

L'artiste scénographe ou comment réinventer l'écriture des expositions

Julie Bawin (ULg)

La relation que l'artiste contemporain entretient avec l'écriture peut s'accomplir selon des modalités génériques et formelles aussi multiples que variées. Les mots peuvent prendre place dans l'espace même de l'image – une phrase, une lettre, un signe –, mais ce peut être aussi l'image d'un récit, auquel cas les mots sont de l'ordre de la narration, du rapport ou de la justification théorique. Cette relation féconde entre art et écriture peut également se mesurer à travers les écrits auto-analytiques et prescriptifs des artistes. Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est en effet devenu une habitude : les artistes multiplient les écrits critiques. Ils fondent des revues, publient des opuscules, des tracts, de courts ou de plus longs ouvrages. En même temps qu'ils participent activement aux débats de leur temps, les artistes organisent des expositions, en renouvellent la scénographie et les modes de présentation. Avec les différentes Sécessions du début du XX^e siècle et les premières avant-gardes, l'auto-exposition devient même une règle permettant de mesurer l'implication critique du créateur et sa capacité à échapper aux conventions. C'est alors que naissent les premières « expositions-œuvres » et « expositions-installations » comme celles, devenues mythiques aujourd'hui, de Dada en 1920 (*Erste Internationale Dada-Messe*, Berlin) et du Surréalisme en 1938 (*Exposition internationale du Surréalisme*, Paris). Les défis visuels présents dans ces deux expositions ont souvent été rapprochés des dispositifs scénographiques tels qu'on les rencontre aujourd'hui avec force dans les expositions d'art contemporain. Pourtant, si ces deux expositions furent bel et bien marquées par ce que Jean Davallon a appelé « une muséologie de point de vue »¹ – c'est-à-dire une scénographie de type installation et une mise en scène polysensorielle –, elles ne furent en réalité pas conçues avec de telles visées muséographiques. L'espace de ces expositions n'était en effet pas pensé comme une œuvre d'art en soi, car toujours il se construisait en interaction avec les œuvres exposées et donc avec l'esthétique ou le nouveau programme défendu par le groupe. En revanche, il est certain que ces manifestations s'opposaient consciemment au modèle traditionnel de présentation du salons et des musées.

Ce bref rappel historique n'est pas anodin pour la matière qui nous occupe ici. Les cartes blanches distribuées ces dernières années aux artistes pour mettre en scène, de manière « originale », les collections d'un musée sont le fruit d'une évolution qui concerne aussi bien la place que l'artiste a progressivement occupé dans le système de légitimation de l'art que les conditions par lesquelles le musée récupéré les stratégies d'appropriation de l'exposition par les artistes. À compter des années soixante, le musée devient un objet de réflexion privilégié : toute une génération d'artistes s'emploie à ironiser, à déconstruire ou à objectiver les logiques idéologiques et taxinomiques du musée. Marcel Broodthaers s'auto-proclame directeur de son musée fictif, Claes Oldenburg fonde son *Mouse Museum*, Christian Boltanski applique à sa propre vie un processus de conservation propre aux musées

¹ DAVALLON (Jean), *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 249.

ethnographiques. Outre leur implication critique dans le champ de l'art, de telles propositions eurent surtout comme effet de conférer à l'artiste de nouvelles compétences ; des compétences l'autorisant désormais à concevoir ses œuvres en fonction de leur exposition et à imposer ses propres règles expographiques à l'institution². Cette nouvelle autorité de l'artiste en matière d'exposition de son travail a rapidement débouché sur des interventions au sein même du musée, c'est-à-dire des interventions spécialement créées pour et en fonction du musée. En acceptant ou en désirant que son espace physique constitue le cadre de l'œuvre contemporaine ou en présentant des œuvres qui elles-mêmes récupèrent la notion de musée³, l'institution muséale offrait ainsi la possibilité, quasi inexistante auparavant, de faire appel à des individus n'étant pas nécessairement des professionnels de musée⁴. Parmi ces nouveaux auteurs d'exposition, on retrouva donc des artistes, mais aussi des essayistes, des philosophes, des critiques d'art, des hommes de théâtre et des cinéastes. Autant d'individus reconnus comme aptes à transgresser les règles traditionnelles de la muséographie et à signer, de manière anti-conventionnelle, l'exposition temporaire.

