénomènes conversationnels, n'est pas nécessairement au cœur du projet lui-même (ou de cet état du projet, du moins).

Mais je retiens surtout de cette expérience d'enquête – car c'est bien de cela qu'il s'agit, d'un bout à l'autre du processus – la possibilité qui s'est ainsi ouverte qu'une discipline des sciences sociales non seulement *produise un discours sur l'art*, mais, plus fondamentalement, *agisse sur des pratiques de l'art* : qu'elle entre dans le centre d'art non le temps d'une conférence ou sous la forme d'un livre posé sur un bureau, mais sous celle, plus spectaculaire, d'une exposition tout entière (d'autant plus spectaculaire pour une discipline à laquelle on attribue rarement ce qualificatif). Il ne s'agit pas pour autant d'une exposition « scientifique »,

car sa conception autant que sa production ont impliqué des transformations notables de la discipline elle-même, pas plus qu'il n'est pertinent de parler d'une « recherche en art », simplement parce qu'elle serait conduite par un artiste, un curateur et une chercheuse. En fait, peu importe, car c'est là que se loge tout l'intérêt de l'enquête : exercer, collectivement, cette forme de liberté qui consiste à façonner et localiser des objets de recherche sous des formes diverses, à les faire vivre et à ouvrir des questionnements en les dé-disciplinarisant plutôt qu'à les refermer.

1. Ambivalence qui a trait, en partie, aux différentes acceptions et usages de la notion (faussement simple) d'« ordinaire ». Avec un tel intitulé, on pourrait en effet croire que ce projet s'inscrit dans une mouvance générale inspirée de la philosophie du langage ordinaire, telle qu'Austin notamment, après Wittgenstein, l'a développée, et dont les répercussions en art sont aussi nombreuses qu'inattendues (voir, par exemple, les relectures du slogan austinien « quand dire, c'est faire », dans le champ de la performance). Dans cette perspective, la centralité de la notion d'ordinaire participe d'une redéfinition des méthodes et enjeux même de l'enquête philosophique, qui passe par un abandon des grands partages hérités de la pensée classique et par la revalorisation de l'« ordinaire » comme mode d'expérience et de connaissance, et donc comme objet d'enquête. Cela étant, c'est à une autre tradition que nous avons emprunté l'essentiel de nos outils conceptuels et méthodologiques : celle de l'analyse conversationnelle, qui radicalise, à bien des égards, la plupart des perspectives ouvertes par la théorie des actes de langage, et qui s'en distingue en réinscrivant le langage ordinaire en situation – en se fondant sur l'analyse de ce qu'on appelle les *naturally occurring data* – et en l'abordant comme un phénomène social. En cela, la notion d'« ordinaire » perd d'ailleurs son pouvoir discriminant – puisqu'est alors ordinaire tout ce qui est commun, partagé pour les membres d'une même communauté sociale, et descriptible comme tel (même un discours « spécialisé » dans un cockpit d'avion est ordinaire pour ceux qui le produisent).

2. Le choix d'inviter des professionnels des mondes de l'art, et non des amateurs anonymes, s'est imposé pour différentes raisons : inviter des gens potentiellement intéressés par le projet, tester les enjeux

et éventuelles conséquences de notre enquête auprès d'un public « concerné », et accéder à des « façons de parler » diverses des mondes de l'art (selon l'idée qu'un restaurateur, un artiste et un théoricien ne voient pas, et donc ne parlent pas, des œuvres de la même manière). Pour autant, il ne s'agit pas là strictement de « récits ordinaires de professionnels » – parce que l'identité, dans une rencontre sociale, ne se limite pas à une appartenance catégorielle, et parce que parler d'œuvres, c'est aussi parler de son point de vue subjectif, d'amateur – certes parfois peut-être plus « éclairé » que d'autres, mais sans que cette expertise soit omnipotente pour autant (comme la lecture de nos récits le montre).

3. Une remarque sur la pratique de l'enregistrement et les modalités de la situation ainsi construite : les participants se savaient enregistrés, mais, comme dans toute recherche conduite avec ce type de méthode, nous avons fait le pari qu'au bout d'un moment, le dispositif serait oublié – ou du moins, qu'il n'entraverait pas le déroulement de l'échange. En cela, si les circonstances de cette rencontre n'étaient pas ordinaires – au sens de « naturelles », puisque nous les avons provoquées –, elles n'en étaient pas pour autant extraordinaires – ou « expérimentales », au sens où elles s'apparentaient à d'autres rencontres sociales possibles, et ne nécessitaient pas un ajustement particulier de la part des participants.

