

EXPOSER DURABLEMENT

Au printemps 2023, sur fond de crise climatique, on pouvait voir *Avant l'orage*, une exposition présentée à la Bourse de Commerce qui rassemblait un arsenal d'œuvres aux échos postapocalyptiques dans ce qui fut «jadis [...] le témoin et l'acteur de l'exploitation intensive des ressources de la planète»¹. Au même moment, dans le cadre d'une exposition monographique titrée *La Vallée*, l'artiste français Fabrice Hyber transformait la Fondation Cartier en une classe verte, chambre d'écho à ses activités champêtres vendéennes, alors même qu'au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, le dernier court-métrage de la jeune artiste Mili Pecherer, *Nous ne serons pas les derniers de notre espèce* (2022), embarquait le visiteur dans une arche d'images de synthèse bravant le Déluge. Si, confronté aux préoccupations parfaitement actuelles de la création contemporaine, on pouvait commencer à s'interroger sur l'absence d'autocritique des institutions-mêmes qui les mettent en scène, non loin de là, le Centre culturel canadien de Paris accueillait une exposition interrogeant le rapport structurel et fonctionnel liant le monde de l'art à l'urgence climatique. Il s'agissait du *Synthétique au cœur de l'humain*, une exposition collective retraçant l'évolution des regards portés au plastique dans l'histoire de l'art, des années 1920 à nos jours [Figure 1]. Fruit d'un commissariat d'exposition expérimental, cet événement peut se lire comme la déclaration d'indépendance d'un collectif d'artistes, de scientifiques et de professionnels de la culture décidés à s'affranchir des énergies fossiles. Il offre, après coup, l'occasion d'interroger le devenir des problématiques liées à l'accessibilité du patrimoine culturel, à l'ère du commissariat d'exposition écoresponsable.

En place du 16 novembre au 24 mars 2023, l'exposition *Le Synthétique au cœur de l'humain* — dont l'accrochage fut d'abord arrangé, à l'automne 2021, à l'Art Museum de l'Université de Toronto au Canada — proposait une réflexion sur la question politiquement chargée du plastique dans l'art. Traitant le sujet sur le fond comme sur la forme, ses commissaires y retraçaient l'évolution des regards portés au plastique dans l'histoire de l'art, au prisme d'un commissariat attentif à son empreinte carbone. Celui-ci fut pensé par The Synthetic Collective, un groupe canadien composé de géologues, de chimistes, de commissaires d'exposition et d'artistes visuels ayant pour ambition commune de penser les façons dont l'art peut contribuer à la recherche

¹ Emma LAVIGNE, « Introduction », *Avant l'orage* (cat. exp., Paris, Bourse de commerce, du 8 février au 11 septembre 2023), Paris : Dilecta Editions, 2023, p. 8.

scientifique et au militantisme environnemental, tout en portant une attention particulière à la prolifération des plastiques et à leurs répercussions en matière de pollution des eaux et de production de déchets². C'est donc, on l'imagine, tout naturellement qu'émergea l'idée de consacrer une exposition à la question du plastique, entendu non seulement comme substance synthétique et produit pétrochimique, mais aussi comme processus géologique, objet culturel et matériau artistique.

