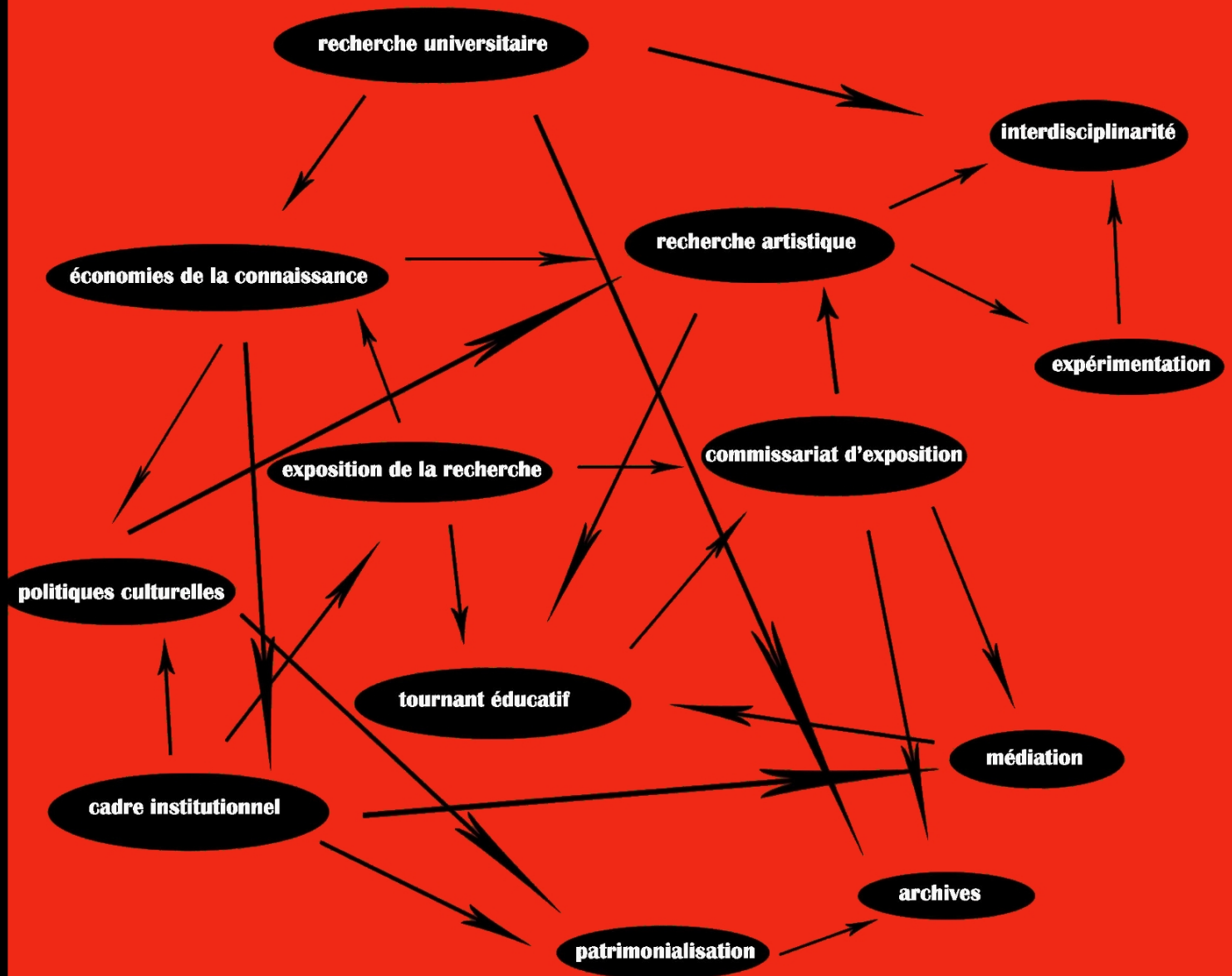
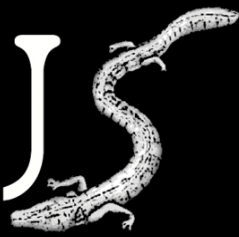


PROTEUS

Cahiers des théories de l'art



LE COMMISSARIAT COMME FORME DE RECHERCHE

NUMÉRO DIX
JUILLET 2016

WWW.REVUE-PROTEUS.COM

Édito

L'œuvre proustienne *À la recherche du temps perdu*, désormais connue sous le seul « La Recherche », visait l'exploration mélancolique et subtile des archives de la mémoire individuelle jusqu'à leur activation : le temps retrouvé. Entre rétrospection et prospection, la recherche apparaît comme une attitude plutôt qu'une activité. La convocation régulière de ce mot dans les discours de l'exposition camoufle plus qu'elle n'explique les réalités qu'il cherche à désigner. À l'heure des publications qui étudient les modèles, les méthodes ou bien encore le fonctionnement de l'activité curatoriale, des paramètres tels que l'innovation ou l'erreur complètent les réflexions dirigées vers l'exposition que Jean-Marc Poinsot nomme « l'objet du débat esthétique ». Reléguées les vieilles postures liées aux missions du service public dont les « commis » aux basses besognes peuvent désormais s'affranchir : on leur est gré de dynamiser, animer, réveiller les collections et leur audience. C'est donc bien de commissariat qu'il s'agit mais il n'est pas interdit de chercher ailleurs, parmi les concepteurs, penseurs d'un nouveau genre la compréhension de pratiques dont le juste nom reste en suspens. Véritable pratique réflexive, recherche-crédation ou recherche-projet, les qualités recherchées pour les professionnels de musée ne sont plus exclusivement attachées à des connaissances scientifiques au sens universitaire, mais sur la capacité d'autocritique. Cette attitude est-elle devenue une forme du commissariat d'exposition quand l'exposition contemporaine apparaît comme un vecteur de valorisation de la recherche artistique autant que « *work in progress* » curatorial ? On comprend mieux dès lors l'importance des enjeux soulevés par la revendication de certains commissaires à un statut d'auteur. En effet, de deux choses l'une : soit le commissaire relaye des travaux de recherche dont il prend connaissance, soit il se saisit d'un problème qu'il soumet au travail. Enfin, la recherche peut-elle être solitaire ? La légende retient que Proust gardait la chambre pendant la rédaction de l'œuvre de sa vie, mais dut bien la quitter quelquefois pour abandonner ses feuillets à la postérité. Les commissaires sortiront-ils indemnes des chambres des merveilles dans lesquelles ils sont entrés ?

Vangelis ATHANASSOPOULOS et Nicolas BOUTAN

Sommaire

Le commissariat comme forme de recherche

Quand les multitudes deviennent normes. Présentation du dossier Vangelis ATHANASSOPOULOS et Nicolas BOUTAN.....	4
Artiste, chercheur, curateur : des rôles en négociations Sylvie COËLLIER (UNIVERSITÉ DE PROVENCE – AIX-MARSEILLE I, LESA).....	7
À la recherche de l'archive. Le futur antérieur de l'espace (ré)exposé Cécile CAMART (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3, LIRA).....	19
Le commissaire et l'objet d'art. Les expositions transnationales comme espaces de recherche sur la mondialisation El Hadji Malick NDIAYE (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR, IFAN).....	31
Recherche par l'exposition et condition post-numérique Thierry FOURNIER, J. Emil SENNEWALD et Pauline GOURLET (ENSADLAB, PSL).....	40
Penser avec les œuvres d'art : l'exposition comme bricologie Thomas GOLSENNE (ENSA DE NICE – LA VILLA ARSON, UR BRICOLOGIE).....	48
Le cas de l'exposition transdisciplinaire Damien AIRAULT (COMMISSAIRE INDÉPENDANT).....	57
Le geste curatorial et les œuvres sur écran. L'évolution d'un néologisme vers une tendance majeure Elena PAPADAKI (UNIVERSITÉ DE GREENWICH, CPDA).....	64

Quand les multitudes deviennent normes

PRÉSENTATION DU DOSSIER

Si je devais écrire un livre pour communiquer ce que je pense déjà, avant d'avoir commencé à écrire, je n'aurais jamais le courage de l'entreprendre. Je ne l'écris que parce que je ne sais pas encore exactement quoi penser de cette chose que je voudrais tant penser. [...] Je suis un expérimentateur en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant.

Michel Foucault, 1978¹

Le n° 10 de la revue *Proteus* part du sentiment que l'inflation terminologique ambiante, dans le milieu de l'art contemporain, autour du concept de recherche appelle à la remise à plat de celui-ci et au questionnement non seulement de son fond sémantique mais aussi de son emploi performatif, tant au niveau de l'enseignement qu'au niveau professionnel. En d'autres termes, il s'agit d'envisager la question des rapports entre le commissariat d'exposition et la recherche comme étant directement liée à celle de la recherche en arts. Et inversement, cette dernière, question complexe et épineuse s'il en est, qui fait débat depuis quelque temps maintenant et qui touche au savoir autant qu'au marché et au cadre institutionnel, semble difficilement séparable de celle de son exposition, monstration et communication.

Du fait de sa vocation humaniste, la recherche est d'emblée destinée à la communication ; ses produits n'existent et n'ont de valeur que dans la mesure où ils sont diffusés et ainsi rendus accessibles à l'intérieur de la sphère publique, suscitant des débats, des appropriations et des développements, autant que des critiques et des remises en question. Ainsi, on ne devrait pas croire que, au problème de base de la recherche en arts, à savoir

celui de l'articulation de la pratique et de la théorie, viendrait s'ajouter un autre, celui de l'exposabilité de la recherche : les deux problèmes sont imbriqués l'un dans l'autre.

Dans la sphère universitaire elle-même, bastion traditionnel de la production de savoirs en passe de perdre son monopole, les prérogatives liées à la médiation, diffusion, dissémination, communication et valorisation de la recherche, en un mot : l'optimisation de son impact, sont devenues tellement essentielles qu'elles semblent désormais exiger des chercheurs de développer des capacités de curateur afin d'assurer la visibilité et la reconnaissance de leur travail. De sorte que, même si le terme *Curating Research* a été façonné dans le milieu artistique et curatorial², son ambiguïté sémantique (la recherche exposée ou l'exposition comme recherche ?) le prête tout à fait, nous semble-t-il, à une appropriation académique.

À ceci il faudra ajouter le glissement parallèle du *curating* vers le *curatorial*, qui déplace l'activité d'exposition et de monstration de l'art vers le domaine plus vaste de la diffusion de connaissances et de son économie élargie et pourtant bien particulière – on peut désormais « curater » non seulement des expositions et des festivals mais aussi des colloques, des workshops, des programmes, des émissions, des revues, des publications etc³. Il faudra ainsi distinguer entre la recherche *sur* l'exposition, l'exposition *de* la re-

1. Michel Foucault, « Entretien avec Michel Foucault », entretien avec D. Trombadori, dans *Dits et Écrits 1954-1988*, t. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, texte n° 281, p. 41-42.

2. Voir Paul O'NEILL, Mick WILSON (éd.), *Curating Research*, Londres, Open Editions/De Appel, 2015 ; Aliocha IMHOFF et Kantuta QUIROS, « Curating research. Pour une diplomatie entre les savoirs », *L'Art même*, n° 64, 2015 <<http://www.lepeuplequimanque.org/curating-research.html>>, consulté le 6 juin 2016.

3. Voir, entre autres, David BALZER, *Curationism. How Curating Took Over the Art World and Everything Else*, Toronto, Coach House Books, 2014.

cherche et l'exposition *comme* recherche. Les limites entre les trois domaines sont certes particulièrement ténues, et le plus souvent on a du mal à les distinguer. Toutefois, ce qui nous a semblé intéressant, c'est de voir comment l'interrogation sur l'exposition *comme* recherche est susceptible de déplacer tant son acception *comme objet* de connaissance que celle qui y voit un *dispositif de médiation* de celle-ci, en éclairant les points d'intersection et les régions de tension entre l'objet, le dispositif et la méthode.

Or, justement, il n'est pas clair de savoir si la sphère curatoriale doit être comprise comme faisant partie du domaine artistique ou alors comme champ spécifique de médiation qui, se détachant des pratiques et des politiques culturelles officielles, se situe à mi-chemin entre les artistes, le marché, le cadre institutionnel et le discours critique. D'une part elle se donne comme domaine intermédiaire et relativement indépendant par rapport aux institutions traditionnelles (musées, universités, galeries, centres d'art, instances ministérielles, fondations privées), libéralisant le métier de commissaire et par là permettant une plus large circulation des œuvres et une plus grande ouverture et diversité de perspectives sur la production contemporaine¹. D'autre part, l'importance que la sphère curatoriale a acquise les dernières années, tant au niveau de l'enseignement et de la recherche qu'au niveau professionnel, au point de s'identifier, comme le suggère Jacques Rancière, à l'art contemporain qu'elle est censée promouvoir, fait qu'elle en est venue à constituer une institution d'un nouveau genre, plus souple, léger et diffus, apparemment dépourvu de l'autorité des institutions « dures » mais remplissant tout de même des fonctions similaires de recensement, de sélection, d'interprétation, de reconnaissance et de valorisation². Parallèlement, les institutions tradi-

tionnelles d'exposition de l'art ont dû elles-mêmes évoluer afin de s'adapter à la donne postindustrielle, embrassant le « tournant curatorial » et les nouveaux dispositifs de monstration, de médiation et de diffusion qu'il implique. En ce sens, la remarque de Rancière peut être comprise de deux manières : identifier l'art contemporain à la forme de son exposition, c'est suggérer que l'exposition est devenue une forme d'art à part entière, qui supplante ce qu'elle expose. Mais aussi, c'est laisser entendre que rien ne peut exister en dehors de cette forme, en tout cas rien qui puisse s'appeler « art contemporain », et que, pour nous, aujourd'hui, la sphère curatoriale forme le cadre à l'intérieur duquel toute proposition artistique doit s'inscrire si elle veut avoir une chance d'exister. Ainsi, l'annexion académique de l'art comme recherche, souvent dénoncée au sein du milieu de l'art contemporain, particulièrement celui des écoles d'art, serait accompagnée par son annexion curatoriale, l'artiste se transformant souvent en une sorte de prestataire de services destiné à répondre à des besoins curatoriaux bien précis. Quoi qu'il en soit, les mutations contemporaines de la médiation culturelle et les enjeux qu'elles font ressortir appellent à une sorte de « cartographie cognitive » de l'évolution du marché et de la connaissance, capable de prendre la mesure de la transformation de la connaissance en marché et de celle du marché en espace d'échange de « capitaux immatériels », monnaie courante des nouvelles « économies créatives ».

Dans le paysage transculturel globalisé, le curateur est devenu en quelque sorte le paradigme de l'intermédiaire indépendant, au sens large du gestionnaire de rencontres, de modes d'être ensemble. D'où aussi une autre distinction, cette fois entre l'artiste-curateur et le curateur-auteur, en fonction de laquelle le rôle du curateur-chercheur doit être situé. Car, lorsqu'on parle d'indépendance, il faudrait peut-être se rappeler que, presque un demi-siècle après la « mort de l'auteur » barthésienne (et la « politique des auteurs » des *Cahiers du cinéma*, à propos de laquelle Godard a remarqué que le mot important

1. Pour une approche sociologique du métier de commissaire, voir Laurent JEANPIERRE, Isabelle MAYAUD et Séverine SOFIO, « Représenter les commissaires d'exposition d'art contemporain en France : une intermédiation collective impossible ? », *Le Mouvement social*, n° 243, 2013, p. 79-89.

2. Voir Jacques RANCIÈRE, « L'espace des possibles », conversation avec Dominique Gonzalez-Foerster, *artpress*, n° 327, octobre 2006, p. 30, cité par Laurent JEANPIERRE et Christophe KIHM, « Éditorial », *artpress* 2, dossier *Les Expositions à l'ère de leur reproductibilité*, n° 36, février-avril 2015,

p. 5. Voir aussi Jérôme GLICENSTEIN, *L'Invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, Paris, PUF, 2015.

était « politique », plutôt que « auteurs »), il semblerait que nous sommes toujours incapables de déconnecter la production culturelle de cette instance auctoriale tutélaire. Entre-temps, l'« indépendance » et l'« autonomie » officielle des acteurs culturels ont résorbé autant les velléités d'émancipation que les carcans « logocentriques » en démultipliant les « auteurs » comme pièces détachées d'un système d'interdépendance généralisée. Comme l'a noté Guillaume Désanges lors d'un entretien inédit¹, l'indépendance proclamée du curateur *free lance* est en fait une multi-ou pluri-dépendance.

Les contributions qui composent ce dossier invitent à circonscrire, si tant est que cela soit possible, une acception du terme « commissariat » dans la mesure où il délimite le cadre par rapport auquel se situe la pratique curatoriale (Elena Papadaki). Mais une définition montre encore tout ce qu'il reste à dire : on emballe des œuvres, on les déballe, on les surveille, on envoie des invitations, on téléphone, on achète du matériel, on recrute des stagiaires, etc., ce qu'illustrent des études de cas fondées sur une expérience personnelle (Damien Airault) ou bien à partir d'une expérience pédagogique (Thomas Golsenne). Comment repérer alors un projet d'exposition réussi d'un projet inabouti, incomplet ? On peut aussi considérer la dimension démonstrative de l'exposition comme un apport ou un vecteur de connaissance sur l'art mais aussi sous/derrière l'art en envisageant du point de vue historique les filiations qu'elles tissent entre elles à partir de la question de l'archive (Cécile Camart). Cette approche de l'exposition par l'espace dans lequel ou à partir duquel elle prend place peut s'avérer pertinente, en particulier quand elle analyse l'échelle transnationale (El Hadji Malick Ndiaye). À la lumière des choix à opérer dès l'origine du projet, c'est à l'acteur et porteur de l'exposition, au « faiseur » que revient le rassemblement des opérations à partir de contraintes, qu'elles soient liées à l'espace, aux moyens, aux délais, aux volontés, à sa propre carrière, motivation, etc. Peut-être est-ce là le caractère « spécial » du commissariat, acciden-

tel, aventureux, inattendu, qui le rapproche du champ artistique (Sylvie Coëllier). Enfin, comme forme, l'administration de données connaît aussi une existence numérique (Thierry Fournier, J. Emil Sennewald et Pauline Gourlet) qu'il convient de préciser, car si l'exposition est un moment capital dans lequel la portée de l'œuvre est renseignée, activée, alors une approche du commissariat d'exposition du point de vue de la recherche ouvre une lecture élargie aux synergies regroupant contextes et acteurs responsables.

Envisagée comme activité cognitive, la curation se révèle ainsi être le terrain d'une tension entre les impératifs de la médiation et l'exigence d'auto-réflexivité, entre sa médialité constitutive et son indépendance essentielle : d'une part, elle crée des rapports entre des choses séparées ; d'autre part, elle ne peut les créer qu'en se séparant elle-même des choses qu'elle met en rapport. En ceci, elle reste tributaire du double phénomène de l'intégration globale et de la fragmentation culturelle qui caractérise la mondialisation, mettant en scène autant le formatage généralisé des activités humaines que la nécessité de résistance à celui-ci.