« pour une écologie des pratiques artistiques »

« Je devrais changer de chaussures »
(un visiteur d'expositions)

1.

À l'origine de ce projet, une intuition, en 2005 : durant mes études curatoriales, alors stagiaire, médiateur des « visites de 16 heures » de la Maison Rouge, découvrant le « monde de l'art » lors de vernissages et dîners, et spectateur assidu de conférences et d'émissions radio culturelles, je comparais l'omniprésence de l'oralité dans mon quotidien et sa discrétion dans les projets curatoriaux. Les acteurs de l'art conceptuel avaient, dans les années soixante, déjà fait des observations en ce sens. L'un des arguments qui influença de nombreuses pratiques, notamment l'esthétique relationnelle, était que la valeur intrinsèque de l'art est communicative :

On le sait très bien, et depuis de nombreuses années, que l'œuvre d'un artiste est bien plus connue (1) par la presse écrite ou (2) la conversation que par un véritable contact des spectateurs avec l'œuvre d'art elle-même. Pour la peinture et la sculpture, où la présence visuelle – couleur, échelle, dimension, localisation – est importante pour l'œuvre, la photographie ou la

verbalisation de cette œuvre est une corruption de l'art. Mais quand l'art s'intéresse à des choses non pertinentes par rapport à une présence physique, sa valeur intrinsèque (communicative) n'est pas altérée par sa présentation dans la presse écrite. L'utilisation de catalogues et de livres pour communiquer (et disséminer) l'art est le moyen le plus neutre de présenter une nouvelle création. Le catalogue peut aujourd'hui faire office d'information primordiale pour l'exposition, par opposition à l'information *au sujet* de l'art dans les divers magazines spécialisés, etc., et, dans certains cas, l'«exposition» peut être le «catalogue¹».

Pourtant, cet argument considère avant tout la communication comme la diffusion d'idées assimilées à des *messages* relevant de l'écriture. Voilà pourquoi le papier est une technologie particulièrement utile pour sa neutralité, et l'écriture (textuelle, dessinée, diagrammatique) un mode d'expression privilégié. L'oralité se trouve ainsi associée soit à la pureté de l'immatérialité – par exemple, la récente exposition de Ian Wilson à la Dia Art Foundation (New York), de 2011 à 2013, s'intitulait *The Pure Awareness of the Absolute/Discussion* –, soit au témoignage, fixé dans les enregistrements et transcriptions d'interviews d'artistes.

Nouveau rebond d'une histoire qui associe l'art conceptuel à l'immatérialité et à l'absence : je découvris, en 2006, deux œuvres qui utilisaient la projection d'images et représentaient l'oralité comme une métaphore de la disparition, *What Happened in Halifax Stays in Halifax* de Mario Garcia Torres (2004-2006) et *No Show* de Melvin Motti (2004)². La première est une enquête pour retrouver les témoins d'un *project class* mené par Robert Barry en 1969, qui, alors étudiants au College of Arts and Design de Halifax, auraient été invités par l'artiste à décider ensemble d'une œuvre dont ils garderaient le secret. La seconde œuvre relate les visites tenues au musée de l'Ermitage

(Saint-Pétersbourg) pendant la seconde guerre mondiale alors que l'ensemble des œuvres avait été décroché.

Ces deux œuvres auraient certainement perdu beaucoup de leur mystère si le public avait eu accès aux propos effectivement échangés dans l'atelier de Barry ou lors des visites guidées. Au-delà de la forme d'érudition propre à chacune de ces situations, il aurait entendu la banalité des conversations : on ne dit rien de bien important, rien de vraiment exact, on parle de soi, on fait des blagues. En 2005, les œuvres de la rétrospective de Rirkrit Tiravanija, *Tomorrow is Another Fine Day*, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, étaient, elles aussi, absentes et racontées par un médiateur. Cette fois-ci, la banalité des conversations fut évitée car le discours du médiateur avait été écrit par un auteur de science-fiction, Bruce Sterling, et par l'artiste Philippe Parreno.

Plutôt que de discuter l'emploi de l'oralité par les artistes, je désirais alors circonscrire un espace pour considérer les récits de tout un chacun ayant pour sujet des œuvres. Et ensuite, comprendre les conséquences de cette étude sur le fonctionnement des œuvres, plus généralement, au même titre que certains l'ont fait pour la photographie d'œuvres et d'exposition, les esquisses, les partitions musicales ou encore les documents administratifs.



Le Sens de la vie
(The Monthly Python, 1983)

2.