Un sujet protéiforme finalement traité de façon assez classique, puisque l'exposition retraçait l'évolution des usages du plastique dans l'histoire de l'art moderne et contemporain, et ce par l'entremise d'une sélection de près de quarante objets d'art. À cela venait s'ajouter des documents moins attendus, tel que *Thank You to our Industrial Partners* (2020), un graphique réalisé par Skye Morét, *data visualist* de renommé mondial chargée d'interpréter les données d'un article du Synthetic Collective portant sur la pollution plastique des rives des Grands Lacs, dans l'optique d'en vulgariser les résultats à un plus vaste auditoire. Outre quelques détours scientifiques de ce type, l'exposition proposait un panorama historique débutant dans les années 1920-1930, avec un focus sur l'enthousiasme suscité par la grande malléabilité d'un matériau alors synonyme de progrès et de nouvelles possibilités formelles. On était par la suite télescopé à la toute fin des années 1950, avec *Le Chant du Styryène* (1958), un court-métrage documentaire commandé à Alain Resnais par la firme plasturgique Pechiney. Le focus était ensuite placé sur les années 1960, décennie sur laquelle l'exposition s'attarda le plus longuement, avec par exemple le très pop *Tea Bag* (1965) de Claes Oldenburg. Venaient par la suite les décennies 1970 et 1980, période qui marqua un tournant dans l'utilisation artistique du plastique puisque, avec la généralisation des peintures synthétiques, elle devint la norme plutôt que l'exception. Il faudra en outre attendre les années 1990 pour que la prise en compte des effets du plastique et de sa toxicité, sur les corps comme sur l'environnement, fasse son entrée dans le monde de l'art. Héritiers de cette tendance, les artistes les plus contemporains appréhendent aujourd'hui le plastique sous un regard d'autant plus critique qu'ils et elles dénoncent combien (sans surprise) les effets environnementaux délétères de l'industrie plasturgique affectent en priorité les minorités – de classe, de race et de genre. C'est le cas, par exemple, des travaux de Nyaba Leon Ouedrogo, qui dans sa photographie *The Hell of Copper* (2008) dénonce une forme de « colonialisme du déchet », en donnant à voir la décharge d'Agbogbloshie à Accra, au Ghana, dans laquelle on entasse en quantité des déchets électroniques en provenance d'Amérique du Nord et d'Europe.

² Le Synthetic Collective est l'auteur d'études pionnières sur la pollution par les microplastiques des Grands Lacs en Amérique du Nord. Ces travaux peuvent, entre autres choses, être consultés sur le site internet du collectif : syntheticcollective.org.

Par-delà la bonhomie apparente d'un récit curatoriale narrante une évolution des usages du plastique somme toute assez déductive, c'est à une réflexion sur la consommation et la dépendance aux énergies fossiles du monde de l'art que nous invite cette exposition. Car, en mobilisant explicitement l'héritage de la critique institutionnelle, *Le Synthétique au cœur de l'humain* cherchait surtout à réfléchir à, et agir sur, sa propre durabilité ; allant jusqu'à proposer des méthodes alternatives de production et de distribution des expositions d'art. Autant d'initiatives qui ont été minutieusement compilées, décrites et étudiées dans *Plastic Heart : A DIY Fieldguide for Reducing the Environmental Impact of Art Exhibitions*, un guide pratique à destination des professionnels de la culture publié pour l'occasion par The Synthetic Collective.

En la matière, le Centre culturel canadien procéda d'abord à la réutilisation du mobilier existant et à la fabrication manuelle, à partir d'affiches récupérées et d'encres naturelles, de la signalétique de l'exposition [Figure 2]. Plus drastiquement, les commissaires repensèrent la sélection d'origine afin de limiter le poids et la taille des œuvres expédiées du Canada vers la France et privilégièrent des collaborations avec des artistes basés à Paris et sa région. L'ambition était ici de placer la création et l'exposition au sein d'un circuit court, et ce dans l'optique non seulement de limiter l'empreinte carbone du transport des œuvres, mais également de favoriser la mise en lumière des « discours locaux » sur le plastique. Toujours dans une stratégie zéro déchet, on alla jusqu'à laisser apparents les trous percés dans les cimaises lors de la précédente exposition et à exposer, dans l'espace même de la galerie, les déchets générés par le montage de l'exposition [Figures 3 & 4]. À l'heure où la nature exacte, et la pertinence, d'une pratique écoresponsable de la curation interroge encore largement — dans sa critique de l'exposition, Jayne Wilkinson se demande ainsi si « exiger des institutions qu'elles réduisent leurs déchets, leur empreinte carbone et leur consommation d'énergie » ne revient pas « à demander à tout le monde de recycler et d'éteindre les lumières »³ — la démarche m'a semblé encourageante.