Vangelis ATHANASSOPOULOS et Nicolas BOUTAN

1. Entretien avec Vangelis Athanassopoulos, 22 janvier 2016.

Artiste, chercheur, curateur : des rôles en négociations

En avril 1917, pour la toute première exposition de la *Society of Independent Artists* à New-York, Marcel Duchamp, responsable du Comité d'accrochage, proposa « une solution démocratique, une installation des œuvres par ordre alphabétique plutôt qu'en un regroupement par dimension, médium ou style¹ ». Le mode d'accrochage des 2500 œuvres présentées, et qui ne comptaient pas, comme on sait, *Fountain*, l'urinoir renversé signé R. Mutt, fut hautement critiqué : il « provoquait une éclipse des “stars” [sic] européennes telles que Matisse, Derain, Delaunay, Picasso, Picabia et Gleizes, leur dispersion les rendant totalement inoffensives² ». Duchamp proposa à deux autres occasions, aujourd'hui bien connues, des modes d'exposition provoquant des grincements. En 1938, dénommé « générateur-arbitre » de l'Exposition Internationale du Surréalisme initiée par Breton, il conçut un parcours aboutissant à la salle principale qui se présentait comme une sorte de grotte, avec son plafond bourré de sacs à charbon remplis de papier froissé et son éclairage confiné à la lumière (électrique) d'un brasero, laissant dans la pénombre les tableaux exposés aux murs : il est aisé d'imaginer la réaction mitigée des peintres. Man Ray trouva l'idée de distribuer des lampes torches aux visiteurs qui voulaient regarder les peintures, et sur les vêtements desquels, semble-t-il, de la poudre de charbon tombait sans cesse des sacs récupérés³. Quatre ans plus tard, en octobre

1942, Breton organisait dans la galerie de Sydney Janis à New York l'exposition *First Papers of Surrealism*, et décidait de l'accrochage. Mais le vernissage étant confié à Duchamp, celui-ci eut l'idée d'entrelacer à travers les cimaises des kilomètres de coton-mèche à bougie (16 miles prévus, 2 utilisés) et de demander aux jeunes fils de Sydney Janis d'amener des amis pour jouer au ballon dans l'exposition. L'aîné, pragmatique, demanda un dollar aux visiteurs pour donner un coup de pied dans ledit ballon⁴. Ces derniers furent plus offensifs que les enfants...

En 2009 paraissait aux presses du MIT un ouvrage collectif rassemblant des interventions d'enseignants théoriciens et artistes connus⁵ afin de repenser une éducation artistique à venir. « Depuis les années 1980 », écrit Steven Henry Madoff dans l'introduction, « l'influence du conceptualisme a affecté les écoles d'art dans le monde entier. De nombreuses écoles ont effacé les frontières entre les disciplines tandis que la suprématie de l'expression d'un concept, à notre époque post-duchampienne, circulait à travers tous les moyens matériels – photographie, vidéo, peinture, dessin, sculpture, ou n'importe lequel d'entre eux et plus encore, assemblé à un autre en installation. Quelque part entre la philosophie, la recherche, la formation manuelle, la formation technologique

1. « Duchamp was head of the Hanging Committee – a task for which he proposed a democratic solution, namely installation by alphabetical order rather than by groupings according to size, medium or style. » William A. CAMFIELD, *Marcel Duchamp. Fountain*, Houston, The Menil Collection, Houston Fine Art Press, 1989, p. 20. Traduction de l'auteur.

2. Jennifer GOUGH-COOPER et Jacques CAUMONT, *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887-1968*, Thames and Hudson, n. d., n. p., entrée : *april* 9. Traduction de l'auteur. Le propos semble avoir été tenu par William Arensberg, cité dans la phrase précédente.

3. Voir Bruce ALTSHULER, *The Avant-Garde in exhibition*,

New Art in the 20th century, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1994, p. 123-124. Une description très complète est rendue dans Uwe M. Schneede, « Exposition internationale du surréalisme », dans *L'Art de l'exposition, une documentation de trente expositions exemplaires du xx^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 181-183.

4. Voir Jennifer GOUGH-COOPER et Jacques CAUMONT, *Éphémérides*, *op.cit.*, entrée : *october* 14.

5. Steven Henry MADOFF (éd.), *Art School, (propositions for the 21st century)*, Cambridge, The MIT Press, 2009. Le livre contient entre autres des interventions de Thierry de Duve, Boris Groys, Robert Storr, Raqs Media Collective, Daniel Birnbaum, Dennis Adams, Liam Gillick, Mike Kelley et Paul Chan.

et le marché, un profil élaboré de la pratique artistique s'est mis à faire pression sur l'École d'art comme étant *le* concept pédagogique de ce que doit être un artiste aujourd'hui et instaurant les critères théoriques et les requis concrets nécessaires à son éducation¹. » L'ouvrage met en évidence (en Occident mais pas seulement) cette transformation de fond avec son hybridation de tous les médiums accompagnée d'une hybridation du matériel et du culturel, de la pratique et de la théorie. L'inflation actuelle du mot « recherche » associé à l'art apparaît ainsi comme un symptôme significatif de cette extension conceptualiste de l'art, peut-être momentanée, mais actuellement en plein essor. Celle-ci n'implique pas la disparition des pratiques les plus physiques ou artisanales. Ces dernières sont désormais évaluées à l'aune conceptuelle : que penser de l'emploi de la céramique, de la peinture aujourd'hui, par exemple, sinon qu'elles représentent une *position* pour la matérialité contre un excès du numérique (ou un excès de conceptualisme) ?

On peut reconnaître en cette orientation conceptualiste la figure tutélaire de Marcel Duchamp, lequel pose par excellence en portrait de l'artiste chercheur. Il n'est que de penser à son intérêt pour le philosophe Max Stirner² ou rappeler son passage à la Bibliothèque Sainte-Geneviève³.

1. « *From the 1980s on, the influence of conceptualism has affected art schools all over the world. Many schools have erased the boundaries between disciplines, as the supremacy of the expression of a concept, in this post-Duchampian epoch rides across all material means – photography, video, painting, drawing, sculpture, or any of them and more joined in an installation. Somewhere between philosophy, research, manual training, technological training and marketing, an evolved profile of contemporary artistic practice has pressed the art school as a pedagogical concept itself to address what an artist is now and what the critical criteria and physical requirements are for educating one.* » Ibid., p. ix et x. Traduction de l'auteur.

2. Voir à ce propos Francis M. NAUMAN, « Marcel Duchamp : A reconciliation of opposites », dans Rudolf E. KUENZLI et Francis M. NAUMAN (éd.), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 1989, p. 29. Max Stirner, aujourd'hui très oublié, a publié en 1844 une défense plutôt provocatrice de l'égoïsme et de l'individualisme, *Der Einzige und sein Eigentum*, en français : *L'unique et sa propriété*, Robert-Louis Leclaire (trad.), Paris, P.-V. Stock, 1900.

3. Voir Yves PEYRÉ et Évelyne TOUSSAINT, *Marcel Duchamp*

C'est un lieu commun entré dans les savoirs : « Duchamp s'inscrit dans la lignée des artistes "intellectuels", comme Léonard de Vinci », reprend par exemple le dossier pédagogique du Centre Pompidou⁴. Dès 1923, Picasso, quant à lui, se sentait menacé par la dimension de « recherche », ou du moins agacé, puisqu'il en vint à dire en visant Duchamp : « L'esprit de recherche a empoisonné ceux qui n'ont pas pleinement compris tous les éléments positifs et concluants de l'art moderne et a tenté de leur faire peindre l'invisible et, par conséquent, l'impeignable⁵. » Que l'art cherche, que l'art pense n'était pourtant pas une nouveauté, comme l'aurait attesté un artiste aussi peintre que Delacroix qui écrit dans son *Journal* : « Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit une pensée. C'est ce qu'ils disent. Qu'ils sont simples⁶ ! »

Dans *Formes de l'intention*, Michael Baxandall prend précisément l'exemple de Picasso pour expliquer la façon dont procèdent les artistes

à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, Éditions du Regard, 2014. Duchamp s'est adonné « à la découverte des traités d'Albrecht Dürer, de Léonard de Vinci, de Nicéron, d'Abraham Bosse ou de Jean Du Breuil. Il y a lu Sextus Empiricus, Henri Poincaré ou Esprit-Pascal Jouffret, consulté les dessins de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, se passionnant pour les avancées scientifiques récentes, le concept de quatrième dimension et la géométrie non-euclidienne, sans se départir de son humour, de son scepticisme et de son ironie, en parfaite complicité avec Alfred Jarry, Raymond Roussel ou Gaston de Pawlowski ». (Quatrième de couverture).

4. Notice *Fontaine* 1917/1964. Documentation, rédaction : Vanessa Morisset © Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, septembre 2005.

5. Relevé le 16 février 2016 dans <<https://blogs.mediapart.fr/thierry-briault/blog/011014/lanti-peinture-indefectible-de-marcel-duchamp-bete-comme-un-duchamp-ou-le-petit-monde-ennuyeux>>, blog de Thierry Briault pour *Médiapart* du 1^{er} octobre 2014, à l'occasion de l'exposition *Marcel Duchamp. La peinture, même*, au centre Pompidou, 24 septembre 2014 – 5 janvier 2015. Texte original dans « Picasso speaks », *The Arts*, New York, mai 1923, ici repris dans *Art Humanities Primary Source Reading*, « Statement to Marius de Zayas » dans <http://www.learn.columbia.edu/monographs/picmon/pdf/art_hum_reading_49.pdf>, consulté le 16 février 2016.

6. Eugène DELACROIX, 8 octobre 1822. Ici repris dans Michael BAXANDALL, *Formes de l'intention, sur l'explication historique des tableaux*, Catherine Fraisse (trad.), Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1991, p. 129.

lorsqu'ils « pensent » en peinture. Le peintre, écrit-il, « suit des directives qui impliquent tout un arrière-plan historique et critique. On peut penser que c'est le regard particulier qu'il porte sur la peinture du passé qui détermine les termes particuliers du problème qu'il veut résoudre [...] Il n'est pas exclu qu'il [Picasso] ait tenté de formuler en lui-même un certain nombre de concepts qui devait lui permettre de définir telle ou telle question picturale¹ ». Si dans le même chapitre, l'historien de l'art précise bien que le point de vue de l'artiste n'est pas celui du regardeur ou du critique, il montre qu'en suivant ses « directives », Picasso a une attitude que ne renierait pas un chercheur, même si ses paroles le déniaient : « J'ai du mal à comprendre pourquoi on donne tant d'importance au terme de recherche dans la peinture moderne. Pour moi chercher ne signifie rien quand on peint. L'important c'est de trouver² ». En fait Baxandall (et Kahnweiler avant lui) nous fait comprendre que Picasso se saisit d'« un état de l'art » – pour reprendre cette expression que tous les chercheurs d'aujourd'hui tentant d'obtenir un projet financé connaissent. Picasso a peu formulé, mais il est tout de même passé par quelques échanges verbaux (avec Braque en particulier). Son attitude est performative : il se saisit d'un problème et « trouve » des relations de formes, de valeurs, de relations au bord du tableau, à la planéité du support, etc., qui font sauter le « verrou » (disent encore les institutions de recherche) de la perspective. La recherche artistique fait ainsi autant que possible l'économie du langage discursif. Elle « trouve » en affirmant une forme qui va déplacer, ou déstabiliser, ou reformuler une configuration antécédente. En ce qui concerne Duchamp par exemple, comment mieux questionner artistiquement et activement l'exposition, dont la fonction est la mise en visibilité, sinon en contrariant son but de rendre visible ?

Si Madoff constate qu'un tournant conceptuel s'instaure dans les Écoles d'art au cours des années 1980, il faut penser que ce courant se déploie chez les artistes bien plus tôt, et en particulier au cours des années 1960 alors que

l'héritage de Duchamp se répand. L'art conceptuel, en rassemblant « l'impeignable » et en l'hybridant intimement au langage, en est en quelque sorte l'accomplissement radical. Ce tournant conceptualiste, qui se développait aussi chez des artistes ne tendant pas à la seule présence mentale ou écrite de leur œuvre, ne fut pas seulement américain. Toutefois il fut particulièrement éclatant dans les années 1960 à New York, avec des artistes qui publiaient dans les magazines des articles relayés par une critique historienne de haut niveau. Donald Judd écrivit « Specific objects³ » avant ses premières expositions notables, Dan Graham, artiste et critique, publia *Homes for America* dans *Arts Magazine* en 1966-1967⁴, Robert Smithson y écrivait aussi ainsi que dans *Artforum*, où Robert Morris réfléchissait sur la sculpture. Carl Andre, qui composait des poèmes, s'intéressait comme Smithson à la physique. Nauman reçut un enseignement universitaire en mathématiques et physique avant de compléter sa formation artistique. Dans les années 1960, rapporte Dan Graham, « tous les artistes lisaient Merleau-Ponty. Le grand héros de Bruce Nauman était Richard Feynman, le physicien quantique, qui donnait des conférences à Berkeley⁵ ».

En Europe, Harald Szeemann, presque unanimement considéré comme le premier « curateur » international, rassemble les approches américaines et européennes de remise en question des catégories artistiques en montrant les processus, ce qui revenait à poser l'accent sur l'expérimentation, sur la recherche. En France, des revues comme *Rhobbo*, *VH101* ou *Peinture, Cahiers théoriques* rebondissaient sur les questions critiques. Consécutivement aux événements de mai 1968, le tournant théorique menant à ce qu'on cesse de dire « bête comme un peintre » prit la forme concrète de la création de l'enseignement des arts

1. *Ibid.*, p. 87.

2. *Ibid.*, p. 121.

3. Donald JUDD, « Specific objects », *Arts Yearbook*, n° 8, 1965, p. 74-82. Ici dans <www.juddfoundation.org/_literature_108163/Specific_Objects>, consulté le 19 février 2016.

4. Dan GRAHAM, « Homes for America, Early 20th Century Possessable House of the Quasi-District Cell of '66 », *Arts Magazine*, Vol. 41, n° 3, décembre 1966-janvier 1967, p. 21-22.

5. Dan GRAHAM, *Œuvres 1965-2000*, Paris, Paris-Musées, 2001, p. 388.

plastiques à l'université. Et si les ateliers étaient devenus autre chose que des salles de classe avec lavabos, qu'il faut quitter pour laisser entrer le cours suivant, si le recrutement d'artistes non universitaires avait été facilité, ces formations artistiques auraient peut-être assumé convenablement ce tournant, sans dissensions stériles avec les Écoles d'art.

Reposons, avant de questionner la place des curateurs et de l'exposition, le statut de la recherche. Dans l'*Encyclopedia universalis* le terme de « recherche » est en soi trop général pour faire l'objet d'un article. L'entrée adéquate est « recherche scientifique ». Son auteur toutefois introduit son article selon un sens commun que nous pouvons adapter à l'artiste : « L'homme a toujours voulu comprendre le monde et la société dans lesquels il vit. » Il ajoute aussitôt : « et depuis plusieurs siècles, c'est la recherche scientifique qui tente de répondre à ce besoin. La recherche a d'abord une dimension "culturelle" – connaître et comprendre la nature –, mais comme elle rend possible, jusque dans ses aspects les plus fondamentaux, la maîtrise de cette nature, elle est aussi, de fait, un enjeu de puissance autant que de pouvoir¹. » La recherche se présenterait d'abord comme une attitude intrinsèque poussant l'homme à explorer, observer le monde, puis faire des hypothèses, tenter des expériences, comparer des résultats. La recherche « scientifique » a ensuite mis au point des méthodes, des protocoles de démonstration, des outils de vérification. Sans doute l'artiste ne peut-il guère espérer, comme le chercheur en sciences « dures », maîtriser la nature, excepté symboliquement (et peut-être est-ce l'un de ses rôles dans la société humaine, à moins que ce soit celui de critiquer ces effets de pouvoir). L'artiste serait à cet égard plus proche des sciences dites « humaines », dans la mesure où ses réalisations apporteraient des visions autres, des critiques de cette « maîtrise », des perceptions resituant nos corps, notre imaginaire, notre sensibilité face aux modifications du monde.

S'il y a une « pulsion » de recherche chez l'homme, il y a aussi une institution de la recherche. Dans les faits, celui qu'on appelle chercheur est un individu ayant suivi une formation supérieure poussée, souvent universitaire ou légitimée par l'université et dont la qualification est le fruit d'un long processus. Il n'y a pas de chercheur autodidacte. Les recherches, les découvertes, validées par des pairs (institutions scientifiques, revues, publications), doivent s'étayer d'expérimentations antérieures, qu'elles augmentent, rectifient ou réfutent selon des méthodes partagées et rigoureuses. Cette recherche peut être fondamentale ou appliquée, et son but déclaré est une amélioration de la vie grâce à l'étendue constante des connaissances sur le monde, sur les hommes (il y a bien aussi une recherche guerrière, compensée par des comités d'éthique). Si certaines découvertes de la recherche scientifique s'expriment de façon fort succincte, $E=mc^2$ par exemple, le langage utilisé a été le fruit d'un long processus de codification lui permettant d'être international. Le chercheur en sciences dures a son langage de spécialiste, incompréhensible sans formation spécifique, mais à tel ou tel moment, il ne peut faire l'économie d'un discours d'explication, pour sa valorisation par exemple. Les méthodes du chercheur en sciences humaines sont moins déterminées, car elles ne se communiquent que par l'intermédiaire d'un discours (éventuellement illustré), émis dans sa langue d'usage, infiniment malléable, mais qui pour la validité de ses avancées doit aussi répondre à des méthodes. Celles-ci doivent réduire une subjectivité non partageable qui ne pourrait servir la réflexion, en situant sa parole, en donnant des éclairages précis et vérifiables sur son objet, de façon à augmenter le savoir ou la réflexion sur le dit objet. Les méthodes « scientifiques » du discours ont plus souvent recours au bon sens que ne le craignent les Écoles d'art : logique de présentation pour faciliter la lecture et la compréhension de ce qui est traité, logique syntaxique, sources vérifiables au moyen d'un appareil de notes et d'une bibliographie faciles d'usage pour qui voudrait approfondir la question, qualité des références, précision des observations, articulation des argumentations rendant plausible ce qui est avancé. Le chercheur

1. Pierre PAPON, « Recherche scientifique », *Encyclopædia Universalis* <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/recherche-scientifique/>>, consulté le 18 février 2016.

en sciences humaines a des buts : transmettre et augmenter le savoir en amenant un point nouveau, en modifiant un point de vue, en rétablissant une vérité, en détectant les poncifs sous le consensus ou le dissensus ; il établit des comparaisons permettant au récepteur d'élargir son champ de réflexion et ses capacités critiques. Comme pour le chercheur en sciences dures, l'institution universitaire est garante de son évaluation. Les critères en sont périodiquement contestés mais globalement vérifiés et admis. L'artiste n'est pas évalué de la même façon. L'art promeut souvent la dimension subjective, parce qu'il croit volontiers en son universalité. On ne conteste généralement pas cette subjectivité car elle introduit l'originalité qui permet au regardeur d'apprendre de celle-ci (elle lui offre un monde ou une vision nouvelle). Pour autant l'art n'a pas mission d'augmenter le savoir (ce n'est pas un requis administratif). Même s'il exhibe son héritage, on ne lui demande pas d'attester de ses sources, et c'est l'inventivité par rapport à celles-là, l'inventivité en général, qui sera appréciée. L'évaluation diplômante de l'artiste, même établie par ses pairs, n'amène pas mécaniquement la reconnaissance artistique. C'est là que se justifie la dénomination d'« institution Art » définie par Peter Bürger et qui renvoie « au système de production et de distribution de l'art, ainsi qu'aux représentations de l'art qui dominent à une époque donnée, et qui déterminent essentiellement la réception des œuvres¹ ». L'artiste est évalué dans ce cadre moins légiféré, plus indéterminé, et certainement plus fluctuant. Il l'est d'ailleurs aussi hors du « monde de l'art » alors que l'on n'osera évaluer les résultats d'un chercheur en sciences « dures » en dehors de son domaine. Comme l'a pointé Foucault, tout savoir a des effets de pouvoir. Le chercheur en sciences humaines peut avoir une pratique discursive qui impressionne ; le mathématicien, le physicien, de leur compétence que ne peut maîtriser le commun, exercent une fascination. L'art contemporain est (encore) régulièrement dénigré (« mon enfant peut le faire »). Mais l'artiste peut

aussi se présenter dans sa sphère autonome, dans une distance de compétence. Le repli sur son domaine lui permet alors de ne pas s'ouvrir à la critique venant d'autres savoirs. C'est un moyen d'entretenir une distance sacralisante, de protéger ses productions.