En 2010, après avoir tenté plusieurs expériences confidentielles, je profite de l'invitation d'Éric Mangion à mener une recherche à la Villa Arson (Nice) pour proposer à Yaël Kreplak et Franck Leibovici de m'accompagner dans cette recherche. C'est avec eux, et par la façon si singulière dont nous avons travaillé, que ce projet a pris tout son sens.

Je connaissais le travail de Franck Leibovici depuis la publication de *des documents poétiques* (Al Dante, 2007). Ce texte décrivait les opérations de composition effectuées par les artistes sur des documents institutionnels, militaires ou politiques. Il montrait comment une décontextualisation permettait de rendre perceptibles les collectifs présents dans ces documents et les modes d'attention qui s'y composaient. En 2009, Franck Leibovici avait proposé pour le *Nouveau Festival* du Centre Pompidou *nos secrets en alcôves (un autoportrait du centre pompidou)*, une installation qui rendait publics des fragments tirés des archives administratives de l'institution (conseils d'administration, procès-verbaux de la commission hygiène et sécurité, rapports financiers, etc.). Une des activations de l'installation consistait en une partition exécutée par une chorale, composée pour moitié du personnel du musée, et pour l'autre moitié, de chanteurs amateurs venus de l'extérieur. C'est dans la continuité de ce projet que, quelques mois avant de travailler sur *des récits ordinaires*, nous avons engagé une enquête sur une dimension des œuvres généralement invisibilisée : leur *forme de vie*, soit l'ensemble des pratiques et des collectifs qu'elles impliquent pour exister et se maintenir. La publication de cette enquête prit la forme d'un atlas à autocollants, de type *Panini* (Les Laboratoires d'Aubervilliers / Questions théoriques, 2012) et d'une série d'activations publiques, dans lesquels lecteurs comme visiteurs naviguaient grâce à un ensemble de mots-clés formant le lexique des *formes de vie*.

Je rencontrai Yaël Kreplak en 2010 à la Villa Arson, alors qu'elle enregistrait pour sa thèse en analyse conversationnelle

les conversations préparatoires d'une exposition. Bien que cette discipline ait émergé au début des années soixante-dix, autour des travaux de Harvey Sacks, c'était la première fois qu'un-e chercheur-se s'intéressait aux conversations ordinaires du monde de l'art.

En dénominateur commun à nos démarches, le désir de décrire l'intelligibilité propre à une activité, en nous efforçant de ne pas nous placer en position d'observateurs extérieurs, mais en cherchant à en saisir les modes d'organisation et de structuration internes.

3.

Les conditions de ma collaboration avec Yaël Kreplak et Franck Leibovici nous ont engagés à concevoir une pratique qui compose des savoirs curatoriaux, conversationnalistes et poétiques. Nous savions que cette recherche serait très fragilisante et chronophage, mais tel serait le prix pour penser différemment chacune de nos activités, pour déplier les valeurs qui les fondent et les formes d'institutions qu'elles produisent.

Pendant ces quatre années, nous avons observé les échanges engagés entre l'État, les écoles et lieux d'art autour du développement de diplômes de « recherche » artistique, dans la continuité du processus de Bologne³. Cette question me touchait directement, puisque j'étais à cette période codirecteur d'un lieu dédié à la recherche artistique, Les Laboratoires d'Aubervilliers, et que je prenais part à différents projets qui employaient ce terme pour décrire leur activité – l'Encyclopédie de la parole⁴ et (*des formes de vie*).

des récits ordinaires a alors été l'occasion d'une discussion approfondie sur cette forme de recherche artistique, collaborative et interdisciplinaire, que nous étions en train d'expérimenter. Contrairement à un usage fréquent de la notion d'interdisciplinarité, que l'on borne généralement à un monde particulier, les disciplines saisies dans notre

recherche sont artistiques *et* scientifiques. Si l'on peut parler aussi de projet « art-science » pour qualifier ce type de recherche, cette dénomination repose souvent sur une conception stéréotypée du rapport fond / forme, selon laquelle l'art produirait des images à partir d'un contenu scientifique. Nous profitons donc de cette publication pour nourrir cette notion de *recherche* en détaillant notre processus de travail et les conséquences de la composition de nos pratiques sur chacune d'entre elles. Mon texte se focalise, lui, sur la dimension curatoriale du projet.

4.