La réussite du Synthetic Collective aura, à mon sens, été de braquer les projecteurs sur le fantasme de l'exposition comme immaculée conception. Je veux ici parler d'une remise en cause l'artificielle pérennité du *white cube*. On pourrait en ce sens aborder *Le Synthétique au cœur de l'humain* comme une entreprise de démythification, opérée notamment par l'entremise de certaines œuvres comme le *Timekeeper* (2002) de Pierre Huyghe [Figure 5], une installation murale consistant, à la manière d'une coupe géologique, à dévoiler les couches successives de peinture recouvrant des cimaises. L'œuvre, qui se pense originellement comme une odyssée archéologique dans le passé de l'espace d'exposition qui l'accueille, était ici détournée

³ Jane WILKINSON, « An Aesthetic of Enough », *Momu*, 4 novembre 2021, s.p. En ligne < <https://momus.ca/author/jayne-wilkinson/> > [consulté le 11 avril 2023].

et employée dans le cadre d'une démonstration de transparence *donnant à voir* que produire une exposition exige l'utilisation intensive de matériaux qui se transformeront — à plus ou moins court terme, mais inévitablement — en déchets, dans l'interminable cycle d'installations-désinstallations-réinstallations rythmant la vie de toute institution culturelle.

Autant d'enjeux qui soulèvent bien sûr la question de l'accès incertain au patrimoine culturel des générations futures et, plus implicitement, la confrontation des impératifs du commissariat d'exposition écoresponsable avec les démarches actuelles en matière d'accessibilité universelle. D'abord, le Synthetic Collective relève que la tendance consistant à redoubler les efforts de médiations « relationnelles » et « attrayantes » passe, en partie, par la démultiplication des innovations infrastructurelles⁴. Si le recours à des technologies de médiation interactives hautement sophistiquées contribue, sans nul doute, à augmenter la capacité des acteurs culturels à atteindre, intéresser et éduquer les publics, confrontés à l'obsolescence programmée The Synthetic Collective s'interroge : À quel prix ? Inversement, réduire, réparer et recycler implique nécessairement une modification, et peut-être même une détérioration, des conditions de visite et d'observation, ce qui pourrait freiner les efforts récents en matière d'inclusivité, dans l'accueil, par exemple, des publics empêchés.

A priori inoffensif, le recours aux encres naturelles dans la rédaction des cartels cristallise les enjeux de ce malheureux imbroglio, confrontant de manière parfois conflictuelle écoresponsabilité et accessibilité. D'une part, leur usage risque d'entraver la lisibilité des textes à mesure que, par la force des choses, ceux-ci s'estompent. De l'autre, le désormais traditionnel lettrage en vinyle — élément ayant permis la généralisation d'une signalétique adhésive bon marché et jouant *de facto* un rôle important dans la chaîne d'accessibilité à l'information — a lui aussi son coût, à savoir : le PVC, l'un des plastiques les plus toxiques⁵.

Concrètement, en matière d'accessibilité et de durabilité, l'exposition *Le Synthétique au cœur de l'humain* soulève donc plus de questions qu'elle n'apporte de réponses, rappelant que le patrimoine, culturel comme naturel, se situe au carrefour d'un dense réseau d'interdépendances écologiques, scientifiques, sociales, politiques et infrastructurelles. On en retiendra deux, à savoir : La démocratisation du patrimoine culturel matériel doit-elle impérativement être pensée en termes d'accessibilité physique aux objets ? Et est-il, au fond, responsable de continuer à envisager de rendre accessible le patrimoine culturel à tous, en tous moments et en tous lieux ?

⁴ THE SYNTHETIC COLLECTIVE, « The First Museum Age, The Last Museum Age », in *Plastic Heart: A DIY Fieldguide for Reducing the Environmental Impact of Art Exhibitions*, 2021, pp. 6-7.