Or, depuis le « processus de Bologne », les Écoles d'art en Europe sont amenées, souvent malgré elles, comme les universités, à une modification de la formation et de la recherche agissant comme si une partie de l'« institution Art » s'était rigidifiée en un cadrage légal, enregistré, sur-formalisé. Le mouvement général d'intellectualisation s'est cristallisé, au nom de la clarté, de l'excellence, en structures institutionnelles, qui épousent le modèle concurrentiel (les critiques n'ont pas manqué de le souligner, mais semblent inopérantes) : être dans le classement de Shanghai, être contacté par les galeries. Selon *Art School*, les États-Unis ont, eux aussi, des « programmes de MFA (Master of Fine Arts) « aux règles hégémoniques² ». Les Masters les plus connus recrutent sur l'interdisciplinarité des médiums et sont adossées à des universités notoires. À Stanford University, le recentrement géographique du bâtiment des arts à l'intérieur des sciences humaines a eu des répercussions réciproques consolidées par les pratiques numériques. C'est une innovation qui a été jugée nécessaire à la création d'un doctorat en art³.

En Europe, dans la mesure où le « LMD » devient la règle, il est logique que les Écoles d'art souhaitent le « D ». Ainsi la formation aux Masters d'art peut-elle se prolonger en doctorat, tandis que la recherche devient plus qu'un appétit de découverte : une injonction. S'il est patent que le langage de l'art est structurellement très différent du langage discursif, le modèle institutionnel issu de l'université pousse le jeune artiste vers l'obligation de rédiger un mémoire, c'est-à-dire d'articuler ses affinités et les sources diverses auxquelles il puise avec une maîtrise suffisante du discours pour une présentation lisible, informée, articulée. Un texte littéraire, quelquefois proposé, ressortirait d'une autre compétence (du « monde de la littérature »). Le passage du mode « inventif »

1. Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde*, Jean-Pierre Cometti (trad.), Paris, Éditions Questions théoriques, 2013, p. 36.

2. Steven Henry MADOFF (éd.), *Art School*, op. cit., p. xi.

3. Voir *ibid.*, p. 143-157.

au mode discursif ne va pas de soi : cela prend du temps, une énergie que le jeune artiste préfère souvent consacrer à sa liberté subjective. S'il se déclare chercheur, il doit donc être doté d'un certain capital de distance, voire de schizophrénie (!). Mais comme l'ont montré les artistes américains des années 1960 qui écrivaient des articles de critique et de réflexion, le discours est aussi un pouvoir, et la double compétence, bien gérée, une force dans le contexte de l'art international. Une certaine maîtrise du discours « scientifique » – fut-elle une pratique minimum pour évaluer le discours des autres – ne peut que servir l'artiste, même s'il parvient (ou : pour parvenir) à suffisamment de notoriété pour que les discours des autres affluent sur son œuvre.

Dans ce tournant, l'université agit le plus souvent comme répulsif auprès des Écoles d'art. Les départements d'arts plastiques, liés aux concours d'enseignement en lycées et collèges, pour lesquels il faut faire passer dans le discours un savoir didactique (il est donc assez contraint), nécessairement mal servis matériellement par leur caractère démocratique permettant le nombre, ont le plus souvent fourni du discours, souvent intelligent, certes intellectualisant, mais qui a aussi trop souvent suivi le pli de se substituer à la force artistique et à l'inventivité. Il était dans les intentions de ceux qui ont fondé ces départements de faire accepter la pratique comme « recherche ». Mais l'université peine à renoncer au discours écrit, qu'elle sait évaluer et qu'elle exige en quantité importante. C'est au point qu'un doctorat en arts plastiques est très largement jugé sur son écrit tandis que la présentation des productions plastiques, sans doute appréciée du jury le jour de la soutenance, est considérée comme un bonus. L'investissement nécessaire à l'écrit contraint le jeune artiste universitaire à réduire sa pratique, le plus souvent au moment où celle-ci devrait prendre son essor. Il est rare que les diplômés universitaires « cartonnent » dans le « monde de l'art ».

Ce tournant institutionnel a-t-il eu un effet direct sur l'émergence de la fonction de curateur ? Il est patent que celle-ci s'est considérablement imposée dans ces mêmes années. Le 19 juin 2013, autrement dit hier, un article d'Emmanuelle Lequeux dans *Le Monde* titrait « Curateur, le plus jeune métier du monde ». L'article rectifiait un peu l'effet de nouveauté : « Il y a cinquante ans, commissaire d'exposition, cela n'existait quasiment pas. Rassembler des artistes selon le bon plaisir de sa pensée, organiser des expositions comme des points de vue sur le monde ? Très peu l'avaient envisagé, et nul n'en avait fait son métier. Il fallut attendre le Suisse Harald Szeemann et les années 1960 pour que s'invente ce rôle². » En fait, il est vraisemblable que le développement de la fonction de curateur corresponde au mouvement « conceptualiste » de fond qui a montré que l'exposition des œuvres était un enjeu théorique important. Par ailleurs, une meilleure connaissance de l'art récent par le public, due aux efforts de médiation, à sa curiosité pour un art contemporain devenu à la mode, au soutien financier des centres d'art et des institutions de type muséal (public et privé) et la montée en puissance du marché de l'art, ont multiplié les opportunités d'expositions, et donc la nécessité de « curateurs ». D'autres considérations interviennent. Lorsqu'en 2006 le responsable du Fonds Régional d'Art contemporain de la Région PACA postule pour le centre d'art de la Villa Arson à Nice³, il expose son intention de faire appel à de jeunes curateurs (que l'on appelait encore commissaires) ou au moins des commissaires extérieurs afin de redonner une « certaine fraîcheur » à la programmation. Il sous-entendait ainsi que les centres d'art qui s'étaient créés dans les années 1980 en France, avec tout le mérite qui revenait à ceux qui les avaient montés, organisés, élaborés, s'enkystaient dans les mêmes références artistiques. Lui-même avait auparavant, pour le FRAC, invité certaines personnalités de la commission d'achat à proposer des artistes qui, en l'occurrence, avaient des conceptions spécifiques de mise en visibilité de

1. Ces considérations ont amené Aix-Marseille Université à offrir une nouvelle mention de Doctorat, moins lourde en texte mais plus exigeante en création, « Pratique et théorie de la création artistique et littéraire ».

2. <http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/19/curateur-le-plus-jeune-metier-du-monde_3432833_3246.html>, consulté le 19 février 2016.

3. Éric Mangion, entretien téléphonique du 22 février 2016.

leurs œuvres¹. Ce constat d'un resserrement des lieux d'art en France sur quelques personnalités dominantes et les effets de pouvoir et d'uniformité que ces pratiques induisent appelait en effet une ouverture démocratique.

Toutefois, au cours des années 2000 le passage verbal du « commissaire » au « curateur » est allé de pair avec une généralisation de la fonction que l'on peut qualifier d'inflationniste. Cela ne va pas sans inconvénients, à commencer par la difficulté grandissante à s'imposer pour ceux qui se lancent aujourd'hui sur le marché. Cette généralisation n'est pas seulement due à la volonté d'une diversification de l'offre d'expositions mais aussi à la multiplication des lieux de formation. Depuis trois ans, par exemple, la structure d'exposition de la même Villa Arson est devenue le terrain du commissariat de l'École d'art qui lui est attenante, car les programmes de « recherche » sur lesquels travaillent désormais les étudiants de Master avec leurs professeurs ont pour aboutissement des expositions. Si les professeurs sont des curateurs, les étudiants sont aussi aguerris à toutes les contraintes et négociations nécessaires au montage d'expositions, puisque les programmes de recherche impliquent une thématique, un approfondissement théorique de celle-ci, des choix d'œuvres empruntées à d'autres structures, etc. Si ce programme est plutôt en avance sur d'autres structures en France, il n'est pas le seul (l'École d'art de Toulon applique le même rapport à la recherche, par exemple).

De leur côté, les sections d'histoire de l'art à l'université se sont ouvertes aux périodes récentes de l'art (souvent en réponse à la pression de la demande étudiante). Des formations professionnelles ont suivi. La formation au Commissariat du Magasin de Grenoble est désormais accompagnée de quelques Masters universitaires concernant l'exposition, la critique, la médiation, le « patrimoine contemporain ». Les formations en arts plastiques « et sciences de l'art » sont également des lieux d'où peuvent émerger de jeunes curateurs, si les étudiants complètent leur enseignement de stages. À l'étranger des lieux

prestigieux ont organisé la rencontre entre futurs historiens de l'art et artistes pour mieux préparer ceux qui se distingueront. Ainsi l'École de l'Art Institute de Chicago (SAIC) offre un programme qui « combine atelier et étude théorique, et peut inclure l'histoire de l'art, la critique, les arts libéraux au sens large² ». La porosité entre les différentes disciplines permet ainsi à l'étudiant de trouver progressivement sa voie selon ses préférences, de passer d'artiste à curateur, de la critique à la pratique. Les rapprochements sont également favorisés à Londres par le Royal College of Art, même si les disciplines sont moins poreuses.

Il y a donc une intensification des formations en même temps qu'une perméabilité entre les différentes branches des acteurs de l'art. Cela étant, aujourd'hui, le curateur a le plus souvent une formation universitaire, et de fait une certaine maîtrise du discours. L'exposition étant le mode principal de « socialisation des œuvres » (Glicenstein), les pouvoirs publics et les associations encouragent cette fonction, puisque le curateur saura verbaliser un projet, le rendre convaincant à des élus, à des mécènes. Depuis quelques années, les rares résidences pour critiques d'art sont ainsi devenues de récurrentes bourses ou résidences pour jeunes curateurs. Les curateurs d'ailleurs font ainsi un parcours qui se calque sur celui des jeunes artistes, de lieu en lieu, étoffant leur CV sur des programmations dont ils espèrent qu'elles monteront en importance et en subventions. Le curateur est nomade, car il doit être renouvelé. Il est soumis à la concurrence, comme le pointe l'un des élus 2013 du Palais de Tokyo : « Finalement on est juste le pur produit du néolibéralisme, notre liberté n'est que la flexibilité dont nous sommes les prototypes³. » Les curateurs ont pour fonction de mettre les artistes en évidence, mais par leur nombre, leur rémunération, ils deviennent aussi des concurrents à l'égard des financements de production reçus par les artistes. Ils contribuent, comme le montre Jean-Pierre Cometti dans son dernier ouvrage, à la « re-auratation » des œuvres

1. Par exemple, Christine Macel avait choisi de faire exposer John Bock et Christoph Doswald Ugo Rondinone.

2. Voir SAIC dans <http://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/top_mfa_programs-52172>, consulté le 19 février 2016.

3. Emmanuelle LEQUEUX, « Curateur », art. cit., citation de Gallien Dejean.

ou des artistes au bénéfice du marché¹. Ce pouvoir leur confère la potentialité d'être eux-mêmes des vedettes. Les artistes peuvent alors avoir la volonté de se ressaisir du commissariat.

Comment la relation du curateur à la recherche peut-elle se construire ? Comme l'a fort bien expliqué Jérôme Glicenstein, en dehors de l'École et de l'atelier où l'on peut saisir un processus, des idées plastiques en formation, il n'est guère « possible de prendre connaissance d'une œuvre d'art indépendamment d'une exposition qui en est faite² ». Ce constat, qui interpelle la médiation, a aussi un rapport direct avec les questions d'esthétique et l'approche philosophique de l'art. L'exposition « affecte l'autoréflexivité d'œuvres qui sont à la fois mises à distance de leurs circonstances de création et réorientées en permanence par les commissaires, conservateurs ou scénographes (avant de l'être par les publics³) ». Cette réorientation enjoint une malléabilité d'interprétations qui fragilise les acceptions essentialistes de l'art, et ses définitions souvent fondées sur l'approche des œuvres une par une et isolées de leur contexte.

Dans son ouvrage, Glicenstein met en évidence deux facettes du commissaire d'exposition, incarnées dans leurs positions extrêmes par Harald Szeemann et Hans-Ulrich Obrist⁴. Le parti pris de Szeemann fut d'imposer ses options d'accrochage aux artistes qu'il choisissait, avec pour corrélat une instrumentalisation des œuvres qu'a vivement critiquée Daniel Buren pendant la fameuse *Documenta V*. De l'autre côté, Obrist récuse la position de « méta-artiste » que s'arrogeait Szeemann. Il est le curateur qui « prend soin de » (du latin *curare*) : en empathie avec les artistes, il cherche le mode le plus adapté à l'exposition de leur spécificité, les affinités les plus adéquates. Il préfère être un « catalyseur qui cherche à réunir les meilleures conditions de tra-

vail possibles pour des artistes⁵ ». On peut noter au passage que les curateurs semblent représenter un échantillonnage plus égalitaire des relations hommes-femmes : avant leur arrivée sur le marché, un grand nombre de femmes étaient à la direction de petites structures d'exposition ou à la conservation. Elles étaient le plus souvent « au service de », dédiées à chouchouter les artistes plutôt que de se faire un nom. Au demeurant la plupart des artistes apprécient hautement cette option ; de nombreux curateurs aimeraient au contraire se voir en nouveaux Szeemann. Car face à la précarité de leur situation, il faut bien des compensations : être responsable de son choix (souvent cela ne va pas sans conditions), être courtoisé par les artistes. Depuis quelque temps, la notion de « curateur-auteur » séduit, plus que celle de « méta-artiste ». Le nom de « curateur-auteur » garde l'aura du terme « auteur », alors que « méta-artiste » semble teinté de la marque de l'artiste « manqué », même si l'exposition peut être considérée comme une forme de grande installation, une unité organique, voire un « *Gesamtkunstwerk* » orchestré par son compositeur. L'acception de la dénomination de « curateur-auteur » se serait développée à partir de la revendication d'Éric Troncy concernant son exposition controversée *Coollustre* en 2003 en Avignon⁶, dans laquelle il avait pris la liberté d'exposer des Bernard Buffet sur le mur de Sol LeWitt. La proposition fut reçue comme une provocation insuffisamment convaincante car Buffet n'en ressortait pas comme une redécouverte injustement oubliée. Dans une certaine mesure, elle pointait la relation du public de l'art contemporain à son propre consensus en matière de valeur artistique, et en ce sens on pouvait penser que l'action avait la saveur de l'attitude artiste. Mais elle paraissait aussi provenir d'un dandysme arbitraire (« C'est mon choix » concluait ainsi une critique d'Elisabeth Lebovici⁷ parodiant le titre d'une émission de télévision).

1. Jean-Pierre COMETTI, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Paris, Éditions Questions théoriques, 2016, p. 203-208.

2. Jérôme GLICENSTEIN, *L'Art, une histoire d'exposition*, Paris, PUF, 2009, p. 11.

3. *Ibid.*, p. 198.

4. *Ibid.*, p. 75-79.

5. Repris dans *ibid.*, p. 79.

6. Emmanuelle LEQUEUX, « Curateur », *art. cit.*

7. Elisabeth LEBOVICI, « Inventaire à la Troncy », 31 juillet 2003 pour *Libération* du 31 juillet 2003. Ici repris dans la version numérique <http://next.liberation.fr/culture/2003/07/31/inventaire-a-la-troncy_441051>, consultée le 22 février 2016.

Parmi les curateurs, il faut aussi compter avec les artistes, puisque ceux-ci sont assez régulièrement sollicités pour une « carte blanche », par exemple. Ont-ils alors une attitude spécifique de chercheur ? Peut-on établir une taxonomie du curateur en regard de la recherche ? Le constat de l'effet de l'exposition sur les œuvres est évidemment bien connu des artistes, et depuis le début du xx^e siècle, ils n'ont jamais été les derniers à repenser les conditions de présentation de leurs réalisations. Un artiste ou un groupe d'artistes désirant transformer « un état de l'art » parce que le mode d'exposition courant ne leur convient pas « trouvent » de nouvelles modalités pour montrer leurs œuvres, changeant par là-même les œuvres elles-mêmes et les interprétations que le public peut en déduire. Selon ce que nous avons dit de Picasso, ces artistes produiraient de la « recherche » en étant ici leurs propres curateurs. Mais dans ce cas d'invention d'un nouveau mode de présentation, il s'agit le plus souvent d'un événement ou au plus d'une suite rapprochée d'événements ponctuels. Un exemple relativement récent nous est relaté par Troncy, ce qui nous montre qu'avant de se considérer « curateur-auteur », celui-ci s'est trouvé à l'écoute, en empathie avec les artistes. Voici ce qu'il rapporte d'une manifestation qui s'est déroulée en août 1990 :

La galerie Air de Paris avait commencé par une idée farfelue. Philippe Parreno, Pierre Joseph et Philippe Perrin avaient conçu *Les Ateliers du Paradise*¹ : ils avaient simplement eu l'idée d'habiter la galerie pendant un mois, et avaient décoré leur habitat avec des œuvres d'art contemporain. L'ambiance était ludique, et l'idée d'utiliser l'œuvre d'art comme un cadre de vie, et non comme quelque chose de sacré qu'on adore sans toucher, était franchement innovante. *Les Ateliers du Paradise* ont pour moi une vraie valeur historique².

1. Le *Paradise* était simplement une boîte de nuit où se rendaient les artistes en Italie.

2. Jean-Max COLLARD, « Art contemporain, la non-école de Nice », *Les Inrocks*, 28 janvier 1998 <<http://www.lesinrocks.com/1998/01/28/musique/concerts/art-contemporain-la-non-ecole-de-nice-11231506/>>, consulté le 12 juin 2016.

L'année suivante, Troncy organisait avec Nicolas Bourriaud, sur l'initiative de Christian Bernard à la Villa Arson de Nice l'exposition *No man's time*³, dont l'ensemble reposait clairement sur des attitudes d'artistes auxquelles il avait été attentif l'année précédente, *No man's time* rassemblait une grande partie des artistes dont Bourriaud allait déduire des réflexions critiques, parues dans le magazine *Documents sur l'art*, codirigé par Bourriaud et Troncy⁴, réflexions devenues en 1998 *l'esthétique relationnelle*⁵. Avant *Coollustre*, Troncy avait ainsi contribué à faire apparaître un mouvement.

Tous les artistes de *No man's time* ne s'intéressaient pas spécifiquement à la question de l'exposition, mais celle-ci était et demeure essentielle au travail de Philippe Parreno, Pierre Huyghe, et Dominique Gonzalez-Foerster, laquelle avait même suivi, à cette intention, la première promotion de l'École du Magasin de Grenoble (1987-1988). Les expositions récentes de ces trois artistes⁶ ont démontré à quel point l'orchestration et la mise en espace de leurs œuvres font partie de leur démarche.

En revanche, même si ces artistes invitent volontiers un confrère dans les expositions qu'ils conçoivent, il est douteux qu'ils assument la partie ingrate et plus obscure du commissariat. Leur art, leur recherche artistique non verbale, font qu'ils sont sollicités et qu'ils laissent le soin aux galeries

3. *No man's time*, exposition à la Villa Arson, du 7 juillet 1991 au 30 septembre 1991. Artistes exposés : Angela Bulloch, BP, Paul Devautour, Sylvie Fleury, Liam Gillick, Henry Bond, Felix Gonzalez-Torres, Karen Kilimnik, Aimee Morgana, Raymond Pettibon, Rob Pruitt and Jack Early, Martin Kippenberger, Philippe Parreno, Allen Ruppersberg, Lily van der Stokker, Jim Shaw, Pierre Joseph, Dominique Gonzalez-Foerster, Xavier Veilhan.

4. La revue *Documents sur l'art* (dont le nom est un clair hommage à Bataille) a été fondée en 1992 par Nicolas Bourriaud, Éric Troncy, Philippe Parreno et Liam Gillick, et est restée active jusqu'en 2000.

5. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

6. *Dominique Gonzalez-Foerster, 1887 – 2058*, Galerie Sud, Centre Pompidou, 23 septembre 2015 – 1^{er} février 2016 ; *Pierre Huyghe*, Galerie sud du Centre Pompidou, 25 septembre 2013 – 6 janvier 2014 ; *Philippe Parreno, Anywhere, anywhere out of the world*, Palais de Tokyo, 23 octobre 2013 – 12 janvier 2014.

et institutions les tâches telles que : formuler de façon convaincante et faire passer l'idée directrice auprès des financeurs, contacter les institutions et les collectionneurs, négocier avec eux, avec les techniciens, les stagiaires, la direction, l'administration financière du lieu choisi ou dédié, pallier les inconvénients dudit lieu, préparer la médiation, etc. Car tout cela est (à moins de démarches spécifiques) un temps pris sur la création et la conception. Le système de la division du travail apparaît alors enviable. Avant Szeemann, les artistes désirant promouvoir un mouvement renversant les codes de l'exposition s'alliaient volontiers un critique pour la médiation : ainsi Germano Celant servit-il les artistes d'Arte povera, par exemple. En s'en remettant au curateur, l'artiste se dégage des tâches annexes à son travail, mais s'engage à faire confiance à celui-là ; mais il se peut aussi qu'il aménage cette confiance, en trouvant des modalités d'œuvres exposables et interprétables dans des circonstances multiples. C'est ainsi qu'aujourd'hui, par exemple, les œuvres conçues *in situ* pour telle manifestation sont également calibrées pour être aisément déplaçables et remplaçables dans un autre cadre, sous une autre thématique. Le marché international, les curateurs qui en sont un rouage, et les artistes participent en ce sens d'un formatage général.

La frange entre artiste-curateur et chercheur est quelquefois fort mince. Si Gonzalez-Foerster, Huyghe et Parreno ont choisi la voie artistique, d'autres l'abandonnent. Du 30 septembre au 9 décembre 1989, Rüdiger Schöttle installa, dans d'entrepôt-galerie du Confort moderne à Poitiers son *Jardin-Théâtre Bestiarum*, une exposition restée dans les mémoires. Elle était une mise en scène poétique d'œuvres dont les artistes, connus¹,

n'eurent manifestement aucune raison de se sentir manipulés. Schöttle lui-même apparaissait comme artiste (il avait installé une de ses œuvres). Il était aussi auteur et historien de l'art (il avait écrit le texte du catalogue). Il est aujourd'hui galeriste et expose plusieurs des artistes alors présentés : il demeure donc un curateur attentif. Le caractère de l'exposition (dans le noir, avec des nappes de lumière) faisait de cette dernière à la fois une proposition totalement inédite et dans l'esprit de ces années qui aimaient la théâtralisation. La projection, au sens propre et métaphorique était particulièrement interrogée. Cet ensemble questionnait le mode de l'exposition et le « trouvait », après une recherche utilisant un texte à la fois narratif et théorique que Schöttle avait commencé à écrire à partir de 1977. Schöttle se déclarait avec cette exposition précise un chercheur, un auteur, un curateur et un artiste. Ce travail exceptionnel et reconnu comme tel (puisque l'exposition complète a fait l'objet d'une conservation et a été réinstallée, notamment au Fresnoy), garde un caractère unique. C'est donc une œuvre dont l'auteur-artiste est devenu un curateur privé : un galeriste.

Être auteur n'est pas nécessairement être chercheur. Un auteur n'a pas à se justifier « scientifiquement » : il peut imposer sa subjectivité, qui est acceptée ou non par le public. Comme pour l'artiste, c'est le « monde de l'art » qui en assure la reconnaissance. Réussir pour un curateur-auteur, c'est faire retomber sur soi l'aura de l'art en imprimant son style, en aménageant les œuvres selon sa conception, fût-elle originellement déduite d'un mouvement artistique. Claire Bishop cite ainsi Hal Foster avertissant dans le milieu des années 1990 que « l'institution peut éclipser le travail qu'elle est censée mettre en lumière : elle devient le spectacle, elle recueille le capital culturel, et le directeur-curateur en devient la vedette² ». En rappelant ceci, Bishop visait,

1. L'exposition a été reprise au Fresnoy (*Le Jardin-Théâtre Bestiarum*, du 17 février au 4 mai 2008) avec la notice suivante : « Cette œuvre produite entre 1988 et 1989, sur une idée de l'historien de l'art, artiste et galeriste allemand Rüdiger Schöttle assisté par le commissaire d'exposition d'origine belge Chris Dercon est une collaboration entre 14 artistes dont 12 plasticiens (les Français Bernard Bazile et Alain Séchas, l'Irlandais James Coleman, la Néerlandaise Irène Fortuyn (du couple Fortuyn/O'Brien), l'Américain Dan Graham, les Canadiens Rodney Graham et Jeff Wall, l'Espagnol Juan Munoz, le Suisse Christian Philipp Müller, les Allemands Ludger Gerdes, Marin et Hermann Pitz), un

compositeur américain, Glenn Branca, et Rüdiger Schöttle lui-même. »

2. Dans Claire BISHOP, « Antagonism and relational Aesthetics », *October*, n° 110, automne 2004, p. 51-79, p. 53 : « As Hal Foster warned in the mid-1990s, "the institution may overshadow the work that it otherwise highlights: it becomes the spectacle, it collects the cultural capital, and the

dans son article « Antagonism and Relational Aesthetics », la direction de Nicolas Bourriaud au Palais de Tokyo et à la Tate modern, et ses choix de favoriser la dimension « design » des productions artistiques (par exemple production picturale aménageant l'espace, création d'un bar par l'un des artistes) et donc « la fonction avant la contemplation, l'ouverture sur la résolution esthétique », le tout réaménagé sous le concept de « laboratoire¹ ». Elle suggérerait ainsi qu'il travaillait ainsi à sa propre aura puisqu'il démontrait par ses choix de travaux artistiques « ouverts », « semi-fonctionnels » une conception de l'art dont il est aussi « le théoricien principal² ».

En l'occurrence, si l'on peut penser que Nicolas Bourriaud est un curateur-auteur, ou un curateur-critique, sa théorisation de l'esthétique relationnelle doit le placer aussi comme curateur-chercheur, la recherche étant à la fois dans le montage d'exposition (recherche appliquée) et dans l'argumentation théorique de ses choix. En somme, l'exposition, dans son ontologie même d'être une médiatisation, traduit la toute puissance actuelle de l'image (relayée par tous les médias), et de l'économie qui l'accompagne.

Que serait alors un « bon » curateur-chercheur ? Aujourd'hui, les curateurs dépassent en nombre très largement les critiques : la promotion, la mise en visibilité qui accompagnent le marketing de l'art (que l'on veuille le voir ou non), éclipsent la relation critique. Mais la tâche de rendre le plus visible possible son choix fait que les curateurs se trouvent sur un marché concurrentiel. La constitution de réseaux – d'artistes, d'institutions, de galeries privées, de financeurs, de collection-

neurs –, devient une nécessité qui prend du temps et une énergie dévoreuse du temps de la recherche. Frais émoulus des universités, les jeunes curateurs ont un « sujet » et un petit réseau de jeunes artistes de leur génération. Mais partant, combien ne font de leur exposition qu'une *illustration* de ce dernier dont le récit aura réussi à capter momentanément un institutionnel débordé par les tâches administratives, et qui n'a plus le temps de se rendre dans les ateliers pour se faire son approche ?

Un curateur-chercheur ne doit pas être seulement le promoteur d'un groupe d'artistes sortis de l'École et avides d'entrer sur le marché. Il faut le temps d'être à l'écoute de son temps, avoir la possibilité de connaître un large éventail d'artistes. Les mouvements tels que ceux qui ont bouleversé la conception des expositions en instaurant un nouveau modèle sont rares et correspondent à des mouvements de fond de la société. De ce fait il est exceptionnel de se trouver dans le cas d'Harald Szeemann ou de Nicolas Bourriaud, qui ont sans doute condensé de l'intuition et du savoir pratique, mais indiscutablement au bon endroit et au bon moment.

Il reste, pour les curateurs qui ne se trouvent pas en phase avec un moment de transformation de la société, à comprendre tous les micro-mouvements qui se coaliseront peut-être en une configuration que l'histoire de l'art retiendra. Christophe Kihm dans un article de réflexion intitulé « Notes pour une théorie de l'exposition³ » et issu de son travail de critique pour *artpress*, fait un point sur la nécessité de « l'enquête », laquelle est, à notre avis, la première directive à suivre dans le travail de recherche appliquée en exposition, « précisément lorsque cette dernière [l'enquête] est comprise en tant que moyen d'investigation privilégié du présent, permettant de mettre à jour ce qui le manifeste, en tant que présent, dans la création ou dans les arts⁴ ». Car l'exposition en effet est une question de présent, y compris lorsqu'elle exhume ce qui a été conservé, parce qu'elle réactive une mémoire. Une bonne re-

director-curator becomes the star. » Traduction de l'auteur.

1. *Ibid.*, p. 53. Voici la phrase complète en anglais : « *An effect of this insistent promotion of these ideas of artist-as-designer, function over contemplation, and open-endedness over aesthetic resolution is often ultimately to enhance the status of the curator, who gains credit for stage-managing the overall laboratory experience.* » L'auteur a insisté antérieurement sur le concept du centre d'art comme « laboratoire », revendiqué par Nicolas Bourriaud ou Jérôme Sans.

2. *Ibid.*, p. 53. « *It is with this situation in mind that I focus on the Palais de Tokyo as my starting point for a closer inspection of some of the claims made for "open-ended," semi-functional art works, since one of the Palais' codirectors, Nicolas Bourriaud, is also their leading theorist.* »

3. Christophe KIHM, « Notes pour une théorie de l'exposition », dans David Zerbib (éd.), *In octavo – Des formats de l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 75-89.

4. *Ibid.*, p. 76.

cherche pourrait ainsi travailler à montrer par agencements scénographiques et choix d'artistes les signes émergeant de la société qui ne sont pas devenus des poncifs, mais qui au contraire annoncent des possibles avec lesquels le public peut construire son imaginaire et sa subjectivité et ainsi agir sur sa vie, sur son environnement. Une bonne recherche peut s'en tenir à une génération, mais gagnera sûrement à retrouver des transmissions, à dynamiser une présentation par des contrastes. Glicenstein a montré comment le film, en inversant le mouvement (opéré par le spectateur avec des objets fixes), avait servi de modèle théorique dès les premiers dispositifs cherchant une « science de la circulation », chez Herbert Bayer en particulier¹. Le scénario, les narrations, le montage filmique, qui suggèrent la temporalité de déplacement du visiteur, sont souvent convoqués comme paradigme² : ils demeurent des modèles satisfaisants de construction d'une bonne exposition, puisqu'un scénario peut révéler des surprises, relier subtilement (par des signes visuels, des formats différents de productions plastiques) des hétérogénéités qui produiront une dynamique. Mais de bonnes enquêtes peuvent suggérer dans un avenir proche d'autres paradigmes. Aux curateurs-chercheurs d'articuler le prochain modèle...

Sylvie COËLLIER

1. Jérôme GLICENSTEIN, *L'Art, une histoire d'exposition*, op. cit., p. 51.

2. Les artistes de l'art relationnel ont favorisé ce terme de scénario et de narration (Liam Gillick, par exemple). Le film est le modèle de Jean de Loisy.

À la recherche de l'archive

LE FUTUR ANTÉRIEUR DE L'ESPACE (RÉ)EXPOSÉ

Revenant sur son enquête sociologique menée en 2012 sur l'activité de commissaire d'expositions, Laurent Jeanpierre établit comme une évidence le rapport qu'entretient le métier à la théorie et aux savoirs : « Le commissariat, dans l'art contemporain, est en effet envisagé d'abord comme une activité de recherche et de prospection. L'accrochage et la mise en espace viennent ensuite comme les autres activités définissant le métier¹ ». En apparence, envisager le commissariat d'exposition comme forme de recherche reviendrait donc à énoncer un truisme, une tautologie d'autant plus amusante lorsque l'on se penche sur une forme singulière usant du procédé de répétition, soit la redite d'expositions. La reconstruction d'expositions passées devenant l'objet de tentatives d'historicisation et de mises en scènes, ce périmètre mémoriel constitue aujourd'hui une véritable extension du champ patrimonial, où seraient commémorés les espaces absents d'expositions décrochées, remises aux archives. Harald Szeemann n'avait-il pas adossé son « agence pour le travail intellectuel à la demande » (*Agentur für geistige Gastarbeit*) à l'impressionnante documentation sur l'art qu'il était en train de constituer en tant que structure et outil de travail ? La fascination pour l'archive et la méthodologie curatoriale héritée de la *Fabbrica*

*rosa*³ irriguent encore la réception critique qui accompagne aujourd'hui les reprises d'expositions érigées en canons historiques. Cette focalisation sur le statut de ces documents et l'édition de fac-similés semble d'autant plus paradoxale que la grammaire curatoriale tente précisément d'échapper à la tentation conservatrice des institutions.

Le récent développement de reprises et *remakes* d'expositions remonte pourtant à des pratiques déjà initiées au MoMA⁴ dans les années 1930, ou encore au Centre Pompidou dès les années 1977-1981 : ces premières expositions en forme de recherche avaient pour but de légitimer l'institution muséale et ses modèles téléologiques. Or l'essor croissant de ce type d'expositions en forme de souvenir⁵ s'accélère dès la fin des années 1980, avec l'exposition *Station der Moderne, die bedeutenden Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* organisée par la Berlinische Galerie en 1988-89 et dont Jean-Marc Poinot souligne qu'elle a « radicalisé ce principe de situations en construisant une histoire de l'art du xx^e siècle sur la base exclusive d'un choix

1. Laurent JEANPIERRE, Isabelle MAYAUD, avec la collaboration de Séverine SOFIO, « Types et degrés de la réalité curatoriale. Une approche sociologique », dans C-E-A/Commissaires d'expositions associés (éd.), *Réalités du commissariat d'exposition*, Paris, Centre national des arts plastiques/Beaux-arts de Paris, 2015, p. 23.

2. Fabien PINAROLI, « L'agence pour le travail intellectuel à la demande », dans Florence DERIEUX (éd.), *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, Zurich, JRP-Ringier, 2007, p. 65-86. Voir aussi : Tobia BEZZOLA, Roman KURZMEYER (éd.), « Harald Szeemann: Agentur für geistige Gastarbeit », dans *Harald Szeemann with by through because towards despite: catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Zurich, Voldemeer/Vienne, New York, Springer, 2007, p. 280-281.

3. À partir de 1986, Szeemann avait réuni ses milliers d'archives dans une ancienne usine, à Maggia (dans le canton suisse du Tessin) : baptisée *Fabbrica rosa*, cette fabrique était son espace de travail et de recherche. Les photographies des différentes pièces sont rassemblées dans Florence DERIEUX (éd.), *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, op. cit.

4. Jérôme GLICENSTEIN, *L'Invention du curateur. Mutations de l'art contemporain*, Paris, PUF, 2015, p. 155-156.

5. On pense notamment au numéro thématique « Souvenirs, souvenirs » du *Manifesta Journal* (Amsterdam, printemps 2012), consacré aux formes de rupture d'avec une conception linéaire du temps, notamment dans le cas de *reenactments* de performances ; cf. aussi Reesa GREENBERG, « Remembering exhibitions. From Point to Line to Web », *Tate Papers*, automne 2009, n° 12 <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web>>, consulté le 6 février 2016.

d'expositions¹ ». Les questions d'aura, étroitement liées à celles de la copie ne sont pas étrangères aux problèmes soulevés par les effets de ces reprises patrimoniales. S'agit-il d'une réplique des partis pris muséographiques ou des modalités de présentation décidées par les artistes ? Cette répétition de la scène initiale devient-elle une installation en soi, ou forme-t-elle une méta-exposition qui ferait disparaître les œuvres exposées ?

La reconstitution de l'exposition *When attitudes become form. Berne 1969/Venice 2013*, orchestrée en 2013 à Venise par Germano Celant, Rem Koolhaas et Thomas Demand a eu tendance à éclipser (en Europe du moins) l'initiative concomitante du commissaire et critique Jens Hoffmann, et son *When Attitudes Became Form Become Attitudes*, organisée en 2012 au CCA Wattis Institute for Contemporary Arts de San Francisco puis au MoCA de Detroit. Or ces deux approches de la reprise reposent précisément sur des conceptions différentes du rôle du commissaire, dans leur relation même à la temporalité des œuvres et à l'espace de l'exposition. D'un côté, la documentation et la fascination du chercheur pour l'archive rivalise avec la spécificité esthétique des œuvres exposées, mais cette patrimonialisation permet de réévaluer les lacunes du récit établi, d'introduire une composante anthropologique, affective et mémorielle (au sens de Françoise Choay²), une articulation avec les fantômes des œuvres absentes ou répliquées. De l'autre côté, la présence d'artistes contemporains ajoutés au projet canonique permet d'étendre les frontières de l'exposition du point de vue de la plasticité de son espace, pratiqué comme une ambiance, comme un milieu, un médium, mais aussi comme un « trésor d'idées sur le futur », une « mémoire active au travail³ » : c'est en ces termes

que le Van Abbemuseum inaugurerait, entre 2005 et 2009, un cycle d'expositions intitulées *Living Archive*, lesquelles proposaient de revenir sur les processus d'élaboration, d'acquisition et de recherche, sur les choix des directeurs et curateurs successifs du musée d'Eindhoven.

La reprise d'exposition, une recherche en soi face à deux confusions

L'exposition de Szeemann à la Kunsthalle de Berne reposait précisément sur l'expérimentation d'une recherche mouvante, menée concomitamment par le commissaire et les artistes invités à proposer des pièces. Cette méthode revendiquée par Szeemann procède par couches successives au fil de sa carrière, ainsi que le décrit Tobias Bezzola à propos des versions de ses textes, comme des œuvres qu'il intégrait parfois dans des contextes différents⁴. Du point de vue de cette filiation, les enjeux actuels du commissariat comme forme de recherche pourraient paraître fades, si l'on négligeait qu'ils mettent pourtant à jour deux confusions, d'une part entre le champ du « curating » et celui du « curatorial », d'autre part entre la désignation des « artistes chercheurs » et celle des « commissaires chercheurs ». Il s'agirait de distinguer ce qui apparaît en tant que forme de recherche, dans l'espace seul de l'exposition, et ce qui procéderait, au-delà de l'espace de l'exposition, d'un processus de recherche ; mais peut-on sérieusement dissocier les deux dans le contexte d'une historicisation, d'une reprise d'exposition qui promet un retour aux sources et aux documents ?

1. Jean-Marc POINSOT, « Incertitude et évidences. De la crise comme moteur de l'histoire », p. 233-247 [note 6], dans Bernadette DUFRÈNE (éd.), *Le Centre Pompidou : trente ans d'histoire*, Paris, Centre Pompidou, 2007 ; Voir aussi, du même auteur, « Répliques, reprises, reenactments », *Artpress 2, Les expositions à l'ère de leur reproductibilité*, février-avril 2015, n° 36, p. 36-42.

2. Françoise CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, PUF, 1999.

3. « *This exhibition series treats museum archives as a treasury of ideas about the future [...] as an active working memory.* » Cycle d'expositions *Living Archive*, décliné en huit volets successifs du 8 mai 2005 au 8 novembre 2009, Van Abbemuseum, Eindhoven, cf. <http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=544&cHash=323982266090a139a7e0f512bb283438>, consulté le 14 janvier 2016.

4. François AUBART et Fabien PINAROLI, « Entretien avec Tobias Bezzola », dans Florence DÉRIEUX (éd.), *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, op. cit., p. 62-63.

