



**« Le guide, agissant face à un public, produit de fait une performance**

d'exposition, la partition du guide semble être uniquement destinée à des passages rapides et standardisés pour un public auprès duquel il est important de légitimer – plutôt que de permettre – une approche critique, ce qui revient à inscrire les œuvres dans une culture *a minima* sans en pointer les spécificités. Aussi, le rôle du guide tel qu'il est écrit recèle une contradiction : tout en accompagnant les visiteurs dans leurs interprétations, il modifie la relation aux œuvres et à l'exposition en y introduisant un discours, des actions et des paroles qui n'y correspondent pas nécessairement. Il semble donc utile de spécifier la partition du guide afin de préciser comment celui-ci s'implique dans le complexe de relations engagées dans un dispositif d'exposition. Il pourra tout autant s'agir d'une partition écrite par un artiste ou un commissaire, que d'une pratique critique du rôle de guide.

En se penchant sur les nombreuses performances artistiques qui utilisent le rôle ou la figure du guide, on remarque qu'il s'agit souvent d'insérer dans la convention de la visite d'exposition une autre convention d'une manière plus ou moins franche : une visite technique d'un bâtiment, un strip-tease, une chanson, une déclaration politique... Ce sont des cas où la convention de la visite vole en éclats au profit d'une situation plus fictionnelle.

Il est difficile de partir de performances d'Andrea Fraser ou de Tino Sehgal pour spécifier la partition du guide. Pourtant, dans le cadre de certaines visites «non artistiques», on remarque aussi des pratiques, plus discrètes, qui s'écartent légèrement

de la norme : lecture de poèmes devant une œuvre, commentaire des œuvres par comparaison avec d'autres images (cartes postales, panneaux publicitaires...), larges digressions qui deviennent presque le sujet de la visite...

Ce rapprochement permet de préciser que le guide, agissant face à un public, produit de fait une performance. La différence entre l'intervention d'un guide et celle d'un artiste dans le cadre d'une visite est une question d'écart par rapport à la convention et de l'effet de cet écart. Les critères de la partition du guide sont nombreux. Ils touchent, d'une part, à l'espace et à la durée qu'occupe l'intervention du guide dans le dispositif de l'exposition. D'autre part, ils touchent au contenu du récit de l'exposition : type d'informations dispensées et organisation de celles-ci, rapport aux informations données sur le plan de salle et dans la documentation... Ils touchent encore au type d'actions recherchées : usages du mobilier et d'accessoires, déplacements... Enfin, ils organisent différents types de relations via les techniques de discours, la manière de distribuer la parole et d'organiser les déplacements.

La précision de sa partition permet d'insérer l'intervention du guide comme élément du dispositif d'exposition et d'y définir une convention spécifique de visite. Par exemple, de nombreux projets vont compenser l'absence d'œuvres par une intervention du guide. Favorisé par le fait que le guide intervient alors en permanence, ce déplacement produit une convention de visite comme production de récit. Citons aussi le cas d'expositions d'objets manipulés qui nécessitent l'intervention d'un guide pour en faire la présentation, ou encore des expositions d'œuvres consistant en des actes de paroles énoncés par le guide.

Il s'agit là d'exemples très spécifiques de déplacements de la fonction du guide depuis l'appareil de l'établissement culturel vers le dispositif propre à chaque exposition. Ces approches pourraient s'étendre bien au-delà des projets qui mettent en jeu l'oralité, le commentaire ou encore l'exposition comme contexte relationnel. Les actions et la parole du guide pourraient alors faire partie du vocabulaire de l'exposition au même titre que la scénographie, ce qui impliquerait d'adapter la relation entre le guide et le commissaire, voire d'en déduire une forme d'écriture collaborative d'expositions. Au-delà du fait qu'il pointe la place du guide et son influence sur la réception du visiteur, ce déplacement de la fonction du guide précise le rôle de la parole, ses effets et les croyances qui y sont associées. Il pointe l'exposition comme une somme de relations spécifiques et rend nécessaire d'interroger pour chaque projet l'autonomie des œuvres face au discours.

Grégory Castéra

## VERS UN ART DE RÉPERTOIRE ?

Et si une bonne part de l'intérêt renouvelé pour la performance que l'on constate aujourd'hui venait de la levée des anciennes réticences, sinon des interdits, qui touchaient sa répétition. Cette levée concerne aussi bien les performances historiques que les performances nouvellement créées. Mais la pratique généralisée du *reenactment* qui en découle n'est pas sans poser quelques problèmes théoriques redoutables quant à la définition de ce qui est ré-acté.

En acceptant, quelques mois avant sa mort, que plusieurs de ses happenings soient recréés pour la rétrospective qu'allait lui consacrer le Haus der Kunst de Munich et le Van Abbemuseum d'Eindhoven, Allan Kaprow – levant ainsi lui-même un interdit qu'il avait édicté<sup>1</sup> – apportait sa caution à un mouvement qui excédait son propre travail. La reprise de plusieurs de ses happenings – dont le fameux *18 Happenings in 6 Parts* – aura été précédée, lors de la première édition de la biennale Performa à New York en 2005, par un autre retour médiatisé de la performance sur son histoire – même si l'entreprise se doublait ici d'une opération d'autolégitimation sujette à caution : les *Seven Easy Pieces* permettaient en effet de voir Marina Abramović – « grand-mère » autoproclamée de la performance – reperformer non seulement une de ses œuvres « historiques » (l'autre était une création), mais aussi des œuvres de

1. « Les Happenings ne devraient être performés qu'une seule fois » préconisait-il au cinquième paragraphe de son manifeste, datant de 1965, « Untitled Guidelines for Happenings ».