Une œuvre n'a pas de qualités intrinsèques repérables dans toutes les conversations. C'est toujours la *situation* de la conversation qui va orienter sa morphologie et son fonctionnement. Aussi était-il impossible de sélectionner à l'avance les œuvres. Elles ont été choisies par les locuteurs que nous avons invités pour discuter :

- Claire Le Restif (Credac, Ivry-sur-Seine), Pierre Bal-Blanc (CAC Bretigny) et Sandra Terdjman (Kadist Art Foundation, Paris et San Francisco), trois curateurs et directeurs d'institutions culturelles qui articulent depuis plusieurs années des discours singuliers sur l'art, sa matérialité, le processus de création et ses enjeux politiques ;
- Isabelle Alfonsi (galerie Marcelle Alix, Paris) et Jocelyn Wolff (galerie Jocelyn Wolff, Paris), deux galeristes qui pensent leur rôle au-delà d'une fonction strictement marchande ;
- Aurélien Mole, curateur indépendant, artiste et photographe d'exposition, qui expérimente à travers ces trois pratiques la fonction et les usages de l'image dans l'art ;
- Ghislain Mollet-Viéville, agent d'art spécialisé dans les pratiques conceptuelles ;
- Benoît Dagrón, restaurateur d'œuvres classiques,

- modernes et contemporaines ;
- Agence, Stéphane Bérard, Patrick Bernier et Olive Martin, quatre artistes dont les pratiques engagent des protocoles et des conversations ;
 - Jean-Pierre Cometti, philosophe, traducteur de textes de philosophie pragmatiste américaine et spécialiste d'esthétique.

Nos rencontres se dérouleraient de la manière suivante : ces réunions de travail porteraient sur (1) une exposition (voilà une raison suffisante pour discuter des œuvres) (2) consacrée aux « objets » (afin d'éviter un corpus trop « conceptuel » ou « immatériel ») (3) dont nous ne garderions que les récits (afin d'ignorer les contraintes logistiques de prêt et d'assurance des œuvres).

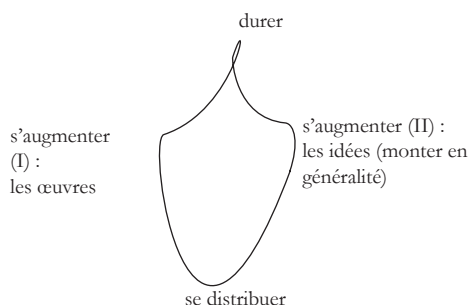
Chacun des locuteurs a développé une manière de voir et de parler des œuvres *professionnellement*. Cette situation de réunion, où des formes d'expertise distinctes s'accordent sur une activité habituellement dévolue au seul curateur, permet de rendre saillante l'hétérogénéité des formes de discours qui existe dans toute conversation. Comme dans de nombreuses pratiques documentaires, nous avons créé une situation pour rendre visibles des phénomènes ordinaires. Notre corpus est ainsi *non exemplaire* et *non exhaustif*. Banal, il ne propose pas de liens particulièrement pertinents entre les œuvres, sinon ceux produits par la cohérence interne d'une conversation : le malentendu est une sorte de préalable à la discussion, et c'est par des ajustements successifs que des accords temporaires se trouvent puis disparaissent.

5.

Présents dans nos échanges durant ces quatre années de recherche, les livres de David Antin sont certainement l'une des principales influences de notre projet. Depuis les années soixante-dix, Antin improvise des *Talk Poems* qu'il transcrit ensuite en textes :

je n'écris rien de ma performance à l'avance
 mais la plupart du temps je pars en faire une et je
 rapporte l'enregistrement et je décide si je veux en
 faire une version écrite et bien sûr elle change
 parfois quand je la consigne par écrit parce que
 ce qui finit sur la page n'est jamais exactement
 identique à ce qui se propage dans l'air même
 si ce que je veux faire c'est rendre sur la page une
 image de la parole qui se propage dans l'air
 faire le pari de parler faire le pari de réfléchir
 dans les pages même du livre que j'ai peur
 de parfois sérieusement déformer⁵

À partir de conventions de transcription développées en analyse conversationnelle, conçues elles aussi pour « rendre sur la page une image de la parole qui se propage dans l'air », nous avons produit un ensemble de documents qui permet de rendre visible la construction de ces conversations. Ces documents ne sont pas destinés à être lus sur un mode narratif ou argumentatif, mais il faut apprendre à les voir et les parcourir. Ce travail de transcription puis d'analyse nous a conduits à déduire des propriétés pour le fonctionnement des œuvres à l'oral :