Le curateur Jens Hoffmann, actuel directeur du Jewish Museum de New York, revendique précisément la posture de l'*Austellungsmacher* empruntée à Szeemann : à rebours des tendances actuelles, il restreint le domaine d'intervention du commissaire à la seule activité consistant à « faire des expositions ». Il critique en ce sens les pratiques curatoriales qui s'étendent au-delà, à l'extérieur du périmètre du curating : les plateformes, lectures, projections, éditions parallèles procèderaient ainsi d'un para-commissariat (*para-curatorial*), d'une discursivité, d'un tournant éducatif en périphérie de la production d'objets ; il s'agirait « d'expositions sans art, qui travaillent avec des artistes sur des projets sans jamais produire quoi que ce soit qui pourrait être exposé¹ ». Par ailleurs, Hoffmann fait le constat (partagé par Jeanpierre) de la prolifération des publications sur les théories du curating, à propos de ce qui fait ou non fonction de commissariat, où domine le discours sur les méthodes et les modalités de l'exposition. Selon lui, le jargon des critiques d'art ne serait pas tant le résultat d'une production réflexive, mais plutôt la cause d'un tel excès de théorisation – les querelles épistémologiques éclipsant ainsi la description des pratiques elles-mêmes, la « réalité du commissariat » ; or c'est à partir des réalisations concrètes qu'il est pourtant possible de modéliser des outils théoriques, d'entamer un travail d'historicisation du curatorial².

Un *curating research turn* succèderait-il au *curating turn* jusque-là décrit par les théoriciens de l'exposition (Paul O'Neill, Terry Smith, Beatrice von Bismarck, Maria Lind, Ute Meta Bauer) et historicisé par Julie Bawin et Jérôme Glicen-

stein³ ? Plusieurs publications récentes permettent d'y penser : le dernier ouvrage de Paul O'Neill, de récents numéros de la revue suisse *On Curating*, de la revue belge *L'Art même*, portent chacun sur le *Curating Research*⁴. Un parallèle s'établit dès lors entre d'une part, les successives désignations de l'artiste perçu comme ethnographe (Hal Foster), historien (Mark Godfrey, Christine Macel), producteur ou sampleur (Nicolas Bourriaud), théoricien (Laurence Corbel), iconographe (Garance Chabert & Aurélien Mole), chercheur (Le Peuple qui manque), ou encore nomade (Okwui Enwezor)⁵, et d'autre part, les expositions et publications récentes réunissant des artistes présentés comme chercheurs⁶, qui semblent faire

3. Cf. Julie BAWIN, *L'Artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014 ; Jérôme GLICENSTEIN, *L'Invention du curateur*, op. cit.

4. Paul O'NEILL, Mick WILSON (éd.), *Curating and Educational turn*, London/Amsterdam, Open editions/de Appel Arts Centre, 2010 ; *On Curating.org*, n° 26, octobre 2015 <<http://www.on-curating.org/index.php/issue-26.html>>, consulté le 29 janvier 2016 ; Kantuta QUIRÓS et Aliocha IMHOFF, « Curating research. Pour une diplomatie entre les savoirs », *L'Art même*, n° 64, 1^{er} trimestre 2015, p. 3-5.

5. Hal FOSTER, « L'artiste comme ethnographe, ou la "fin de l'Histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? », dans Jean-Paul AMELINE (éd.), *Face à l'histoire, l'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion/Centre Georges Pompidou, 1996, p. 498-505 ; Joseph KOSUTH, « The Artist As Anthropologist » (1975), dans *Art after Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1996, p. 107-128 ; Hal FOSTER, « An Archival Impulse », *October*, n° 110, automne 2004, p. 3-22 ; Mark GODFREY, « The Artist as Historian », *October*, n° 120, printemps 2007, p. 140-172 ; Christine MACEL (éd.), *Une histoire. Art, architecture et design des années 1980 à nos jours*, cat. d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2014 ; Walter BENJAMIN, « L'Auteur comme producteur » (1934), dans *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique éditions, 2003, p. 122-144 ; Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2004 ; Laurence CORBEL, *Le Discours de l'art : écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012 ; Garance CHABERT et Aurélien MOLE, « Artistes iconographes », *Art21*, n° 25, 2009, p. 18-27 ; Okwui ENWEZOR, « Migrants, nomades, pèlerins : la globalisation de l'art contemporain », dans C. MACEL (éd.), *Une histoire*, op. cit., 2014, p. 29-40.

6. Cf. *Au-delà de l'effet-Magiciens* (dir. Kantuta QUIRÓS et Aliocha IMHOFF), symposium-performance, 6-8 février 2015,

1. « [...] exhibitions without art, working with artists on projects without ever producing anything that could be exhibited. » Les arguments du curateur sont clairement énoncés dans ce dialogue avec sa consœur Maria Lind, qui oppose une conception élargie. Jens HOFFMANN, Maria LIND, « To Show or Not To Show », *Mousse Magazine*, 2011, n° 31 <<http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?id=759>>, consulté le 2 avril 2016. Traduction de l'auteur.

2. Jens HOFFMANN, « Le commissariat d'exposition entre les lignes », *Critique d'art*, n° 41, printemps/été 2013 <<http://critiquedart.revues.org/8312>>, consulté le 1^{er} février 2016.

écho à la revendication d'un commissariat « de recherche » – lequel ne se consacre pas forcément à cette catégorie d'artistes, même s'ils n'en sont pas totalement absents. Cette double situation suggère donc une confusion entre des pratiques artistiques qui ont recours aux méthodes académiques et archivistiques, et une posture du commissaire-auteur qui revendique le fruit d'un travail et d'une approche pluriels, indexés sur l'archive.

Au sein de ce contexte foisonnant, le genre singulier des « reprises d'expositions » réclame, plus que d'autres types de projets, un investissement à la hauteur des intentions déclarées. Ces dispositifs délicats nécessitent de trouver les formes adéquates à la mise en vue d'une recherche, afin de la rendre visible, explicite, d'en dévoiler les sources et de les ouvrir à des interprétations processuelles. Il s'agit d'explorer ces opérations de reconstitution et de répétition du point de vue de leurs « effets » dans l'espace : effets de la distance physique et métaphorique, réception de la superposition des plans historiques, de leur déplacement dans la troisième dimension, statut des répliques d'installations, etc. À l'aune de quelques études de cas, il est possible de repérer trois types de situations apparues depuis 2012. La tentative de *reconstitution mimétique* fait le pari de la fidélité tout autant que le deuil de l'impossible réplique parfaite ; la reprise en tant que *retour vers le futur* propose une rétrolecture élargie vers de nouvelles polarités, au risque de dévoyer l'idée initiale ; enfin, le processus de répétition en tant que *recherche à activer* repose autant sur la discursivité que sur les visiteurs.

Cette cartographie des œuvres révèle une nouvelle localisation à la fois *in situ* et démultipliée, révélant un phénomène de « rétrociation », où l'exposition redoublée se pratique en tant qu'espace, lieu, contenant une collection de gestes et de traces, d'archives, de photographies d'archives ou de vues d'exposition, de correspondances et cartes postales, d'originaux et de facsimilés, de planisphères, schémas heuristiques,

cartes mentales, et parfois de végétaux rappelant que le passé est une matière vivante, que l'espace présenté est un espace ouvert, à l'image des projets curatoriaux de la nouvelle Villa Vassilieff (Groupe mobile, février-juillet 2016). Conçus comme de véritables « machines du temps » incluant de nouvelles formes d'archives, authentiques ou contrefaites, ces différents procédés révèlent enfin une part fictionnelle, telle une nouvelle *légende* qui vient détrôner le statut légendaire de l'exposition originale.

La reconstitution mimétique (*bis repetita*) : l'argument des archives

« Est-il plus stimulant de remettre en scène une exposition en créant de nouveaux systèmes relationnels, ou en adhérant à un principe philologique strict concentré sur son historicité ? » Dans un texte paru dans le catalogue de l'exposition *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, présentée à la Fondation Prada, Francesco Stocchi analysait le projet en termes de réception. L'exercice de la reprise d'exposition est difficile, car il enjoint à atteindre un idéal, soit toucher simultanément trois types de publics : « ceux qui ont vu l'original et ne peuvent aider mais font référence à l'aura nostalgique de leur expérience passée », « ceux à qui le sujet est familier, qui ont étudié l'exposition grâce aux matériaux reproduits ou à des témoignages tiers, et dont l'expérience s'apparentera à entrer physiquement dans les archives », et enfin, « ceux qui la découvrent pour la première fois² ».

1. « *Is it more stimulating to restage an exhibition creating new relational systems, or in accordance with a strict philological principle focusing on its historicity ?* » Francesco STOCCHI, « Every Critical Act is a Creative Act », dans Germano CELANT (éd.), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, cat. d'exposition, Venise, Fondation Prada, 2013, p. 443. Traduction de l'auteur.

2. « [...] *those who saw the original and cannot help but make reference to the nostalgic aura of their previous experience; those who are familiar with or have studied the exhibition thanks reproduced materials or third-person accounts and whose experience will be akin to physically entering an archive; and those who are discovering it for the first time.* » Francesco STOCCHI, *Ibid.*, p. 445. Traduction de l'auteur.

Fondation Gulbenkian, Paris et Laboratoires d'Aubervilliers. Voir aussi : Sandra DELACOURT, Katia SCHNELER, Vanessa THEODOROPOULOU (éd.), *Le Chercheur et ses doubles*, Paris, Éditions B42, 2016.

Le propos n'est pas de revenir en détails sur la re-création de Germano Celant, déjà amplement commentée depuis, mais d'en observer quelques aspects significatifs. À Venise s'instaurait en effet un double rapport, un double jeu entre deux coupes temporelles, l'une verticale, l'autre horizontale : littéralement, la plongée au sous-sol dans les archives ramenait aux tréfonds du passé tandis que le dépôt des pièces sur le sol carrelé noir et blanc, presque mais pas tout à fait identique à celui de Berne, renvoyait à une horizontalité de la perception comme de la réception – aux pièces de Richard Serra comme à ses premiers travaux. Cette vision rejoint ce que Stocchi appelle faire à la fois « l'expérience du contemporain (*kairos*) et de sa contre-part historicisée (*chronos*¹) ». Pour en revenir à certains traits saillants, au sens propre comme au figuré, Celant fait appel pour ce projet à l'architecte Rem Koolhaas et à l'artiste Thomas Demand, avec lesquels il co-signe une véritable reconstruction. Les détails de ces imbrications sont restitués par l'entremise de photographies inédites de Demand, publiées dans le catalogue – gros plans sur des « passages », des interstices créés entre les décors de la Ca' Corner, moulures, stucs et fresques, et la coque blanche enchâssée, sertie dans le contenant qui semblait déborder, pousser littéralement la prothèse importée, assumée comme telle par les trois commissaires. D'emblée, dans le catalogue comme dans les espaces de la Fondation Prada, la relation aux fouilles minutieuses opérées dans les archives de Szeemann est surexposée. Grâce au concours de chercheurs du Getty Research Institute de Los Angeles (qui conserve désormais, après l'avoir acquise dans sa totalité, la colossale documentation de la Fabbrica rosa), une large anthologie de la correspondance et des prises de vue² fut déployée au sous-sol de la

Ca'Corner, en regard avec les œuvres réalisées à l'extérieur de la Kunsthalle de Berne, comme les affichages sauvages de Buren. La publication de la Fondation Prada constitue désormais une archive « augmentée » disponible de premier ordre, non seulement sur l'époque, mais aussi sur le projet lui-même, car les vues de l'exposition à la Ca' Corner sont intégrées à foison – fait rare dans le domaine de l'édition d'art. Outre l'appareil iconographique inédit, les textes du catalogue (une vingtaine) regroupent les théoriciens et critiques d'art parmi les plus actifs dans le champ des *curating studies* depuis le début des années 1990 : Dieter Roelstraete (à propos de l'objet revenant éternellement), Claire Bishop (sur le temps anachronique de l'art de l'installation à l'ère de la reconstruction), Pierre Bal-Blanc (sur Marina Abramovic, Sturtevant et Pasolini), Charles Esche, Chus Martinez, mais aussi des contributions originales de Boris Groys, Benjamin H. Buchloh, Mary Anne Staniszewski.

Dans son texte manifeste, Germano Celant parle de « reconstruction de zones immatérielles et sensibles », mais il appuie surtout son projet sur une analogie formelle. De fait, l'exposition est littéralement traitée « en tant que *ready-made* », car « en prenant la totalité de “When attitudes become forms” et en l'insérant comme une citation “archéologique” », se produit, dit-il, « le même effet que la rencontre entre une roue de bicyclette et un tabouret dans la *Roue de bicyclette* de Duchamp³ ». La métaphore de l'emboîtement saisie par Demand fait rebond, et le visiteur l'appréhende d'autant mieux. Jens Hoffmann, quant à lui, saisit l'occasion pour revenir sur son propre projet (*When Attitudes Became Forms Become Attitudes*, 2012). Il avance ainsi très justement que la documentation sur l'exposition de Szeemann, en raison des directives que le commissaire avait

1. « *Re-experiencing an exhibition means embracing both a contemporary experience (kairos) and its historicized counterpart (chronos)*. » *Ibid.* Traduction de l'auteur.

2. Les sources iconographiques, se comptant par milliers, établissaient l'ensemble des prises de vues photographiques de Claudio Abate, Leonardo Bezzola, Balthasar Burkhard, Siegfried Kuhn, Dölf Preisig, Harry Schunk et Albert Winkler, comprenant tirages, négatifs, diapositives et ekta-chromes, disponibles à la consultation dans une version digitale sur des tablettes, auxquels s'ajoutaient la projection en salle des interviews des artistes et de Szeemann, filmés à la

Kunsthalle durant le montage, pour la télévision suisse romande.

3. « [...] taking the whole of “When Attitudes Become Forms” and inserting it as an “archeological” citation [...], has created the same effect as the encounter between a bicycle wheel and a stool in Duchamp's *Bicycle Wheel* (1913). » Germano CELANT, « A readymade: When Attitudes Become Forms », dans *When Attitudes Become Forms. Bern 1969/Venice2013*, op. cit., p. 391. Traduction de l'auteur.

données aux photographes en 1969, a eu tendance à « surexposer » les artistes en train de réaliser leurs pièces (Lawrence Weiner taillant son carré dans le mur, Michael Heizer dirigeant la boule de démolissage devant la Kunsthalle, etc.¹). En insistant sur l'archive explorée et surexposée, cette lecture rétrospective met en avant le processus de construction de l'exposition à Berne, et soulève un problème évident : au lendemain du vernissage de la Kunsthalle, quelle fut la perception réelle des visiteurs devant les œuvres et les salles désertées par les artistes ? Quelle est celle de nos contemporains devant la re-création de Venise ? Notre incapacité à stabiliser nos copies est liée à notre impuissance devant l'instabilité de nos originaux en tant qu'originaux, souligne Boris Groys à propos de l'aura des images.

Il n'y a pas de copies éternelles, tout comme il n'y a pas d'originaux éternels. [...] En circulant dans différents contextes, une copie devient une série de différents originaux. Chaque changement de contexte, chaque changement de médium peut s'interpréter comme la négation du statut de copie en tant que copie – comme une rupture essentielle, comme un nouveau départ annonçant un futur. En ce sens, une copie n'est jamais vraiment une copie mais plutôt un original, dans un nouveau contexte².

Un second cas de reconstitution d'exposition engageait, à la Fondation Beyeler à Bâle durant l'hiver 2015-2016, de semblables méthodes d'exploration historique au cœur des archives. Le retour aux canons muséographiques remonte cette fois à la fameuse *Dernière exposition futuriste de tableaux, 0.10*, qui dévoila en décembre 1915 à St Pétersbourg (alors Petrograd) les tableaux suprématistes de Malevitch et les contre-reliefs de Tatline, ainsi que les œuvres de douze autres artistes russes, dont sept femmes. Résultat d'une recherche exemplaire, conduite en équipe par un collège d'experts, la reconstitution de ce moment-clef (maintes fois illustré dans les manuels consacrés aux avant-gardes) montrait dans

son titre une certaine sobriété, une prudence d'historien, à l'occasion du centenaire en 2015 : *À la recherche de 0.10, Dernière exposition futuriste de peinture* présentait tout autant des œuvres que des documents sur celles-ci. On doit au commissaire de cette reprise, Matthew Drutt, les grandes rétrospectives Malevitch au Guggenheim (Berlin et New York, 2002-2003) et à la Menil Collection de Houston. S'il fait appel aux spécialistes des avant-gardes russes, le projet est d'une autre envergure, plus modeste sans doute car moins spectaculaire, centré sur la recherche des œuvres auprès du Musée national russe de Saint-Pétersbourg, de la Galerie Tretiakov de Moscou, de dix-sept autres collections russes et occidentales (Centre Pompidou, Stedelijk Museum, Ludwig Museum, MoMA). Parmi les cent cinquante-quatre tableaux réunis en 1915 par le couple d'artistes Ivan Pouni et Xénia Bogouslavskaïa dans les espaces de la galerie de Nadejda Dobytchina, seul un tiers est parvenu jusqu'à nous. La situation est donc semblable au contexte du centenaire du Sonderbund³, à Cologne, qui rassemblait cent-vingt tableaux (sur les six cent cinquante toiles présentées initialement en 1912). Il s'agit donc d'une reconstitution critique et historicisée, et non d'un ready-made « définitif », d'un « terrain d'expérimentation » – vaine tentative dont Matthew Drutt se départit dans un texte⁴ dense et passionnant. Les raisons de ce choix sont multiples, à commencer par l'absence d'illustrations (et donc, de sources iconographiques) dans le catalogue succinct⁵ édité par Dobytchina. En outre, la plupart des œuvres ex-

3. Barbara SCHAEFER (éd.), *1912, Mission Moderne: die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, cat. d'exposition, Cologne, Wienand, 2012.

4. Matthew DRUTT, « In search of 0.10. The Last Futurist Exhibition of Painting », dans M. DRUTT (éd.), *In search of 0.10. The Last Futurist Exhibition of Painting*, cat. d'exposition, Riehen-Bâle/Ostfildern, Fondation Beyeler/Hatje Kantz Verlag, 2015, p. 15-45.

5. En guise de catalogue, une simple brochure éditée par Nadezha Udaltsova et distribuée dans l'exposition *0.10*, 1915, comportait 4 pages (reprod. dans le catalogue cité, p. 234). À ces sources iconographiques s'ajoutent les reproductions des trois vues de l'exposition (la salle des vingt-et-une toiles suprématistes de Malevitch, les deux vues des *Contre-reliefs* de Tatline).

1. Jens HOFFMANN, « Attitude Problems », dans *Ibid.*, p. 491-495.

2. Boris GROYS, *En public. Poétique de l'auto-design*, J.-L. Florin (trad.), Paris, PUF, 2015, p. 75.

posées en 1915 ne portaient pas de titre et le cas échéant, les artistes, les institutions ou les collectionneurs particuliers avaient apporté des modifications aux titres, rendant impossible l'identification *a posteriori* ; enfin, la dispersion des œuvres dans les provinces soviétiques, leur proscription idéologique au sein des musées à partir des années 1930 et jusque dans les années 1980, la mise en vente d'un grand nombre d'œuvres sur le marché, récupérées sans fiche d'identité par l'Ouest, ont orienté l'équipe de chercheurs vers d'autres sources, et vers une autre scénographie. À Bâle, l'accrochage en ligne des tableaux suprématises de Malevitch est, contre toute attente, en rupture totale avec le dispositif originel imaginé par l'artiste lui-même. L'image canonique de son *Carré Noir sur fond blanc* trônant dans le coin oriental supérieur de sa salle, et de ses toiles suprématises flottant sur les cimaises, est rappelée grâce à un agrandissement de la vue d'exposition légendaire, qui dialogue avec les quelques œuvres originales réunies. Si l'histoire a retenu les vues d'expositions de Malevitch et Tatline, la Fondation Beyeler choisit de redonner une juste place aux autres artistes¹, avec un nombre équilibré de tableaux pour chacun d'entre eux, chaque salle composant une monographie. Mais c'est le recours aux archives de Moscou et de la collection Costakis² qui apporte la valeur ajoutée à ces nouvelles recherches. Le catalogue

reproduit les fameuses vues d'exposition (la salle des vingt-et-une toiles suprématises de Malevitch, les deux vues de *Contre-reliefs* de Tatline), des photographies d'œuvres dont on suppose qu'elles se trouvaient « peut-être³ » dans l'exposition de 1915, des coupures de presse en russe, traduites en anglais, et de correspondances entre critiques d'art et artistes (dont des lettres de Malevitch) datant de 1916. Cette culture du doute renforce le caractère palpitant d'une exposition en forme d'enquête historique. La possibilité d'une reprise fidèle semble intrinsèquement liée à l'accessibilité et à la richesse des archives, qui déterminent le désir de reconstruire, le fantasme de dévoiler les coulisses d'un processus et d'en livrer de nouvelles interprétations.