En quoi consistent ces renouvellements des systèmes de mises en vues de l'art ? L'artiste a-t-il véritablement le loisir et le droit de produire une nouvelle syntaxe de présentation de l'art ? Quels en sont les intérêts, tant du côté de l'institution que du côté des artistes ? C'est à ces questions que nous allons tenter de répondre en nous intéressant à des expositions produites par des artistes belges et en prenant comme point de départ celle organisée par Jan Fabre au Musée du Louvre en 2008. Pour bien comprendre l'intervention du plasticien belge dans les prestigieuses salles dédiées aux peintures des écoles du Nord, il faut d'emblée rappeler que cette exposition s'inscrit dans un contexte bien précis : l'ensemble « Contrepoint ». C'est en 2005 que le Louvre inaugure, sous la houlette de Marie-Laure Bernadac, un cycle d'expositions dont le principe consiste à inviter des artistes contemporains à intervenir dans les collections du musée. Dans un entretien accordé au journal *Le Monde* en 2004, la conservatrice, fraîchement nommée « chargée de mission pour l'art contemporain », explique le projet en ces termes :

« Le regard extérieur est intéressant, car ces artistes prennent le musée comme un objet global, plus que comme une référence. Il y a ce côté écrasant des artistes du passé, de l'érudition, du discours savant, et on oublie que ces objets peuvent être toujours vivants. Cela peut même faire évoluer la vision que l'on a de l'histoire de l'art. La National Gallery à Londres, le Boymans (*sic*) à Rotterdam ont fait ça dix fois : nous

² POINSOT (Jean-Marc), *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés. Nouvelle édition revue et augmentée*, Genève, Les Presses du Réel (collection Mamco), 2008

³ BERNIER (Christine), *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 29.

⁴ HEINICH (Nathalie) et POLLAK (Michael), « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », dans *Sociologie du travail*, n°1, 1989, p. 29-49.

sommes très en retard d'un point de vue muséographique. »⁵

@Sur ce dernier point, on ne saurait donner tort à Marie-Laure Bernadac. L'invitation lancée à des artistes contemporains pour sélectionner et agencer librement des œuvres de musées n'est guère nouvelle. En 1991, le MoMA de New York développe le projet « Artist's Choice », un concept d'expositions consistant à inviter chaque année un plasticien à laisser sa marque dans les collections du musée. À la même époque, le Brooklyn Museum invite Joseph Kosuth à mettre en scène des œuvres conservées dans les réserves et à y appliquer sa propre conception de l'art. Le Boijmans Van Beuningen se montrera également pionnier dans le domaine en invitant successivement Peter Greenaway, Hans Haacke et Hubert Damisch à puiser dans les collections du musée. Enfin, à Londres, des musées aussi fréquentés que la National Gallery et le British Museum lanceront aux aussi des cycles d'expositions consistant à confronter art ancien et art contemporain. Au regard de cette dynamique internationale, une question se pose : pourquoi ces musées ont-ils mis en place une politique d'ouverture à l'art contemporain ? La réponse ne se fait pas attendre : il s'agit là d'un effet direct des politiques culturelles mises en place dans le milieu des années 1980, lesquelles visaient au développement de l'art contemporain. Les raisons de cet engouement sont autant économiques que politiques. Économiques, car directement liées au redressement de l'économie capitaliste après le second choc pétrolier. Politiques, car ce soutien à la création vivante répondait à l'objectif bien connu aujourd'hui de réparation du lien, dit perdu, entre les œuvres et le spectateur. Le discours sur la médiation de l'art devint alors indissociable des lieux ayant en charge la conservation de l'art, qu'il soit ancien ou contemporain. En faisant appel à l'artiste pour réactualiser leurs collections, les musées faisaient montre d'un esprit d'ouverture et d'une capacité d'adaptation aux pratiques artistiques contemporaines, tout en s'offrant la garantie d'attirer un plus vaste public par le biais de dispositifs expographiques à l'image d'un certain art contemporain : un art de mise en scène tour à tour ludique, participatif et spectaculaire. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si certains artistes sollicités par les musées appartiennent à cette veine participative avec une production donnant dans la démesure, l'ironie ou le grandiose.