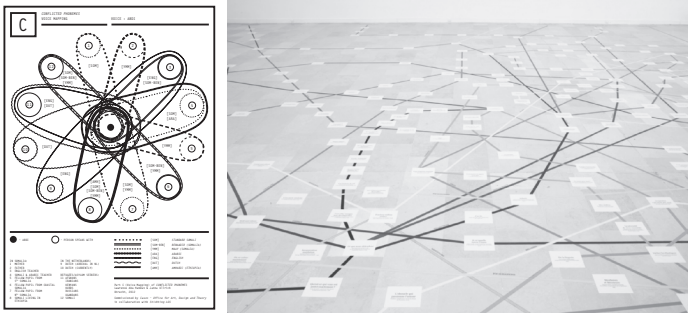
Nous avons alors adjoint à ces transcriptions des visualisations qui permettent de rendre compte de l'organisation de ces conversations depuis ces phénomènes. Contrairement aux transcriptions, ces visualisations ne

sont pas l'application directe d'une technique de l'analyse conversationnelle, mais la déclinaison d'un système de représentation de conversation sous la forme de spirales, forme expérimentée par Franck Leibovici lors de son projet *the fat moments (la pédagogie)* à la Vitrine (galerie de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy) en 2011. Ces visualisations s'accompagnent d'une collection d'énoncés tirés des transcriptions, et classés par phénomènes, imprimés sur tissu et diffusés par des enceintes (ce dispositif avait également été expérimenté par Franck Leibovici lors de sa collaboration avec Ernesto Neto, en 2005, au Konsthall de Malmö, ou dans *nos secrets en alcôve* au Centre Pompidou, en 2009).

Nos deux systèmes de visualisation rendent ainsi compte de deux formes de composition entre art et science, où la séparation entre contenu et forme devient inopérante. Le matériau original – le « contenu » – est le produit d'exigences artistiques et scientifiques. Si la forme de ces transcriptions est instruite par l'analyse conversationnelle, le format de publication, lui, fait l'objet d'une opération poétique⁶. Enfin, le dispositif de visualisation, associant dessins, inscriptions sérigraphiées et diffusion audio, est la conséquence d'une pratique artistique, informée par la lecture des transcriptions, et ajustée par le regard scientifique⁷.

Certains lecteurs trouveront quelques ressemblances formelles entre notre recherche et d'autres projets interdisciplinaires, comme par exemple la série *Conflicted Phonemes* de Lawrence Abu Hamdan⁸ et la *Collection* de l'Encyclopédie de la parole. Tout comme *des récits ordinaires*, ces projets de collaborations entre art et linguistique (le premier utilisant les arbres logiques de la linguistique formelle, le second relevant de la sociolinguistique) empruntent leurs modes de représentation au design – un régime qui met en retrait l'expression de la subjectivité de

l'auteur au profit de l'utilité, et propose ainsi des hybrides entre l'œuvre et l'outil. Ces deux notions, *objectivité* et *utilité*, évincées de la modernité greenbergienne et friedienne, trouvent une nouvelle lecture dans la forme de recherche que nous développons. Composer des pratiques et des savoirs scientifiques, artistiques et vernaculaires implique de sortir d'une opposition entre objectivité scientifique et subjectivité artistique pour considérer qu'il existe différentes manières de produire de l'objectivité, associées chacune à des régimes de représentation⁹.



À gauche : visualisation tirée de *Conflicted Phonemes* ; à droite : image de l'exposition *Collection* (17 février 2011) à la Villa Arson.

6.

Nous avons choisi d'intervenir dans l'espace d'exposition, et d'adapter son fonctionnement à notre proposition. Les œuvres, dans leur modalité orale, sont discutées partout, et l'exposition *des récits ordinaires* se déroule donc autant dans la galerie qu'autour des tables des cafés, le long des trottoirs et sur les bancs publics. Difficile alors de définir un lieu d'exposition comme un « centre » d'art, qui irradierait ses périphéries de l'aura des œuvres. Elle devient une médiation – ou *un corps de médiations* – qui révèle des ressources déjà existantes autour de nous¹⁰. Au piétinement des grands musées, notre espace préfère appeler à des dérives au-delà de la galerie.

Les éléments de l'exposition (transcriptions, visualisations, médiation orale, cartels, textes de présentation) forment un ensemble pour lequel il est inopérant de séparer les œuvres d'un paratexte¹¹. Depuis cet espace, il est également difficile de distinguer l'artiste, les producteurs et les visiteurs – de séparer la production de la réception. La communication, qui se focalise principalement sur la reconnaissance de l'artiste, doit donc être adaptée à cette donne : présenter chacun comme un *agent*, et rendre public un collectif habituellement invisible. Avec les conversations générées durant l'exposition par ses agents, le nombre d'œuvres exposées augmente. Ainsi, sans maîtrise de la composition de l'exposition ni de ses acteurs, exposer des conversations est incompatible avec l'idée de l'exposition collective comme « texte » – qu'on entende par là le fait d'associer des œuvres afin de déplier différentes dimensions d'une thèse, d'un thème ou d'un problème, ou encore de produire une composition formelle, ces écritures se réalisant en dialogue ou non avec les artistes. Les œuvres ne viennent donc pas ici étayer un discours mais rendent simplement compte d'une situation de conversation particulière.