Retour vers le futur : rétrocaption et polarités déplacées

La délicatesse d'un projet en dit souvent long sur la mise en perspective souhaitée. À la Fondation Beyeler, deux volets distincts se côtoyaient au même moment, deux propositions curatoriales suggérant discrètement une continuité tout en assumant la stricte délimitation entre la perspective mimétique et son développement vers une lecture plus extensive. Ainsi l'exposition *Black Sun*⁴ prolongeait la première, en forme d'hommage à l'influence de Malevitch et Tatline sur trois générations d'artistes considérés comme leurs suiveurs, engagés dans des formes d'abstraction percep-

1. Sur les quatorze artistes réunis à Petrograd, douze ont été présentés à Bâle : Natan Altman, Vassili Kamenski, Ivan Klioune, Mikhaïl Menkov, Vera Pestel, Lioubov Popova, Ivan Pouni (Jean Pougny), Olga Rozanova, Nadejda Oudaltsova et Marie Vassilieff accompagnaient Malevich et Tatline.

2. Maria TSANTSANOGLIOU, « The Last Futurist Exhibition of Painting: Materials from the Costakis Collection at the State Museum of the Contemporary Art, Thessaloniki », dans *Ibid.*, p. 213-226. Fils d'un marchand de l'île ionienne de Zakynthos venu s'établir en Russie, Costakis naît à Moscou en 1913, y travaille pour l'ambassade de Grèce comme chauffeur, puis pour l'ambassade du Canada pendant la Seconde Guerre mondiale. Il découvre en 1946 une toile d'Olga Rozanova, et commence à s'intéresser aux avant-gardes qu'il va collectionner durant trois décennies. Son appartement devient un lieu de passage, de rencontres entre de jeunes artistes. Il quitte Moscou en 1977 et lègue une importante partie de ses collections à la Galerie Tretiakov de Moscou ; une exposition dévoile sa collection, en 1981, au Guggenheim de New York.

3. Quatre photographies présentant des vues resserrées des pièces de Tatline, ne permettent pas de saisir le contexte immédiat dans l'accrochage ; deux images reproduites dans le catalogue de Bâle (p. 196-197) avec la mention « *possibly in 0.10* », provenant du Shchusev State Museum for Architecture, Moscou, désignent des contre-reliefs probablement perdus datant de 1913-1914, clichés qui correspondent respectivement à deux contre-reliefs reproduits dans la brochure issue de la collection Costakis. Ces images sont présentées comme des « photographies d'archives » mais figurent au titre des « planches » reproduites en grand format dans le chapitre éponyme du catalogue.

4. Exposition *Black Sun* (commissaire : Michiko Kono), du 4 octobre 2015 au 10 janvier 2016, Fondation Beyeler, Riehen/Bâle. Une sélection des œuvres réunies est encore disponible en ligne <<http://blacksun.fondationbeyeler.ch>>, consulté 16 juin 2016.

tuelle, formaliste ou conceptuelle. Ce distinguo très clair souligné à Bâle manifeste un certain engagement des commissaires dans le travail rigoureux d'historicisation, allant jusqu'à pointer les informations lacunaires que les archives ne délivrent pas, et assigner une partition plus émancipée à d'autres espaces scéniques.

L'incartade à l'idéal mimétique pratiquée à Bâle – soit, l'alignement forcé des tableaux suprématistes de Malevitch – s'expliquait par le faible nombre d'œuvres originales retrouvées. L'approche du remake peut toutefois montrer une plus grande liberté d'interprétation, qui l'éloigne du projet initial. Présentée en 2012 au Wattis Institute de San Francisco, la reprise de l'exposition de Szeemann par Jens Hoffmann propose de dépasser le modèle légendaire, ce qu'annonce clairement son titre, *When Attitudes Became Form Become Attitudes*. Il faut y voir d'emblée le résultat d'une mise en perspective qui ne privilégierait pas un retour vers le passé, mais prendrait plutôt la voie d'une rétrocipation, qui « ne projette[rait] pas le futur à partir de virtualités du présent, mais conjugue[rait] au futur antérieur des visions d'un avenir désormais dépassé¹ ». Une nouvelle génération d'artistes nés après 1965, interprète et réagit après coup sur l'invitation du commissaire. L'optique défendue par Hoffmann est l'extension du périmètre, la liste élargie des œuvres amenées à réévaluer la position initiale ; il s'agit davantage de déplacer certaines polarités, d'en mesurer les effets d'attraction, de rebonds, et parfois de réponse littérale. La scénographie d'Hoffmann commence avec une section ouvertement dédiée au souvenir de 1969, et centrée autour d'une maquette de la Kunsthalle de Berne, identifiée par le damier noir et blanc du carrelage sur lequel ont été disposées, à leur emplacement d'origine, les miniatures de toutes les œuvres. Quelques archives complétaient cette réplique miniaturisée : les photographies de Kender et Schunck, et un reportage de la télévision suisse-

romande, deux ensembles que l'on retrouvait également à la Fondation Prada de Venise, dans une version beaucoup plus riche. Partant du constat que la globalisation est probablement le changement le plus important qu'ait connu le monde de l'art depuis 1969, et notant qu'aucun artiste non-occidental n'était présent à Berne, et seules trois femmes (Darboven, Hesse, Kaplan), Hoffmann considère que les tendances auxquelles Szeemann se consacrait – l'art conceptuel, la performance, le postminimalisme, le land art, l'arte povera – ne se sont pas « entièrement solidifiées dans le temps² ». Son projet est présenté comme un manifeste déployé en quatre volets, en quatre arguments déclamés avec force dans le sous-titre de l'événement. Il s'agit selon ses propres termes d'une *restauration*, visant à remettre en question les idées préconçues sur « ce qu'était vraiment l'exposition liminale », et à réévaluer son statut dans l'histoire de l'art ; c'est aussi un *remake* (terme dont il ne précise pas les contours, contrairement à Germano Celant, mais dont il concède qu'il est partiel), mais encore, dit-il, un *rajeunissement* (puisque'il s'agirait de « réanimer les pensées et les idées de 1969 »), et enfin une *rébellion* contre la manière dont l'art et les expositions sont aujourd'hui contrôlés par la bureaucratie³. Alors qu'aucune des œuvres présentées à Berne ne se trouve à San Francisco, Hoffmann présente pourtant son projet sous l'autorité de Szeemann, auquel il est dédié : la publication d'une interview inédite, au centre culturel italien de Berlin en avril 2001, le met en scène en dialogue avec le *maestro* qui préparait alors la 49^e Biennale de Venise. Imitant la mise en page de l'original, le catalogue prend la forme d'un classeur avec feuilles perforées, fermoirs à ressorts et rabats, décomposé en plusieurs parties. L'immersion dans l'archive dé-

1. Arnaud PIERRE, « Futur antérieur. Une uchronie contemporaine », 20/27. *Revue de textes critiques sur l'art*, Paris, Éd. M19, n° 4, 2010, p. 7-29. Voir aussi A. PIERRE, *Futur antérieur : Art contemporain et rétrocipation*, Paris, Éd. M19, 2012.

2. « *These handy categories for making sense of the artworks had not entirely solidified at the time.* » Jens HOFFMANN, « Imaginative Expansion (or, the Kingdom of the Crystall Skull) », dans J. HOFFMANN, *When Attitudes Became Form Become Attitudes*, cat. d'exposition, San Francisco, Wattis, 2012, n. p. Traduction de l'auteur.

3. « [...] a rejuvenation (bringing the thoughts and ideas of 1969 back to life), and a rebellion (against the way art and exhibitions are made today, with so much accompanying bureaucracy and red tape). » *Ibid.*, n. p. Traduction de l'auteur.

marre avec un ensemble de prises de vues dues à Harry Schunk et Janos Kender, présentées en mosaïques comme des planches contacts (mais non légendées¹), suivies d'une série de feuilles cartonnées roses identifiant les textes des auteurs, tous centrés sur les aspects innovants de l'exposition mythique de Szeemann. Aucun ne propose d'étude sur l'un ou l'autre des quatre-vingts « jeunes » artistes réunis à San Francisco : il faut alors se contenter des notices d'œuvres, évoquant le lien plus ou moins direct, métaphorique, avec l'esprit de 1969, ou concentrées sur le projet plus global de l'artiste. Dans son texte d'introduction², Jens Hoffmann n'explicite ni ne commente les dimensions esthétiques et les dynamiques qu'il a voulu déployer dans la mise en vue des pièces contemporaines convoquées. Son essai sur l'art revendique dès lors une forme concrète, l'exposition elle-même, qui ferait l'économie d'un discours et plaiderait pour un commissariat de recherche produisant exclusivement des objets, des œuvres, des actions. Plus qu'un hommage rigoureux, *When Attitudes Became Forms Become Attitudes* est présentée comme une suite (*a sequel*, répète-t-il) ; sa correspondance avec l'artiste Ryan Gander conforte par ailleurs l'idée d'une recherche au long cours qui lie les deux compères au gré de leurs collaborations, entre haine feinte et déclaration d'amitié, reproches et éloges. Seules quelques œuvres produites pour l'occasion témoignent du souci de traduire le phénomène de patrimonialisation qui saisit l'exposition de Szeemann. Dans un acte résolument immatériel, peut-être conscient de la récente extension du concept de patrimoine à un ensemble de gestes, de rituels et pratiques vernaculaires, magiques ou cosmogoniques, Jeppe Hein diffuse dans les salles du Wattis Institute un parfum traduisant les notes retenues par un nez préalablement missionné à la Kunsthalle de Berne afin d'y mémoriser, yeux

bandés, l'odeur des lieux (*You are right here right now*, 2012).

En définitive, Hoffmann réduit littéralement l'idée de remake d'exposition : à la reconstitution à l'échelle 1 conçue par Celant, Koolhaas et Demand, il préfère une maquette de la Kunsthalle présentant un accrochage des copies d'œuvres miniaturisées³, et relègue le projet de Szeemann au périmètre de l'archive photographique et filmique. Ces deux espaces-temps suggérés par les expositions de la Ca'Corner et du Wattis Institute opposent deux formes d'écosystèmes qui se répondent autour d'intentions en réalité fort distinctes. Le projet vénitien se voulait unique, même si les variantes de la scénographie de Szeemann, qui avait voyagé de Berne à l'Institute of Contemporary Arts de Londres, n'étaient pas questionnées ; le vrai-faux remake de San Francisco circule l'année suivante au Museum of Contemporary Art de Detroit, démonstration s'il en est que le régime de présentation se trouve figé dans la maquette, et devient un musée portatif qu'il est aisé de représenter.

L'exposition-recherche à activer : un processus inachevé et discursif

Le premier type de situation repéré dans *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013* et *In search of 0.10* donne à voir une reconstitution mimétique fondée sur l'exploration rigoureuse des archives et l'histoire des œuvres ; elle répond aux désirs d'une reprise mémorielle, d'une patrimonialisation de l'exposition devenant méta-exposition. Le second type de remake en forme de « retour vers le futur » procède plutôt de la citation et s'émancipe largement du modèle historique, dont le détournement du titre, pour *When attitudes became form becomes attitudes* et *Black Sun*, indique le déplacement opéré vers les générations suivantes, et souligne la distance prise avec le canon historique.

1. Christian Rattemeyer décèle dans ce montage la volonté d'une fidélité aux visuels souhaités par Szeemann, orientés vers le processus, l'expérience même de la recherche en cours : cf. Christian RATTEMEYER, « How to exhibit a gesture: the innovations of WABF », dans *When Attitudes Became Form Become Attitudes*, *ibid.*, n. p.

2. Jens HOFFMANN, « Imaginative Expansion (or, the Kingdom of the Crystall Skull) », *op. cit.*, n. p.

3. Ce « musée d'artiste » fait en effet penser au *Musée des dessins* (dit aussi « musée en tiroirs », 1970-1977) imaginé par Herbert Distel et présenté à la *Documenta V* dès 1972.

À ces pratiques curatoriales demeurant étroitement liées à l'espace de l'exposition pris en tant que contenant, répondent d'autres optiques suggérant une conception extensive et étendue du périmètre de la recherche en tant que processus créatif, et de celui de l'exposition comme expérience intellectuelle. Fondateurs du collectif Le Peuple qui manque, Kantuta Quirós et Alliocha Imhoff déclarent volontiers que « les pratiques discursives (colloques, forums, plateformes de discussions, ateliers, écoles temporaires, etc.) [relèvent] tout autant du commissariat, excédant le médium historique de celui-ci et les seules fonctions d'accrochage et de scénographie des œuvres d'art¹ ». Cette approche partagée par Maria Lind² privilégie donc une définition large, au-delà de la mise en scène des œuvres d'art, à savoir « une mise en relation de pratiques et de discours, produisant des cartographies cognitives » : opérations « de connexion, de spatialisation, de montage, d'agencement, de traduction », « pratiques de l'interstice³ ».

L'impressionnant travail de collecte réalisé en amont de l'exposition *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire* (Centre Pompidou, 2014⁴) était indexé sur le désir d'une recherche sur la recherche. La reprise de cette exposition historique – dont Jean-Marc Poinot estime qu'elle ne pourrait probablement plus, aujourd'hui, avoir lieu⁵ – tient compte de cette double dimension, performative et discursive. C'est à partir de ce constat que l'équipe de chercheurs formée autour de Didier Schulmann et Stéphanie Rivoire, à la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou, examine les conditions d'un tel

enjeu. L'exposition *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire* fait le choix de déployer les travaux préparatoires de l'exposition (dont les innombrables missions sur le terrain), et de revenir sur les dispositifs scénographiques conçus par les commissaires de l'époque (Jean-Hubert Martin, Aline Luque, André Magnin et Mark Francis) : « Si on tient compte des archives comme l'ensemble des documents qu'on crée dans le cadre de son activité et qu'on conserve pour pouvoir s'y reporter un jour, notamment à des fins de preuve, on perçoit combien élaborer une exposition à partir d'archives relève d'une démarche singulièrement en contradiction avec la commémoration d'une exposition qualifiée de légendaire.⁶ » Les photographies d'installations servent à entrer mentalement dans les deux lieux (l'autre volet se déroulait à la Grande Halle de La Villette), que l'artiste Sarkis réunit symboliquement, en 2014, sur une vaste fresque murale ouvrant autant de perspectives que de rapprochements géographiques, physiques et mentaux.

Invité à produire une pièce en 1989 pour les *Magiciens de la terre*, Daniel Buren présenta au Centre Pompidou quatre moniteurs vidéo alignés, entre lesquels les visiteurs devaient passer en sortant de l'exposition. Le premier film, *29 bandes de 8,7 cm chacune vues à la télévision*, était une mise à l'écran de l'image d'un fragment d'une pièce de l'artiste, de 250 cm de large à l'échelle 1 ; le deuxième, *Les Magiciens de la terre vus par eux-mêmes. Questions* (118 min.), rassemblait une série d'interviews réalisées avec les artistes participant à l'exposition, tandis que *Les Magiciens de la terre vus à la télévision* (10 min.) présentait l'inauguration de l'exposition dans les programmes de la télévision publique française ; enfin, *Les Magiciens de la terre vus par Daniel Buren* (15 min.) diffusait un tour de magie effectué par un prestidigitateur professionnel.

1. Kantuta QUIRÓS et Alliocha IMHOFF, « Curating research. Pour une diplomatie entre les savoirs », *op. cit.*, p. 3-5.

2. Jens HOFFMANN, Maria LIND, « To Show or Not To Show », *op. cit.*

3. K. QUIRÓS et A. IMHOFF, « Curating research. Pour une diplomatie entre les savoirs », *op. cit.*

4. Cf. *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, cat. d'exposition, Paris, Éd. Xavier Barral/Centre Pompidou, 2014.

5. Jean-Marc POINOT, « Review of the Paradigms and Interpretative Machine, or, The Critical Development of "Magiciens de la Terre" », dans Lucy STEEDS (éd.), *Making art global (Part 2). Magiciens de la terre, 1989*, Londres, Afterall Books, 2012, p. 94-110.

6. Stéphanie RIVOIRE, « Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire : quelques réflexions sur le titre d'une exposition commémorative », *Histoire des expositions. Car-net de recherche du catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou*, 10 juillet 2014 <<https://histoiredesexpos.hypotheses.org/1688>>, consulté le 22 mars 2016.

Il faut y voir le signe d'une sensibilité exacerbée par le protocole de l'exposition lui-même, du point de vue du processus de recherche en tant que partie intégrante au projet, dont témoigne la documentation en train de se constituer, les archives vivantes que saisit Buren afin de déployer quatre points de vue sur les artistes réunis, changeant à chaque fois de focale (l'œuvre de l'auteur située dans un contexte de proximité, celui de la collection ; l'autoréflexivité des artistes, la réception immédiate de leurs pièces tout juste achevées, la lecture qu'en fait l'auteur Buren refusant toute description, renvoyant à une synthèse chamanique et burlesque). Le potentiel, la puissance d'agir d'une exposition fondée sur les ressources collectées par une équipe missionnée sur tous les continents étaient parfaitement intégrés, au point que l'exposition s'est métamorphosée, selon Jean-Marc Poinot, en « un tremplin et un forum de débats dans l'histoire de ces vingt-cinq dernières années¹ ».

La discursivité, la collaboration, la performativité du curatoriat sont des aspects dont témoignent les curateurs dans leur pratique ; lorsqu'ils racontent ce qu'ils font, ces points en particulier sont à l'intersection de la recherche : toujours mouvante, toujours instable, toujours malléable – prête à voir surgir une ligne de faille, une crête, un point d'accroche, ainsi que le relève Émilie Renard :

Une particularité du travail de curateur est qu'une part du travail intellectuel nous échappe finalement. Cette part est livrée à une expérience concrète qui implique une forme de non-maîtrise ; l'hypothèse que l'on a eue au départ peut nous échapper en se matérialisant dans l'espace de l'exposition, sans qu'on n'en maîtrise plus vraiment les enjeux. Les choses sont mobiles jusqu'au bout, jusqu'à ce que l'exposition ouvre ou même jusqu'à ce qu'elle ferme².

1. Jean-Marc POINOT, « Review of the Paradigms and Interpretative Machine, or, The Critical Development of "Magiciens de la Terre" », *op. cit.*

2. Extrait de la table ronde du vendredi 29 janvier 2011, « Enjeux et modalités du commissariat d'exposition aujourd'hui », Fondation Ricard, avec Mathieu Copeland, Éric Mangion, Émilie Renard, dans *Réalités du commissariat d'exposition*, *op. cit.*, p. 34.

Articulées au champ désormais établi de l'histoire des expositions, ces approches concurrentes du commissariat en forme de recherche soulèvent certains problèmes sous un angle inédit. Tout d'abord, le dispositif de la reprise d'exposition accentue l'effet de superposition entre les rôles des commissaires, puisqu'au discours historique s'ajoute un méta-discours, celui de l'interprétation, quelles que soient ses variantes et le degré de fidélité au modèle. Ensuite, le risque de confusion entre le régime de l'installation (résultant de la reconstitution) et celui de l'exposition proprement dite rejoint la suspicion récurrente suivant laquelle le commissaire ferait écran entre l'œuvre et le spectateur³. Bien qu'il n'aborde pas le cas particulier de la reprise d'expositions, Boris Groys distingue clairement ces deux espaces – l'installation et l'exposition – dont il s'essaie à définir les périmètres d'effectivité d'une *politéia*, d'une communauté de visiteurs capables de s'emparer de cette sphère :

L'exposition classique laisse un visiteur particulier seul, lui permettant de se confronter individuellement aux objets exposés, de les contempler. En passant d'un objet à un autre, ce visiteur construit une vue d'ensemble de la totalité de l'espace, et même de sa propre position au sein de celle-ci. À l'inverse, une installation crée une communauté de spectateurs, en raison du caractère holistique et unificateur de l'espace. [...] un tel espace artistique ne peut être perçu que par une masse de visiteurs – une multitude si l'on préfère – qui devient une partie de l'exposition aux yeux de chacun, et vice versa⁴.