On comprend dès lors mieux la raison pour laquelle Jan Fabre fut choisi pour la première grande exposition personnelle d'un artiste vivant au Louvre. Plasticien, chorégraphe et homme de théâtre, Fabre est un créateur sulfureux connu pour ses scandales et ses provocations. On se souviendra à ce titre de la polémique que ses mises en scène suscitèrent en 2005 au Festival d'Avignon. ~~Il y a donc déjà là de quoi alimenter la curiosité, même chez les moins convaincus.~~ En outre, Jan Fabre n'est pas novice en matière de scénographie d'expositions. Avant de se confronter aux maîtres flamands du Louvre, il avait déjà fait l'expérience au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers en 2006. Le principe était exactement le même : ouvrir plusieurs salles à l'artiste, le laisser puiser dans les collections du musée et l'inviter à confronter ses propres œuvres à celles de grands maîtres flamands, de Rubens à Ensor, de Van

⁵ BELLET (Harry) et LEDUC (Sarah), « Le Louvre et Orsay, résolument contemporains », article paru dans l'édition électronique du *Monde* du 04.12.04.

Dyck à Bosch. Paul Huvenne, directeur du musée anversois, écrira sous la forme d'une lettre adressée à l'artiste :

« Une exposition de tes œuvres, Jan Fabre, dans un musée des Beaux-Arts, rien n'est moins évident, ne serait-ce qu'en raison de certains matériaux que tu emploies et de la théâtralité que réclame leur mise en place. Par la force des choses, elle perturbe la tranquillité et le rythme de la disposition des peintures et des sculptures des siècles passés, rythme auquel on est habitué. »⁶

@La référence au rythme n'est évidemment pas innocente. L'art contemporain, considéré comme un élément « perturbateur », produirait des mouvements de lecture différents et, en conséquence, agirait sur le terrain du musée en opposant, de l'intérieur, un autre modèle de fonctionnement, voire un autre modèle de l'histoire de l'art. Car c'est bien de cela dont il s'agit : provoquer une nouvelle lecture du patrimoine par la mise en scène d'un décalage temporel, d'un dialogue entre deux formes d'art. De ce point de vue, l'exposition s'apparente à un texte proposant au visiteur de multiples jeux de lecture. Dans un article célèbre, Roland Barthes insistait sur le fait qu'un texte « est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation »⁷. Il poursuivait sa réflexion en mettant en évidence le rôle du lecteur dans la « réécriture » d'un texte, une idée qui s'applique particulièrement bien à l'exposition de Jan Fabre et, de manière générale, aux expositions conçues comme le support d'une réactualisation du patrimoine muséal. Songeons, par exemple, à l'exposition *The Play of the Unmentionable* organisée par Joseph Kosuth en 1991 au Brooklyn Museum. Fondée sur le même principe d'une mise en scène des collections du musée, l'exposition donna l'occasion à Kosuth de déclarer :

« This particular exhibit tries to show that artworks, in that sense, are like words : while each individual word has its own integrity, you can put them together to create very different paragraphs. And it's that paragraph I claim authorship of. »⁸

@En comparant les œuvres du musée à des mots (*artworks are like words*) et l'exposition à un paragraphe dont il serait l'auteur (*it's that paragraph I claim authorship*), l'artiste américain établissait bien plus qu'une simple comparaison avec l'écriture. Ce qu'il tentait de démontrer, c'est que c'est l'exposition d'un objet qui fait sens et non l'objet en lui-même. Au Louvre comme au musée d'Anvers, Jan Fabre n'a pas procédé autrement. Il a lui aussi construit une scénographie consistant à enrôler les œuvres d'autres artistes dans son propre discours plastique. Pour

⁶ HUVENNE (Paul), « Cher Fabre », dans le catalogue de l'exposition *Jan Fabre au Louvre. L'ange de la métamorphose*, Paris, Gallimard, 2008, p. 15.

⁷ BARTHES (Roland), « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 65 (texte écrit en 1968).