Deux causeuses et
un indiscret
(sources : un site
de petite annonce
et Wikipedia).

7.

Mon goût pour l'art s'est développé au collège, dans des livres où les peintures de Picasso, Matisse et Cézanne étaient reproduites sur des vignettes noir et blanc de quelques

centimètres carrés. Chez ma tante, je buvais mon thé dans un mug *Mona Lisa*, œuvre au sujet de laquelle je lus ensuite de nombreux textes, vis des reportages, et m'étonnai de l'inventivité des concepteurs de produits dérivés. Lors de ma première visite au Louvre, je ne restai finalement que quelques secondes devant « la plus importante œuvre du monde ».

Au fil de la recherche, nous avons petit à petit appris à vivre différemment avec les œuvres. Il nous est apparu plus utile d'envisager les conversations ordinaires comme une *modalité d'existence* des œuvres, et non comme un élément périphérique à l'artefact original.

Voir *La Joconde* à 14 heures ; retourner voir *La Joconde* à 16 heures ; la veille des bilans annuels, numériser une facture de l'encadreur ; un soir, discuter avec le restaurateur ou les descendants de Léonard de Vinci ; citer lors d'une conférence les versions de l'œuvre attribuées aux élèves de Léonard de Vinci ; parcourir sur la fiche Wikipedia, lors de l'écriture de ce texte, la liste des groupes de musique, des films et des entreprises de voyage répondant au nom de « Mona Lisa » ; étant une mouche, se poser sur le bord cadre à 2 heures du matin un été ; parler sur la plage d'un article paru dans *Libération* qui considère une illustration de *La Joconde* sur une boîte à gâteaux comme parangon du kitsch ; marcher sous la pyramide du Louvre en 1998 en direction de *La Joconde*.

Nous n'avons accès à ces modalités d'existence que temporairement, et rien ne nous assure de leur permanence. Admettons même qu'il est impossible de comparer, et encore plus de trouver d'équivalence entre ces différentes modalités d'existence. « Exister » s'emploie en des sens multiples, liés chaque fois à des pratiques, à des exigences dont sont porteuses ces pratiques. Prêter attention à ces

modalités a donc un coût : il devient impossible d'englober une œuvre, d'avoir une supériorité sur les *choses*. Plutôt qu'un espace de purification où le visiteur peut se focaliser sur le discours de l'artiste ou du curateur, l'espace d'exposition devient celui de la *corruption* de l'expérience authentique de l'œuvre. Paradoxalement, à l'image des bactéries qui peuvent autant renforcer qu'éprouver un organisme, cette corruption peut avoir l'effet d'un soin car elle met le spectateur face à l'impossibilité de cette vision holistique et devant la nécessité d'admettre son incertitude. Elle montre la vie de l'œuvre en train de se faire, et l'action que chacun a sur elle.

8.

Pour l'œil moderniste, les conversations à propos d'œuvres sont comparables à ce que les biologistes et généticiens nomment les «monstres espérants» ou «optimistes». Des créatures qui ne sont rien de moins qu'une mutation. Une variante hors programme dans le répertoire de l'espèce. Une exception qui peut se renforcer jusqu'à devenir une bête dominante ou victorieuse – d'où son espoir, son optimisme – ou, après un temps, succomber et disparaître sans laisser de trace comme les dragons, les fées ou les licornes (des histoires). Nous voyons dans ces monstres oraux l'appréhension la plus commune des œuvres. Un phénomène incontrôlable, par sa prolifération, et massif – les quelques mois d'accrochage d'un artefact ne pourront jamais concurrencer les milliers de conversations qui surviennent avant, pendant et après l'exposition –, auquel l'artefact authentique ne peut simplement opposer une autorité.

Un soir de vernissage, imaginez rester au café d'en face et passer de table en table en écoutant les discussions des visiteurs. D'œuvre en œuvre, chacune se contamine, convoque d'autres œuvres, génère des débats. Ces conversations sont parfois très silencieuses : on fait des

gestes, on se montre des photos et des revues, on fait des croquis. Au-delà de l'oralité, la conversation convoque tous les modes d'existence des œuvres et rend compte de multiples relations entre ces modes d'existence. Voilà pourquoi la banalité des conversations doit être prise au sérieux : les exposer de la manière dont nous nous en soucions, c'est-à-dire leur donner une existence *légitime*, permet de transformer notre espace politique, en proposant un régime d'expérience de l'œuvre concurrentiel du régime esthétique moderne dominant en Occident.