Dans le cas de la reconstruction de scénographies d'expositions, il semble que s'opère en réalité une inversion du passage du régime de la *représentation* au régime de la *présentation* qui caractérise l'art exposé depuis les années 1960. À partir du moment où chez un grand nombre d'artistes (de Malevitch à Buren en passant par Lissitzky), la présentation est une composante essentielle de leur démarche esthétique, une véritable syntaxe qui fait corps avec l'espace où a lieu la mise en

3. Boris GROYS, *En public. Poétique de l'auto-design*, *op. cit.*, p. 60.

4. *Ibid.*, p. 69.

vue de l'art, alors le transfert de cette présentation dans un autre espace-temps rencontre l'écueil de l'exposition de l'exposition, que s'approprierait le commissaire.

Pour la *Documenta V* de Szeemann, Bazon Brock avait imaginé un parcours d'itinéraires que le public était invité à emprunter successivement, déambulant étape par étape comme touriste, comme connaisseur, puis comme pèlerin. Ce « tournant éducatif » n'est donc pas si récent, et pourrait bien devenir le sujet même d'une nouvelle espèce d'expositions, soit la reprise de *médiations*, ainsi que le suggérait l'accrochage du Van Abbemuseum en 2011, hommage subtil intitulé *The Pilgrim, the Tourist, the Flaneur (and the Worker)*, placé au cœur d'un cycle de relectures critiques de l'histoire de la muséographie et des expositions au xx^e siècle. Il appartient désormais au visiteur de se frayer un chemin entre les rôles qui lui sont assignés.

Cécile CAMART

Le commissaire et l'objet d'art

LES EXPOSITIONS TRANSNATIONALES COMME
ESPACES DE RECHERCHE SUR LA MONDIALISATION

L'art global se caractérise par un flux des biens culturels, une intense circulation des artistes et une déconcentration des lieux de légitimation. Les profondes réorganisations des sphères publiques, privées et symboliques ont construit de nouvelles relations entre l'art et le public¹. À la faveur de ces transformations, l'exposition est devenue un espace exclusif qui donne à voir l'art en train de se faire dans le contexte d'une nouvelle écologie culturelle qui a vu l'émergence du commissaire d'exposition indépendant. La singularité de celui-ci et l'impressionnante centralité de son rôle dans le système de l'art global amènent à qualifier notre époque de *Temps du commissaire*². Le nouvel ordre industriel de production, de consommation et de communication de l'art contemporain justifie sa présence en tant qu'« agent d'échange, de connexion et de transformation³ ». Søren Andreasen et Lars Bang Larsen l'appellent le *middleman*, en s'inspirant de celui que Fernand Braudel décrit comme l'agent-clé dans le développement du capitalisme, dans le sens où il transmute la valeur d'usage de l'objet à sa valeur marchande. La popularisation de l'installation comme technique d'expression artistique a généré une demande supplémentaire. L'installation implique un travail de mise en scène dont la finalité est de susciter une expérience physique avec le visiteur. À ce facteur technique, s'ajoute le nomadisme des œuvres d'art qui invite à faire dialoguer des artefacts de différentes aires culturelles.

C'est au niveau de ces dynamiques, très souvent transnationales, que le commissaire d'exposition a contribué à la recherche sur la mondialisation. Mais c'est aussi au sein de ces expositions qu'il a essuyé ses critiques les plus virulentes. Au point de vue curatorial, le moteur de la recherche résidait principalement dans ces critiques. Celles-ci étaient relatives à une approche historiciste et culturaliste (*"Primitivism"*, Museum of Modern Art, New York, 1984, par William Rubin et Kirk Varnedoe) ou à l'internationalisme asymétrique (*Magiciens de la Terre*, Centre Pompidou/Hall de la Villette, Paris, 1989, par Jean-Hubert Martin) que les commissaires établissaient au sein de leurs récits. Pour comprendre la logique de ces expositions qui ont déteint sur l'histoire des transferts culturels, cet article soutient l'hypothèse suivante : le foyer de ces critiques doit être cherché dans les limites que la marge de résistance de l'œuvre d'art impose à l'action du commissaire dans le processus de construction des représentations. Pour en administrer la preuve, la méthode adoptée consistera à étudier la façon dont les expositions donnent à voir l'historicité de ces représentations sociales. Tout d'abord, cette analyse entend démontrer la singularisation intrinsèque aux statuts respectifs de l'œuvre d'art et du commissaire en tant que médiateur culturel. Ensuite, étant donné que la relation entre ces deux *agents* est le point focal de la recherche curatoriale, ce rapport complexe sera illustré par le biais de quelques expositions transnationales qui documentent le processus de mondialisation. Enfin, prenant exemple sur un épisode de *Magiciens de la terre*, il s'agira, à travers cette étude de cas, de montrer les défis du changement de contexte au cœur de la médiation interculturelle, en insistant principalement sur la place ambiguë de l'aura entre l'objet de culte et l'objet d'art. En conséquence, cette étude se prononce pour une histoire de la résistance politique des objets.

1. Voir Paula MARINCOLA (éd.), *Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility*, Philadelphie, Philadelphia Exhibitions Initiative, 2001, p. 25

2. Michael BRENSON, « The curator's Moment », dans *Theory in contemporary art since 1985*, Zoya KOÇUR et Simon LEUNG (éd.), Oxford, Blackwell Publishing Ltd., 2005, p. 55-68.

3. Søren ANDREASEN & Lars Bang LARSEN, « The middleman: Beginning to talk about mediation », dans *Curating Subjects*, Paul O'NEILL (éd.), Londres, Open editions, 2007, p. 24. Traduction de l'auteur.

Les enjeux de la singularisation : le commissaire d'exposition et la biographie de l'objet

La nature et le sens des œuvres d'art se modifient au cours du long circuit qui les mène de l'atelier d'artiste au musée et dans les collections privées. Étant donné la porosité du terme *œuvre d'art*, ce changement de régime appelle à reconsidérer les artefacts au niveau de leur stricte dimension d'objets, en tant qu'il s'agit pour ceux-ci de « toutes les formes objectales qui jouissent, à un titre ou à un autre, d'une prégnance particulière et qui sortent d'une relation coutumière et de sens commun¹ ». Aborder les œuvres d'art sous la terminologie d'objets, exhume cette dimension *organique* qui autorise d'en tracer la *biographie culturelle*. Igor Kopytoff a analysé l'échelle sociale des choses sous l'angle de leur valeur et de l'économie du sens qu'elles acquièrent pendant l'échange et la circulation. Il établit une distinction préalable entre deux pôles. D'une part, il y a le pôle des choses, qui appartiennent à l'univers matériel des marchandises, possédant une valeur d'usage et une valeur d'échange. D'autre part, il y a le pôle des personnes, qui représentent l'univers de l'individuation et de la singularisation². La différence entre ces deux catégories a été abrogée dans la traite transatlantique et l'esclavage. Tout au moins, elle persiste dans le sens contraire où il ne s'agit plus de présenter la personne comme une chose ou un objet, mais de considérer ce dernier comme une personne. De ce point de vue, Nathalie Heinich distingue trois façons pour un objet de posséder les propriétés d'une personne, donc de devenir ce qu'elle appelle un *objet-personne* :

Premièrement, en tant qu'il agit comme une personne, comme c'est le cas des fétiches ; deuxièmement, en tant qu'il a appartenu à une personne, comme c'est le cas des reliques ; troisièmement, en tant qu'il est traité comme une personne, comme c'est le cas des œuvres d'art³.

Les œuvres d'art subissent un traitement qui mobilise des instruments de construction de la personnalité. Elles entrent dans une opération de particularisation à travers par exemple le catalogue : nom de l'auteur, signature, titre, date d'exécution, genre, dimensions, composantes matérielles, lieu d'origine, nom des propriétaires, numéro d'inventaire, photo, etc. Ce processus de singularisation concourt indirectement à donner à l'œuvre une autonomie relative. C'est ainsi qu'en faisant appel à une lecture métaphysique, Étienne Souriau ira jusqu'à proposer que l'œuvre d'art entre dans notre notion de personne car « elle constitue une unité et une entité égales en valeur, en intensité de présence, en activité, dans les relations vitales et sociales, à une entité humaine. Elle est engagée dans des interrelations humaines sur le même pied que le serait une personne⁴ ».

En intégrant la notion de personne, les œuvres d'art présentes dans les expositions internationales sont des voyageurs et des migrants dont le statut se façonne à l'intersection des deux attributs que sont la biographie et la frontière. Si les caractéristiques de la première hissent l'objet d'art au statut d'être doué d'une rationalité propre, la frontière humanise davantage l'œuvre en lui conférant une posture anxieuse et tourmentée. Ces deux facteurs interagissent là où l'identité, le sens et la valeur des personnes et des choses sont régulièrement codés et recodés. Et c'est pour nommer cette particularité que John Pepper adjoint aux objets d'art le terme métaphorique de *diaspora*⁵. Les objets ne bougent pas simplement d'un lieu à un autre, ils déplacent le mouvement des images et des idées dans leurs formes et dans leur corps⁶. Il faut considérer alors que les médiateurs font circuler des objets, au même titre que de larges pages de savoirs et de significations les concernant⁷. En outre, par le biais de la photogra-

1. Andrea SEMPRINI, *L'Objet comme procès et comme action : de la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 15.

2. Igor KOPYTOFF, « La biographie culturelle des choses : la marchandisation comme processus », dans *Journal des africanistes*, Vol. 76, n° 1, 2006, p. 217-248.

3. Nathalie HEINICH, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n° 6, 1993, p. 31.

4. Étienne SOURIAU, « L'œuvre d'art en tant que personne », dans *Problèmes de la personne*, Ignace MEYERSON (éd.), Paris, EPHE et Mouton, 1973, p. 337.

5. John PEPPER, « The diaspora as object » dans *Looking both ways. Art of the Contemporary African Diaspora*, Laurie Ann FARRELL (éd.), New York, Museum for African Art, 2003.

6. John PEPPER, « Notes on African art, history, and Diaspora within », dans *African Art*, Vol. 38, n° 4, 2005, p. 74.

7. Christophe B. STEINER, *African art in transit*, Cambridge,

phie d'œuvres d'art, l'objet voyage grâce aux catalogues d'exposition qui véhiculent des identités et des imaginaires complexes. Au cours de sa mobilité, il emprisonne une couche de mémoire qui est l'ensemble des sens acquis aussi bien dans ses interprétations que dans ses représentations. À titre d'exemple, les objets d'art traditionnels africains dispersés dans les collections publiques des musées occidentaux sont des fragments de corps diasporiques. Dans leur périple, ils subissent une altération de la valeur ethnographique qui les amène d'un usage rituel, domestique ou local à une définition en objet d'art dans le registre de la modernité. Leur trajectoire biographique contient plusieurs degrés de violence au cours desquels l'objet peut perdre son statut, son nom, ses atours, son identité, sa signification ou sa fonction. Cette réévaluation est un exemple de la façon dont l'art est un vivier de la traduction culturelle et un opérateur des processus historiques d'identification, d'échange et de production d'altérité¹. C'est le cas du *Ciwara*, aujourd'hui totalement inséré dans l'économie du marché international de l'art et auquel le musée du Quai Branly a consacré une exposition (*Ciwara, chimères africaines*, 2006, par Lorenz Homberger). L'iconographie du *Ciwara* a aussi bien nourri la peinture que la sculpture contemporaine dans lesquelles l'objet est sujet à une permanente recréation des traditions.

Il existe en fait peu de sculptures dites *traditionnelles* en Afrique qui aient suscité autant d'admiration de la part des amateurs et collectionneurs. À cet égard, la notion si complexe de *tradition* peut s'avérer trompeuse, car s'il est une conclusion qui s'impose à toute personne soucieuse d'étudier ces formes d'expression plastique, c'est qu'il s'agit d'un art vivant, toujours contemporain².

D'un autre côté, il ne fait aucun doute que ce qui est nommé sous le label polémique d'*art contemporain africain*, est surtout un art de la diaspora

qui n'a pas de territoire fixe ; puisqu'au même titre que les artistes en perpétuel transit, il consacre l'aporie même du territoire. Si les artistes ne prennent pas la diaspora au second degré comme objet de leur discours, leur statut diasporique est suggéré par les notices sur lesquelles divergent le lieu de naissance, la localisation de l'atelier et les différentes zones de résidence. La multiplicité de ces sites conquiert un sens très symbolique qui est bien exploité par le commissaire d'exposition dont les recherches œuvrent à l'intersection du dialogue des cultures, au sein d'une nouvelle écologie de l'art dont les frontières se sont dilatées au moins depuis les années 1980. Pour autant, dans ce nouvel ordre de l'art global, le statut du commissaire d'exposition se forge également à travers un processus de singularisation.

En ce qui concerne ce nouvel agent, nous assistons au même phénomène de singularisation lié à la construction de son statut dans le paysage des nouveaux métiers de l'art. Ce phénomène circonscrit les limites de sa profession par rapport au conservateur de musée et au critique d'art. Au regard du premier, la personnalisation fait référence aux liens que le commissaire entretient avec l'exposition qui est une des quatre missions traditionnelles du conservateur (sauvegarde du patrimoine, enrichissement des collections, recherche et présentation). Vis-à-vis de l'exposition, la personnalisation du métier de commissaire nécessite plusieurs conditions dont trois principalement sont mises en avant par Nathalie Heinich et Michael Pollak en prenant exemple sur le cinéma d'auteur. Il s'agit de la mise en évidence d'une *thématique*, qui est une unité de préoccupations personnelles établissant un rapport de contenu parmi l'ensemble des œuvres présentées, la réception d'une *stylistique* qui est le parti pris dans la mise en forme et la *réception de l'œuvre* par le public³.

Cambridge University Press, 2001, p. 2-4.

1. John PEPPER, « Notes on African art, history, and Diaspora within », art. cit., p. 74.

2. Lorenz HOMBERGER et Jean-Paul COLLEYN, *Ciwara. Chimères africaines*, Paris, Musée du quai Branly/Milan, 5 Continents, 2006, p. 14. Italiques dans l'original.

3. Nathalie HEINICH et Michael POLLAK, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, n° 31, 1989, p. 45.

Dans le contexte de la mondialisation, le commissaire intervient sur l'art en train de se faire, il est confronté à l'imprévisibilité des objets, dans laquelle un fort jugement esthétique est requis¹. Il doit innover dans le sens où on attend de lui qu'il montre ce qui n'est pas commun dans le paysage artistique. Robert Storr précise en effet qu'« en tant que commissaire, on n'est pas là pour avancer une théorie globale, mais pour être le premier récepteur de ce qui est nouveau [...] À travers les expositions, les commissaires peuvent aider les gens à faire l'expérience directe des œuvres² ». Entre l'œuvre d'art et la société, le commissaire joue le rôle de traducteur en décodant les valeurs esthétiques pour la compréhension de nouvelles techniques et formes artistiques. Il remplit cette mission historiquement assurée par la figure traditionnelle du critique d'art. Devant ce pouvoir, aussi bien théorique que pratique, c'est moins le critique d'art que l'artiste qui est frappé de mutisme. La nouvelle écologie artistique le projette dans un paradigme où il peine à rendre audible sa voix dans le tissu de l'exposition que le commissaire élabore désormais comme producteur. Ce rapport trouble entre le commissaire et l'exposition a été le sujet d'un vif débat dont il est judicieux d'en livrer ici quelques actes.

En 1972, à l'occasion de la *Documenta V* de Cassel, Daniel Buren reprochait à Harald Szeeman d'exposer non pas les œuvres d'artistes mais l'exposition elle-même en tant qu'œuvre d'art. « Car si hier encore l'œuvre se révélait grâce au Musée, elle ne sert plus aujourd'hui que de gadget décoratif à la survivance du Musée en tant que tableau, tableau dont l'auteur ne serait autre que l'organisateur de l'exposition lui-même³ ». En 2003, au cours d'une table ronde organisée par la revue *Artforum* à l'occasion de la Biennale de Venise, l'artiste Yinka Shonibare ironisait sur le fait

que « l'art de mise en scène du commissaire d'exposition est devenu plus important que l'art présenté par l'artiste⁴ ». Une telle remarque n'est pas contredite par le commissaire d'exposition Hou Hanru qui pense son travail dans un esprit de collaboration avec l'artiste, tout en reconnaissant que l'œuvre de certains commissaires reste au service de leur unique pouvoir de grandeur⁵. Or, selon Kaspar König, le travail du commissaire atteint un succès quand il disparaît derrière ce qu'il représente tout en étant un accoucheur d'idées, en aidant l'artiste à penser. Autrement, il compromet le processus de sa médiation⁶. Cette suggestion fait écho à ce que Roland Barthes identifie comme la *mort de l'auteur* dans laquelle « l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine⁷ ».

Au regard de ce qui précède, il est clair que l'action du commissaire rend indissociable le champ cognitif et le champ de pouvoir⁸. Si l'activité curatoriale est une pratique cognitive, à l'instar de toute pratique d'interprétation, elle produit du sens qui influe sur l'objet. Le commissaire s'approprie l'œuvre de l'artiste qu'il inclut dans un langage structuré de manière paradigmatique, où sont juxtaposés arts plastiques et multimédia, performances et installations⁹. L'exposition devient un *itinéraire* et un *argumentaire* soutenus par une *mise en scène*¹⁰. Et comme tout texte, elle renferme son dogmatisme, son inconscient propre et

1. Voir Morgan JOUVENET, « Le style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d'art contemporain », *Sociétés et représentations*, n° 11, 2001, p. 328.

2. Robert STORR, « Robert Storr : penser avec les sens, sentir avec la raison », Conversation entre Jean-Hubert Martin et Robert Storr, *Art press*, n° 335, 2007, p. 26.

3. Daniel BUREN, *Les Écrits (1965-1990)*, t. 1, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 261.

4. « *The art of curating has become almost more important than the art.* » Yinka SHONIBARE, « Global Tendencies. Globalism and large-scale exhibition », *Artforum*, Vol. 42, n° 3, 2003, p. 158. Traduction de l'auteur.

5. Hou HANRU dans Carolee THEA et Gregory WILLIAMS (éd.), *Foci: Interview with 10 international Curators*, New York, Apexart Curatorial program, 2001, p. 29.

6. Kaspar KÖNIG, dans *ibid.*, p. 128.

7. Roland BARTHES, *Le Bruissement de la Langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63.

8. Voir Pierre MULLER, « L'analyse cognitive des politiques publiques : vers une sociologie politique de l'action publique », *Revue Française de science politique*, Vol. 50, n° 2, 2000, p. 189-207.

9. Voir Dorothee RICHTER, « Curating Degree Zero » dans *Curating Degree Zero. An International Curating Symposium*, Barnaby DRABBLE et Dorothee RICHTER (éd.), Nuremberg, Verlag für Moderne Kunst, 1999, p. 16.