⁸ Catalogue de l'exposition *The Play of the Unmentionable. An installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum*, New York, Brooklyn Museum, 1992, p. 27.

qualifier le parcours et l'espace de ces deux expositions, Fabre fit d'ailleurs appel à la métaphore du théâtre :

« Je considère ces deux musées comme une sorte d'espace scénique, mental. Avec mon œuvre, je prends position et crée une dramaturgie du regard, du sentiment et de la pensée, qui met en relation mes œuvres et les chefs-d'œuvre classiques. Ils se renforcent mutuellement et révèlent de nouvelles significations. Pour moi, l'exposition n'est pas un simple dialogue d'images ou de contenus symboliques, mais une sorte de genèse de la recherche par le regard. »⁹

@A l'image d'une pièce de théâtre mise en scène à partir d'une analyse dramaturgique du texte permettant des moments clefs et des articulations logiques, l'exposition de Fabre fit donc du parcours l'enjeu de la scénographie. Une mise en espace du corps et du regard qui rappelle la manière dont le cinéaste Peter Greenaway conçut en 1991 l'exposition *The Physical Self* au Musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam. Invité comme curateur dans le cadre d'un programme de cartes blanches données à des artistes, le cinéaste américain avait appliqué à l'exposition ses propres conceptions cinématographiques. Ainsi, après avoir sélectionné des tableaux historiques, des dessins et des estampes issus des collections du musée, Greenaway les avait confrontés à des modèles vivants exposés dans des vitrines selon un éclairage théâtral qui remettait totalement en question l'univers statique de la scénographie muséale traditionnelle. Il y avait donc, comme au théâtre, l'idée de sortir le spectateur de sa passivité. Greenaway déclarera d'ailleurs à ce sujet :

« Il est possible d'intégrer dans l'exposition contemporaine toutes sortes de langages culturels élaborés pour en faire une sorte de cinéma tridimensionnel stimulant l'ensemble des cinq sens, où le spectateur ne serait pas assis passivement mais créerait son propre cadre temporel d'attention, où il pourrait pratiquement toucher des objets qu'il regarde et entretenir avec une relation certainement plus physico-visuelle. »¹⁰

@Si la dimension polysensorielle évoquée par Greenaway est moins significative dans l'exposition de Fabre, le visiteur est néanmoins invité à sortir d'une certaine forme de passivité par les contaminations et les interférences inattendues qui y sont proposées. Car c'est là tout l'enjeu du dispositif expographique mis en place au Louvre : mettre le spectateur face à une transgression du partage qu'impose la muséographie entre les époques et les formes diverses. Une transgression d'autant plus inattendue qu'elle prend place dans un musée dont les collections permanentes sont relativement statiques et imperméables au changement. Et quand Jan Fabre obtient que certains

⁹ « Un mystique contemporain. Entretien Marie-Laure Bernadac et Jan Fabre », dans le catalogue de l'exposition *Jan Fabre au Louvre, op. cit.*, p. 102.

¹⁰ Peter Greenaway cité par PUTNAM (James,) *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris Thames & Hudson, p. 141-142. Traduction issue de l'ouvrage.

tableaux du Louvre soient déplacés ou remplacés – sa *Pièce viande* de 1997 fut, par exemple, fixée à la place du *Bœuf écorché* de Rembrandt –, c'est tout un pan de l'histoire même du musée qui se voit réécrit.

Après Jan Fabre, nous voudrions aborder un autre exemple d'exposition dû à un artiste posant de manière équivalente, mais dans un autre contexte, la nécessité de présenter les œuvres autrement et d'inventer une nouvelle syntaxe de l'exposition. Il s'agit de l'exposition *ExitCongoMuseum*, organisée au Musée royal de l'Afrique Centrale à Tervuren en 2000, sous le commissariat de l'artiste belge d'origine congolaise : Toma Muteba Luntumbue. Avant d'analyser la scénographie proposée par l'artiste, il faut d'emblée préciser le contexte de la commande. Avant même de consulter Muteba Luntumbue pour l'organisation de cette exposition, le Musée de Tervuren avait monté un projet visant à réactualiser ses collections, à repenser les dispositifs muséographiques et, de manière moins avouée mais tout aussi patente, à attirer de plus nombreux visiteurs. Il fallait donc, pour inaugurer et concrétiser ce projet, une exposition « lifting » au sein de laquelle art contemporain et objets du musées seraient confrontés. La stratégie de médiation reposait donc, comme pour l'exposition de Fabre au Louvre, sur le principe de la rencontre entre histoire et contemporanéité. La différence résidait cependant dans le fait que la confrontation prit place non pas dans un musée d'art, mais dans un musée ethnographique. Et pas n'importe quel musée ethnographique. Le Musée royal de l'Afrique Centrale de Tervuren est une institution dont l'histoire est intimement liée à la colonisation belge au Congo. Ainsi comprend-t-on mieux la contribution de Toma Muteba Luntumbue à ce projet. D'abord sélectionné comme exposant, ce n'est que plus tard – au moment de concevoir la muséographie – que l'artiste fut sollicité pour imaginer le parcours de l'exposition et questionner les dimensions idéologiques et sociales du musée. Le Musée de Tervuren prenait forcément un risque, car le travail de l'artiste vise à dénoncer les imputations identitaires dans le champ de l'art, et à critiquer les institutions et les manifestations où l'Afrique est, en soi, un concept d'exposition. Mais ce risque était probablement à la hauteur des espérances de l'institution muséale de voir ses collections présentées de manière anti-conventionnelle. Les musées de sociétés et de civilisations comptent d'ailleurs parmi les premiers à avoir fait appel à des plasticiens contemporains pour concevoir des expositions temporaires ou pour repenser la scénographie et l'accrochage.