un discours (sous forme de texte)	des conversations
permanent, composé	éphémères, improvisées
sélectionner des œuvres	faire émerger des œuvres
exemplaire et exhaustif	ordinaire et anecdotique
isoler l'artefact original	relier des modalités d'existences
le « centre » d'art et ses périphéries	un corps de médiations révèle les ressources d'un contexte
le piétinement dans les galeries	à la dérive
l'artiste, les producteurs, le(s) public(s)	des agents
la production et la réception	la production (l'œuvre ne finit jamais)
contrôler le discours, purifier l'expérience	corrompre l'authenticité
le socle, le mur	la table, l'évier, le téléphone, les rues
quelques monstres optimistes	un phénomène incontrôlable et massif
date, technique, dimensions	durer ; se distribuer ; s'augmenter

9.

Ces dernières propriétés – *durer ; se distribuer ; s'augmenter* – ne peuvent prétendre à l'universalité. Elles ne sont pertinentes qu'à l'échelle de notre recherche. Elles sont néanmoins plus utiles que les catégories présentes dans les cartels et dossiers d'œuvre pour comprendre le fonctionnement d'une œuvre à l'oral. Proposer cette substitution (ou cette augmentation) revient à prétendre qu'une application de notre recherche aux institutions peut être profitable.

Telle qu'elle se pratique habituellement en histoire de l'art et telle qu'elle circule dans les musées ou la presse spécialisée, l'application systématique de l'analyse de discours aux enregistrements oraux confond texte et oralité, ne rend pas compte des spécificités de cette dernière, et reconduit la hiérarchie entre artefact original et discours de seconde main. Les nouvelles plateformes internet des lieux d'art, développées avec la numérisation des collections et des documents associés aux œuvres, ont des conséquences sur la représentation des œuvres – le site internet n'est plus simplement un outil de communication, ou au mieux un équivalent multimédia du catalogue, mais une extension de l'expérience de l'exposition où se composent alors des hybrides entre papier, galerie et web qui favorisent une représentation de ces réseaux de modalités d'existence. La place grandissante des départements d'éducation dans les musées et leurs médiations orales, tables rondes et séminaires – où le public vient souvent voir plutôt qu'écouter certains conférenciers, tels des rock stars – favorise une bulle de babil qui tend parfois à remplacer l'exposition. L'extension des pratiques de restauration à la performance et à l'exposition évite souvent de traiter de leurs conditions d'existence, en se focalisant sur la reconstruction des éléments les plus observables – « Oubliez l'attitude, gardez la forme » aurait été un bon titre pour la reconstitution de

l'exposition historique *Quand les attitudes deviennent formes* à la fondation Prada, en 2013, à Venise.

Ces quelques phénomènes récents montrent combien l'institution artistique mute et met en contradiction les valeurs modernes, et combien un travail, à l'échelle institutionnelle, sur les éléments invisibles des écosystèmes des œuvres, comme par exemple les conversations, peut être utile. Mais ce développement ne serait pas sans conséquence. En effet, les propriétés que nous mobilisons ne sont pas identifiables et mesurables comme le sont les catégories des dossiers d'œuvre et des cartels – date, dimensions, technique, genre, date et lieu de naissance de l'artiste, etc. Elles nécessitent donc que celui qui les étudie développe un mode d'attention spécifique (d'où cette exposition). Une institution peut être considérée comme la structuration de relations entre des humains et des choses, par le biais de protocoles qui sont performés à travers des documents, des aménagements et des situations. Les catégories des cartels et des dossiers d'œuvre sont ainsi particulièrement structurantes puisqu'elles permettent la sélection et la hiérarchisation des œuvres, déterminent des traits pertinents qui feront les expositions, mais également les tâches et compétences nécessaires à ces activités – les métiers de l'institution artistique. Difficile alors d'évaluer quel serait le coût, pour une institution, d'intégrer les outils et techniques produits par *des récits ordinaires*.

Cette recherche, et les propositions qu'elle charrie, ne constituent pas une *opinion* sur l'art d'aujourd'hui mais une *description*. Comme je l'ai développé dans ce texte, *des récits ordinaires* est une séquence d'un ensemble plus large de projets et pratiques qui partagent un même souci pour l'art. Cette démarche – avec les moyens de l'art et des sciences, des pratiques invisibles qui constituent les conditions d'existence des œuvres, représenter ces relations et tenter de donner de nouvelles dimensions aux œuvres à l'aune

des mutations contemporaines de l'art – introduit ainsi *une écologie des pratiques artistiques*.