⁵ *Ibid.*, p. 28.



Figure 1. Vue de l'exposition *Le Synthétique au coeur de l'humain*, au Centre culturel canadien. Photo: Clara M. Royer

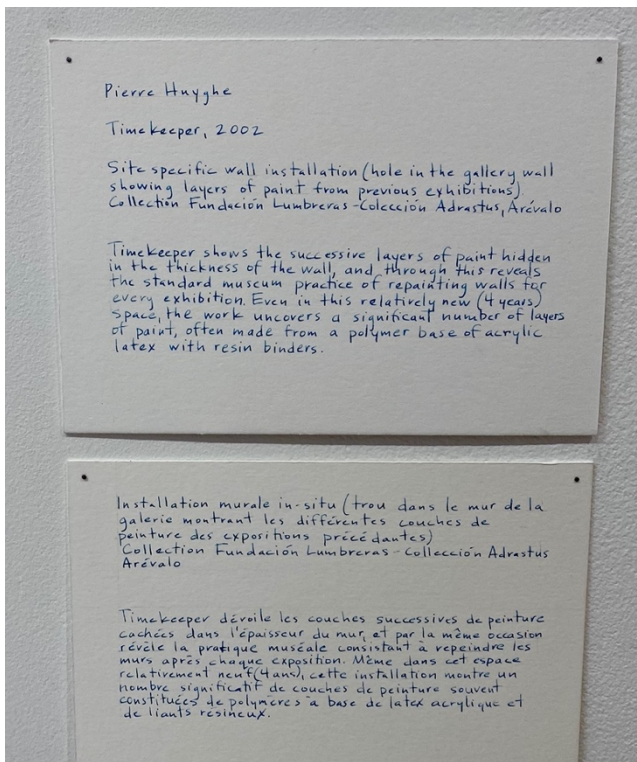


Figure 2. Exemple de cartel de l'exposition *Le Synthétique au coeur de l'humain*, réalisé à partir d'encre naturelles. Photo : Clara M. Royer2

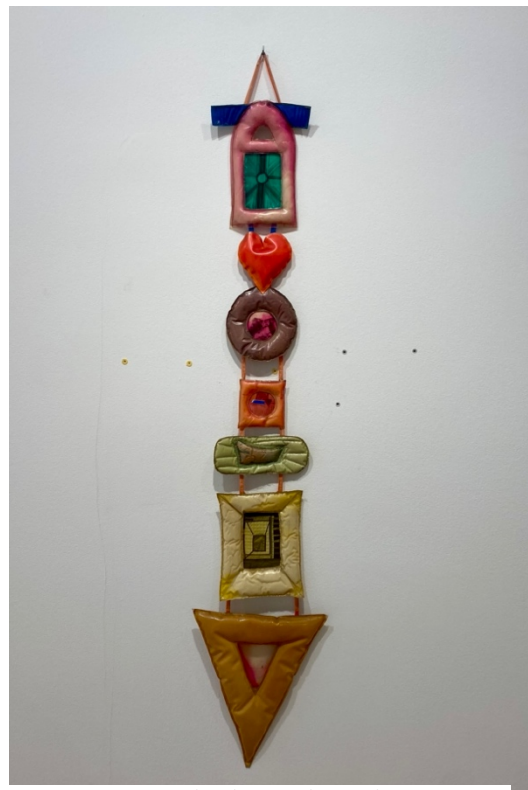


Figure 3. Exemple d'accrochage de Home Art Totem (1966) par Joyce Wieland, avec marques au mur laissées visibles. Photo : Clara M. Royer



Figure 4. Somme des déchets produits lors du montage de l'exposition, présenté dans l'espace de galerie. Photo : Clara M. Royer



Figure 5. Pierre Huyghe, *Timekeeper*, 2002, installation murale in-situ, 20 cm approx. diam., Collection Fundación Lumbreras-Colección Adrastus, Arévalo. Photo : Clara M. Royer