Plusieurs facteurs permettent d'expliquer cette ouverture à l'art contemporain et aux collaborations actives avec des plasticiens. Ayant opéré plus tôt que le musée d'art le divorce entre l'œuvre et le document comme mode d'évaluation de l'objet muséal, ils ont été les premiers à faire prévaloir la mission de présentation sur celle de conservation¹¹. La mise en scène des collections fut alors privilégiée et, c'est dans un contexte dicté par le souci croissant de s'auto-évaluer que les musées invitèrent des artistes à mettre en lumière les enjeux sociaux et politiques cachés derrière les façades prétendument neutres des musées¹². C'est ce qui se passa au Musée de Tervuren. En invitant un artiste contemporain d'origine congolaise à mettre en scène les objets de ses collections et à les

¹¹ VANDER GUCHT (Daniel), *L'art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles, La Lettre volée, 1998, p. 47.

¹² PUTNAM (James), *op. cit.*, p. 31.

confronter à des œuvres questionnant le colonialisme belge, le musée allait faire preuve d'une ouverture d'esprit qui ne pouvait lui être que bénéfique. À partir des propositions plastiques de Philip Aquirre y Otegui, de Meschac Gaba, d'Edith Dekyndt, de David Hammons, d'Audry Liseron-Monfils, de Joahn Muyle, de Barthélémy Toguo, de Luc Tuymans et de Toma Muteba Luntumbue lui-même, le musée devint une véritable installation muséologique proposant une lecture structurale de signes et d'emblèmes culturels. La démarche de Muteba Luntumbue, comme celle d'un Michael Asher¹³ ou d'un Daniel Buren, consistait donc à se glisser le temps d'une exposition dans l'espace historico-architectural du musée pour le parasiter. Les artistes furent invités à occuper tous les interstices qu'offre le parcours du musée. Salles d'exposition, vitrines, couloirs, rotonde, tous ces lieux furent considérés comme le segment d'une réalité culturelle à partir duquel il était possible de créer un écart. Au delà des principes de confrontation, de juxtaposition et de parasitages idéologiques et historiques, l'exposition permit à Muteba de tenir un véritable discours sur la présentation de l'art. Certes, il ne s'agissait pas, pour lui, de faire montre de sa maîtrise des codes muséographiques, mais son ambition était de toute évidence d'exploiter les possibilités matérielles qu'offrent les espaces temporaires de monstration de l'art. Ne faisant pas de distinction entre l'œuvre à exposer et l'exposition elle-même, l'artiste mit en relation des signifiants disparates pour créer une sorte de dispositif inter-textuel à l'intérieur duquel le visiteur est invité à produire librement du sens. Ainsi, contrairement à ce que le thème et le titre de l'exposition suggèrent, la question lancée par l'artiste commissaire ne fut pas seulement « montrer quoi », mais « montrer comment ».