1. Charles Harrison, « On Exhibition and the World at Large. Interview with Seth Siegelaub », in *Studio International*, vol. CLXXVIII, n° 917, décembre 1969, p. 202.

2. Les artistes à propos de leurs pièces : « The void left by things is sometimes more interesting than the information they had » (Mario Garcia Torres, cité par Elizabeth Thomas pour l'exposition *Je ne sais si c'en est la cause, What Doesn't Kill You Makes You Stronger, and Some Reference Materials* au Berkeley Art Museum en 2009) ; « To my view, the tour through this «ghost-collection» was a conceptual performance. An event so radical, in placing the value of art in its non-materiality (a conceptual mode unfamiliar to this particular museum in the 1940's) » (Melvin Motti répondant à John Menick ; « Minor Histories : A Conversation with Melvin Motti », www.artinamericamagazine.com, 2009).

3. « Initié en 1999, le processus de Bologne vise à rapprocher les systèmes d'enseignement supérieur européens. Il a conduit à la création, en 2010, de l'Espace européen de l'enseignement supérieur. Il vise à placer les systèmes nationaux diversifiés dans un cadre commun fondé sur trois points clés : la mise en place d'une structure en trois cycles des études supérieures (licence, master, doctorat), la mise en place d'un système commun de crédits pour décrire les programmes d'études, la mise en place du supplément au diplôme afin de rendre plus facilement lisibles et comparables les diplômes » (source : Wikipedia, janvier 2014).

4. L'Encyclopédie de la parole explore l'oralité sous toutes ses formes. Depuis 2007, ce collectif de musiciens, poètes, metteurs en scènes, plasticiens, acteurs, sociolinguistes, curateurs, collecte toutes sortes d'enregistrements de parole et les inventorie en fonction de phénomènes particuliers telles que la cadence, la choralité, l'emphase, la saturation ou la mélodie. Voir www.encyclopediedelaparole.org.

5. David Antin, *Ce qu'être d'avant-garde veut dire*, trad. Vincent Broqua, Olivier Brossard, Abigail Lang, Les presses du réel, 2008.

6. J'entends ici par opération *poétique* le travail destiné à produire une attention particulière, différente de celle habituellement dévolue à un type d'écriture non reconnue comme « artistique ». Ces opérations ont été largement exemplifiées par des poètes objectivistes comme Charles Reznikoff, dont les ouvrages *Testimony: The United States 1885-1914* (1965) et *Holocaust* (1975) sont composés à partir de matériaux tirés de l'institution juridique. La publication en 2013 de la correspondance électronique d'Howard Becker et de Robert Faulkner pourrait peut-être être lue aujourd'hui comme le pendant scientifique de ces opérations d'écriture. Voir Howard Becker, Robert Faulkner, *Thinking Together*, préface de Franck Leibovici, Les Laboratoires d'Aubervilliers / Questions théoriques, 2013.

7. La comparaison entre les formes d'écriture utilisées par Franck Leibovici et Yaël Kreplak devient troublante quand on sait que l'artiste a l'étrange habitude d'écrire uniquement en bas de casse et que la conversationnaliste partage la même pratique, n'utilisant dans les transcriptions les majuscules que pour signaler une montée du volume sonore de la parole.

8. La recherche de Lawrence Abu Hamdan, produite par Casco (Utrecht) en 2012, réunit des linguistes, chercheurs, activistes, associations de réfugiés, organisations artistiques, designers et un groupe de demandeurs d'asile somaliens déboutés suite à l'analyse de leur langue, de leur dialecte ou de leur accent par les autorités d'immigration des Pays-Bas. Le but de cette réunion était de donner une représentation à cette activité grandissante et peu discutée de test linguistique afin de susciter une controverse.

9. En 2012, l'ouvrage de Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, (Presses du réel), a été publié en langue française, cinq ans après sa parution aux États-Unis. Cet ouvrage de référence décrit une histoire de l'objectivité qui remet en cause le principe selon lequel le progrès en science apporterait des formes de vérité toujours plus pertinentes et propose de considérer une diversité de régimes d'objectivité.

10. Je tiens cette description de l'activité curatoriale de Joseph del Pesco, directeur de la Kadist Art Foundation à San Francisco, dont beaucoup de projets visent à créer des interfaces pour donner une autre pertinence à des activités déjà existantes plutôt qu'ajouter de nouvelles activités (par exemple, les projets *The Anecdote Archive*, *Pickpocket Almanach* ou *Kadist Magazine Residency*).

11. Pour une exposition, le terme « paratexte » désigne habituellement les cartels, les textes de présentation et autres éléments qui viennent « s'ajouter » à l'expérience directe de l'œuvre.