Qu'il s'agisse de l'exposition de Fabre au Louvre ou de Muteba Luntumbue au Musée d'Afrique centrale de Tervuren, toutes deux dévoilent le processus par lequel l'artiste parvient à imposer sa propre vision de l'exposition. Une exposition qui, depuis les inventions dadaïstes et surréalistes, est désignée comme un moyen, proche du théâtre, où l'artiste tiendrait le premier rôle, mais aussi comme un moyen intellectuel de construire un récit ou de se poser des questions sur un plan théorique. En enfilant le costume de scénographe ou de commissaire, l'artiste multiplie les compétences et renvoie à une double image, *a priori* contradictoire : l'image du professionnel de l'art responsable et motivé, d'une part ; l'image du créateur indocile et inventif, d'autre part. Un être omniscient en somme, sachant rejouer l'œuvre et l'exposition et capable d'élaborer son musée idéal par une « toile de liens formels, associatifs et thématiques ». Cela nous fait penser à une déclaration, déjà ancienne mais toujours d'actualité, de Daniel Buren qui, à propos de la Documenta organisée à Kassel par Harald Szeeman 1972, écrivit :

« De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme œuvre d'art [...]. Et l'artiste se jette et jette son œuvre dans ce piège, car l'artiste et son œuvre, impuissants à force d'habitude de l'art, ne peuvent plus que laisser exposer un autre :

¹³ GINTZ (Claude), *Ailleurs et autrement*, CNAP et Editions Jacqueline Chambon, 1993, p. 62-72.

l'organisateur. »¹⁴

Que cette critique émise par Buren se justifie à plusieurs égards – on connaît en effet les dérives des expositions personnalisées à outrance par le commissaire, reléguant par la même occasion les œuvres au second plan –, elle n'est pas moins valable pour les expositions organisées par des artistes. Quand Jan Fabre confronte ses travaux aux œuvres de maîtres anciens exposés au Louvre, il ne procède pas autrement que Szeeman. La différence réside simplement dans le fait qu'en sa qualité d'artiste invité, Fabre peut légitimement concevoir l'exposition comme une installation. La collection du musée, mise entière à sa disposition, devient d'ailleurs une sorte de ready-made : par une réexposition de pièces conservées dans le musée, Fabre met en scène sa pensée et montre par là que c'est l'exposition d'un objet qui fait sens et non l'objet en lui-même. Il en est de même pour l'intervention de Muteba Luntumbue. En devenant commissaire de l'exposition *ExitCongoMuseum*, l'artiste propose non seulement une circulation nouvelle au visiteur, mais il donne aussi à comprendre que c'est la présentation des objets et des œuvres qui assure le fonctionnement sémiotique, idéologique et social du musée. À un journaliste, il déclare d'ailleurs : « C'est un signe visuel que j'ai voulu le plus convaincant possible qui représente un peu ce que le musée ne doit pas devenir plus tard : un musée tourné vers la consommation de l'autre. »¹⁵

L'artiste serait-il le seul capable, pour paraphraser Daniel Buren, de faire spontanément, et par jeu, ce qu'un commissaire ne pourrait entreprendre sans échouer¹⁶ ? Rien ne permet de l'affirmer. En revanche, les deux exemples analysés ici confirment une chose : de même qu'ils ont, par leurs écrits et leur travail autoréflexif, contribué à modifier l'écriture de l'histoire de l'art, les artistes ont cherché à renouveler la syntaxe de l'exposition. Tour à tour conçues comme des projets alternatifs, des voies d'expérimentation muséographiques ou des entreprises purement esthétiques, les expositions conçues par les artistes se situent donc au cœur d'un débat artistique de premier plan et sont éclairantes à plus d'un titre : non seulement, elles témoignent des contrastes et les tensions que l'autorité de l'artiste a progressivement provoquée au sein de l'organisation des missions de médiation, mais elles dévoilent également des stratégies qui, lorsqu'elles sont envisagées dans le prisme de leur évolution, font surgir le terrain de luttes ou s'affrontent, depuis la fin du XIX^e siècle, les analyses critiques des artistes et les discours autorisés de l'histoire.

¹⁴ « Un mystique contemporain. Entretien Marie-Laure Bernadac et Jan Fabre », *op. cit.*, p. 102.

¹⁵ BUREN (Daniel), « Exposition d'une exposition », dans *Daniel Buren. Les écrits (1965-1990)*, tome I, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, p. 261.

¹⁶ BUREN (Daniel), cité par André Rouillé sur le site *ParisArt*, « Daniel Buren : un combat d'arrière-garde », n° 204, http://www.paris-art.com/art/a_editos/d_edito/Andre_Rouille_Daniel-Buren-un-combat-d-arriere-garde-204.html.