10. Voir Geeta KAPUR, « Curating: In the public sphere » dans *Cautionary Tales: Critical Curating*, Steven RAND et Heather KOURIS (éd.), New York, Apexart, 2007, p. 56.

sa propre rationalité. Cependant, cette rationalité en question n'est ni celle du commissaire, ni celle de l'institution et encore moins celle des artistes. Elle est imputable aux œuvres et à l'expression d'une marge de liberté et de résistance du signe plastique. En retour, une telle résistance pose indirectement la question de la place du commissaire dans le discours de l'exposition. Et pour cause, si l'idée générale qui préside toute exposition est ce *désir* de raconter une histoire, de qui est-ce l'histoire ? À quelles lois obéit une politique de mise en scène ? Dans quelles limites se déploie le rôle de médiateur du commissaire et où commence l'énonciation des artistes, des œuvres et des institutions qui accueillent et financent l'événement ? Au sein du tumulte de l'exposition, on ignore le plus souvent qui parle dans le texte. Cette question se complexifie à l'intérieur des expositions transnationales où la diversité des voix se mêle à l'instabilité des discours portés par les œuvres. Celles-ci opposent au commissaire une véritable résistance de sorte à renverser les principes de son argumentaire, comme nous pouvons le constater avec quelques expositions.

L'exposition transnationale : entre théorie sociale et histoire des représentations

La décennie qui va de 1989 à 2005 consacre l'apogée de ce que Gerardo Mosquera nomme le *transcultural curating*¹. Ce phénomène revêt une réalité multiforme qui se manifeste autant dans la multiplication des expositions collectives d'artistes de nationalités différentes que dans l'exposition de ces derniers dans des contextes culturels étrangers. Mais cette réalité évoque également l'émergence de commissaires d'exposition provenant de zones longtemps considérées en marge de l'actualité de l'art contemporain. Les débats qui accompagnent cette évolution s'appuient sur différentes entrées qui évoquent les représentations,

la théorie sociale ou l'histoire des idées que les expositions visitent progressivement.

L'exposition *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* fait partie des rencontres qui s'élevaient pour un dialogue entre cultures via les objets d'art. Cependant, en s'appuyant sur une approche formaliste dans la comparaison, l'hypothèse de l'affinité entre le tribal et le moderne – telle que mise en scène par les commissaires –, traduisait davantage une différence commune. Devant le fait que l'altérité des œuvres était totalement ignorée dans l'espace de l'exposition, James Clifford jugera que « l'affinité du *tribal* et du *moderne* est une grande illusion d'optique² ». L'exposition soulève plusieurs critiques entre le commissaire William Rubin (assisté de Kirk Varnedoe), qui soutient la pertinence du propos comparatif de l'exposition et Thomas Mc Evilly³, qui considère l'idée de *"Primitivism"* comme une persistance du modernisme formaliste et son mode de confrontation entre des objets de différentes histoires, comme « une sorte d'action policière⁴ ». L'exposition, qui a voulu créer un espace de dialogue, révélera finalement les limites d'une recherche sur la mondialisation. La comparaison établie par les commissaires neutralisait les objets non occidentaux et c'est précisément cette mondialisation unilatérale que se proposera de réparer *Magiciens de la terre*.

Refusant a priori d'inclure toute création entretenant trop de complicité esthétique avec des courants reconnus, le propos de *Magiciens de la Terre* n'a pas été de chercher systématiquement des individus qui représentent une culture, ou ceux qui s'incarnent dans l'image de leur nation, mais plutôt des créateurs qui soient en rupture totale ou en marge des institutions. Il est donc

1. Gerardo MOSQUERA, « Some problems in transcultural curating », dans *Global vision, toward a new internationalism in the Visual Arts*, Jean FISHER (éd.), Londres, Kala Press & Iniva, 1994, p. 105-112.

2. James CLIFFORD, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au xx^e siècle*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 353.

3. Les textes de cette polémique sont réunis dans : *Discourses. Conversation in postmodern art and culture*, Russel FERGUSON, William ORLANDER, Marcia TRUCKER, Karen FISS (éd.), Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1990.

4. Thomas MC EVILLY, *L'Identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1999, p. 131.

signifiant de voir, reproduite en première page du catalogue, le planisphère inversé du monde de Stuart McArthur (1979). Mais malgré son originalité, *Magiciens de la Terre* a soulevé une série de critiques liées à l'ambition universaliste du projet. Ces critiques se réfèrent aussi à la décontextualisation des objets, faisant suite au comparatisme non constructif qui le rapproche de "Primitivism". Par conséquent, le projet s'insère dans une posture de médiation entre les lieux de production et de réception au sein d'un scénario dans lequel l'artiste perd son rôle de médiateur entre l'image et la réalité. Les défis que l'ambiguïté des objets pose au commissaire s'intensifient notamment durant cette période où les commissaires sont originaires des plus grandes capitales de l'art contemporain. Peu à peu, avec le décloisonnement de cette position de pouvoir, la recherche évolue vers une interrogation des idées postcoloniales. C'est le cas avec deux expositions dirigées par Okwui Enwezor : *Documenta XI*¹ et *Short Century, Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*².

Short Century présente les travaux de 60 artistes de 20 pays africains dans des matériaux qui vont de la peinture au multimédia, en passant par le cinéma, l'architecture, la musique, la littérature, la photographie et le théâtre. Les œuvres montrent cette instance d'irruption et d'instabilité, d'ambivalence et d'ambiguïté des différentes modernités africaines qui surgissent pendant et après le colonialisme. À travers une « biographie critique », elle fait entrer le champ de la théorie dans la recherche curatoriale par une déconstruction des catégories et des idées. Cette approche s'accroît notamment avec la stratégie curatoriale de la *Documenta XI* qui fragmente le temps et l'espace du projet dans plusieurs lieux (Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos, New Delhi, Sainte-Lucie, Vienne, Berlin). *Documenta XI* se portera davantage sur

la capacité de l'objet d'art à porter un savoir et donc à avoir sa propre rationalité. En connectant la recherche sur les objets à des systèmes de savoir, l'exposition introduit une perspective dialectique digne de la diversité des artistes qui composent l'art global.

Cependant, l'exposition qui a le plus noué des rapports dialectiques avec la théorie postcoloniale est *Unpacking Europe*³. Elle part de l'idée selon laquelle les limites entre l'Europe et le monde non européen sont plus poreuses que la recherche en Europe n'est tentée de l'accepter. Le projet entend montrer que la modernité n'est pas un concept homogène et que la construction du savoir qui le définit est le résultat d'un processus dialogique, ce qui inverse le rapport traditionnel qui distingue un acteur actif et un acteur passif. Ici, les cartes sont redistribuées et l'Europe active, qui avait fondé sa pensée et son identité sur l'Autre passif, est à son tour prise dans une analyse, par les œuvres, où elle occupe la place de l'objet et non celle du sujet. Il s'agit également d'une critique de l'historicisme, donc par le même fait, d'une réflexion sur les valeurs du siècle des Lumières et de la façon dont le sujet postcolonial habite l'Universel. Quelques années plus tard, l'interrogation sur la place du sujet postcolonial dans l'histoire est relayée par l'exposition *Africa Remix*⁴. Celle-ci questionne les dilemmes qui se posent au sujet autant sous l'angle des imaginaires (identité, corps, esprit) que du territoire (ville, terre).

Africa Remix ne mène pas particulièrement de recherche approfondie sur la nature des relations dans le contexte de la mondialisation, elle en expose plutôt les faits et le bilan. Depuis *Magiciens de la terre*, voilà que le débat revient en France. L'exposition implique 200 œuvres de 83 artistes vivant en Afrique ou installés en Europe et aux États-Unis, dans les domaines des arts visuels, du

1. 8 Juin - 15 Septembre 2002, Cassel.

2. Museum Villa Stuck, Munich : 15 Février-22 Avril 2001. House of World Cultures in the Martin-Gropius-Bau, Berlin : 18 Mai-22 Juillet 2001. Museum of Contemporary Art, Chicago : 8 septembre-30 Décembre 2001. P.S.1 Contemporary Art Center et Museum of Modern Art, New York : 10 Février-5 Mai 2002.

3. Elle a été organisée par Salah Hassan et Iftikhar Dadi au Museum Boijmans Van Beuningen (13 décembre 2001-24 février 2002). L'idée d'*Unpacking Europe* s'inspire de travaux divers, parmi lesquels on peut citer l'article de Jan NEDERVEEN PIETERSE, « Unpacking the West: how European is Europe? » dans *Racism, Modernity and Identity*, Ali RATTANSI et Sallie WESTWOOD (éd.), Cambridge, Polity Press, 1994.

4. *Africa Remix* a eu lieu du 25 mai au 8 août 2005 au Centre Georges Pompidou à Paris.

design, de la mode et de la littérature. Les protagonistes appartiennent à des horizons divers allant du Maghreb à l'Afrique du Sud et à la diaspora. Un titre générique « Les Arts africains » est retenu, mais le titre souhaité est « De près, de loin ». Le titre final de l'exposition empruntera le mot *Remix* à la musique et fait référence aux travaux de Paul Gilroy¹. Il désigne la faculté de mélanger les signes et les symboles, les images et les icônes et de transformer les techniques et les pratiques. Selon le commissaire Simon Njami, dans le terme *remix*, ce sont les rapports entre les cultures africaines et occidentales qui sont décisifs et la façon dont les artistes se définissent dans le contexte de la mondialisation². Pour lui, *remix* signifie précisément que les chances sont redistribuées dans une période marquée par l'hybridité, reflet de la globalisation.

L'objet d'art entre manipulation et résistance : les défis de la médiation interculturelle

Il apparaît comme constitutif de l'exposition que l'objet est là pour représenter son univers propre et non l'intention du producteur. Pour autant, il apparaît très difficile de tracer la limite « entre ce qui est dans l'exposition et ce qui est hors d'elle, entre ce qui relève de l'espace de l'exposition et ce qui relève de la réalité du monde, du fonctionnement sémiotique et du fonctionnement social³ ». Cette ambiguïté – qui a hanté les recherches sur les transferts culturels – se reflétait dans *Magiciens de la Terre* dont le dispositif rendait floue la frontière entre la manipulation des objets et le pouvoir de leur autonomie. La sélection des artistes rendait visibles, en soi, les rapports de pouvoir entre les aires culturelles caractérisées par le changement de contexte. Ici, considérons le contexte comme l'« ensemble d'un texte, par rap-

port à l'un de ses éléments, notamment dans la mesure où cet ensemble constitue une totalité signifiante et modifie ou affecte la valeur des éléments pris isolément⁴ ». Dans ce cas précis, isoler un élément contribue à trahir son sens en dehors de ce qui fait son unité ou les circonstances de sa production. Fort avertis de cette évidence, les aborigènes Warlpiri ayant participé à *Magiciens de la terre* avaient prévenu sur l'amalgame que risquait d'instaurer la décontextualisation d'un rituel, pourtant inhérente à leur prestation. Malgré le danger que courrait leur performance d'être considérée comme une trahison, ils avaient néanmoins pris l'audace de franchir cette étape dans un but bien précis : « prouver au monde blanc que leur société fonctionne toujours⁵ ». Cependant, la faiblesse de cette médiation interculturelle n'est pas la décontextualisation, mais le lien étroit entretenu entre l'espace-temps de l'objet de la représentation et sa représentation elle-même, en dépit du fait que les pratiques culturelles et esthétiques – présentées au musée – sont censées atteindre une certaine transmutation.

On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux. Or, c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle. En d'autres termes, la valeur unique de l'œuvre d'art « authentique » se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première⁶ :

Au titre de la médiation interculturelle, la faiblesse de *Magiciens de la terre* repose sur la recherche exacerbée de l'aura des œuvres qui les ancrerait dans une référence primordiale. Elle soulignait fort à propos « à quel point nous continuons à regarder l'art avec des tonalités religieuses anachroniques qui dérivent de son antique *aura* comme bras de la

1. Paul GILROY, *L'Atlantique noire. Modernité et double conscience*, Paris, Kargo, 2003.

2. Philippe DAGEN, « Trois Questions à Simon Njami », *Le Monde*, 26 mai 2005, p. 27.

3. Jean DAVALLON, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 20.

4. *Le Trésor de La Langue française. Dictionnaire de la langue du 19^e et 20^e siècle*, Vol. 6, Paris, CNRS/Gallimard, 1986, p. 44.

5. Jean-Hubert MARTIN, entretien avec Benjamin Buchloh dans *Les cahiers du MNAM*, n° 28, 1989, p. 8.

6. Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 18-19.

religion¹ ». Les textes du catalogue ont d'ailleurs beaucoup insisté sur les liens entre le signe et son référent magique. Ce regard a fait que la performance des aborigènes consistant à dessiner une peinture au sol – donc une œuvre éphémère –, revenait à leur accorder une liberté d'expression tout en inscrivant leur pratique dans une non-autonomie. Car, « dans la pratique [...] la distinction cognitive entre signe et signifiant semble disparaître beaucoup plus souvent que la plupart des historiens d'art ne l'admettent² ». Au regard de la re-sacralisation des objets dans l'espace muséal et donc de la juxtaposition des *espaces rituels* et des *espaces publics*, l'artiste apparaissait comme un intercesseur entre le public et un monde suprasensible. En vérité, si Walter Benjamin cherchait l'aura de l'œuvre, le commissaire de *Magiciens de la terre* cherchait l'aura immuable des cultes via les œuvres. Cette démarche a conduit la méthode curatoriale dans une impasse, puisqu'elle faisait apparaître un universalisme unilatéral assujéti à une persistance de l'esprit historiciste de la Modernité. Ainsi, le paradigme de la production et de la représentation artistique (visible dans le *spectacle* qui donne à voir ces cultures) servait les discours absolutistes contre le projet démocratique de l'exposition et devant la résistance des œuvres produites. Car celles-ci, mises côte à côte, modifiaient mutuellement leurs sens, rendaient visibles des régimes de temporalités asymétriques entre les cultures et influèrent sur la signification du discours. La polyphonie des œuvres introduisait une *zone de turbulence*, très proche de ce qui est caractérisé par une « indocilité³ » du discours. Et c'est cette indocilité que le commissaire n'a pas pris en compte, de sorte à l'exploiter dans sa médiation. Or, ce culte de l'aura et de l'authenticité des pratiques culturelles et des catégories sociales ne peut se faire que dans l'ignorance des différentes politiques de réappropriation et de résistance à

l'œuvre dans toute situation postcoloniale, depuis les communautés aborigènes d'Australie, jusqu'aux nations indiennes les plus mélangées⁴.

Étant donné que l'exposition représente simultanément l'écriture d'une histoire sur la base des objets et une circulation d'idées et de valeurs, elle pose indirectement la question suivante : peut-on assurer la médiation interculturelle en faisant abstraction de la mémoire des objets ? Il importe de retenir toutefois que ce n'est pas l'objet (en tant que produit de consommation esthétique et support d'expression culturelle) qui agit dans la médiation. C'est plutôt le corps diasporique de l'objet dont la biographie est forgée par une mémoire et une migration spécifiques qui sont prises dans le jeu du *display*. L'objet, en tant qu'image du corps diasporique (Peffer) voyageant dans le monde, est toujours prêt à quitter son terrain originel pour assumer un nouveau destin. La biographie culturelle de l'objet (Kopytoff) et sa personnalisation (Heinrich, Souriau) font de lui un prolongement du geste de l'artiste. C'est d'ailleurs en vertu de cette spécificité que la question éthique se pose dans la poétique et la politique de l'exposition. C'est au regard de cette caractéristique exclusive de l'objet d'art que, dans une médiation interculturelle, les questions liées aux canons esthétiques occupent moins de place que celles qui font référence à sa biographie.

En conséquence, dans le contexte de la mondialisation, le développement des expositions transnationales (marque de fabrique de l'art global) ne peut être abordé sans une prise en compte de la situation de résistance politique des objets. Il ne suffit pas d'appréhender ces expositions sous le prisme des modes d'homogénéisation au service du spectacle en tant qu'expression de la Modernité. Puisque c'est ignorer les multiples contradictions au niveau du public concerné, la réappropriation des artistes impliqués et la résistance des œuvres exposées. De telles stratégies de la globalité introduisent dans les circuits de l'art contemporain de nouvelles relations entre acteurs. Et dans ce cas, le programme de différenciation

1. Thomas Mc EVILLEY, *L'Identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1999, p. 146.

2. David FREEDBERG, *Le Pouvoir des images*, Paris, G. Monfort, 1998, p. 6.

3. Voir Achille MBEMBE, *Afriques indociles, pouvoir et état en sociétés postcoloniales*, Paris, Editions Karthala, 1988.

4. Voir François CUSSET, « Le champ postcolonial et l'épouvantail postmoderne », *Revue internationale des livres et des idées*, n° 5, 2008, p. 38.

sociale, d'expression politique et de spécificité culturelle retravaille sans cesse la notion de *spectacle* et la construit comme site de nouvelles relations de pouvoir¹.

El Hadji Malick NDIAYE

1. Voir Okwui ENWEZOR, *Mega exhibitions and the antinomies of a Transnational Global Form*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2002, p. 58-59.

Recherche par l'exposition et condition post-numérique

Et comment en irait-il autrement, dès lors qu'on ne le
lira, ce texte, dans le meilleur des cas,
qu'après avoir visité l'exposition ?

Hubert Damisch¹

Sous l'emprise de l'industrie culturelle contemporaine, alors que les institutions, marchands et politiques cherchent à maximiser le profit symbolique de la culture, que les technologies numériques deviennent le quotidien de la « médiation » en art et de la muséographie², que les territoires du pouvoir de définition sont renégo-ciés entre acteurs culturels et scientifiques sous le terme de « recherche »³, il devient capital de poser la question des conditions. Conditions de la recherche, de la culture, de l'exposition, qui sont largement remodelées par l'omniprésence du numérique et d'internet, qui ne sont pas arrivés à leur fin, mais, comme l'a formulé si justement l'artiste Hito Steyerl, « *is all over*⁴ ». Après les uto-

pies, promesses et idéologies des « nouvelles technologies »⁵, après l'ubiquité du numérique⁶, après l'économie de l'expérience et de la capture attentionnelle⁷, après enfin que la sphère culturelle a été transformée de manière fondamentale pour devenir un processus qui se regarde soi-même en train d'agir⁸, comment peut évoluer la pensée des expositions et comment le commissariat peut-il constituer une forme de recherche ?

Pour limiter le champ d'analyse de cet article, nous nous concentrerons ici sur les expositions en art. Nous tenterons de définir ce qui caractérise une condition post-numérique et ce qu'elle a déjà changé aux processus d'exposition. Nous aborderons ensuite ce que serait une recherche par l'exposition, puis nous tenterons de dessiner les enjeux d'une pensée par l'exposition et en quoi elle serait redéfinie par une condition post-numérique. Nous interrogerons enfin les possibles réappropriations de ces dispositifs : comment les artistes et les commissaires peuvent-ils proposer une expérience émancipatrice ?

Condition post-numérique, curatoriat et curation

Nous considérons en premier lieu que la question du commissariat d'exposition comme forme de recherche doit être reconsidérée par rapport à sa condition post-numérique⁹. Ce terme désigne la situation dans laquelle le numérique et le réseau se sont généralisés et constituent le cadre de la quasi-

1. Hubert DAMISCH, *Traité du trait – tractatus tractus*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 16.

2. Voir André DESVALLÉES, François MAIRESSE (éd.), *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; François MAIRESSE, *Le musée hybride*, Paris, La documentation française, 2010 ; Serge CHAUMIER, « Vers la fin de l'exposition temporaire ? », *invisible.eu*, 3 février 2014 <www.invisibl.eu/fr/vers-la-fin-de-lexposition-temporaire>, consulté le 6 mars 2016.

3. Voir Marquard SMITH, Michael Ann HOLLY (éd.), *What is research in the visual arts?: Obsession, Archive, Encounter*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2009 ; Isabelle MANCI, « La recherche dans les écoles supérieures d'art », *Culture et Recherche*, n° 130, hiver 2014-2015

<www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/culture_et_recherche_130/index.htm>, consulté le 4 mars 2016.

4. Qui peut se traduire par « est partout » ou « est complètement terminé », tout en faisant référence à la pratique éponyme en peinture. Hito STEYERL, « Too Much World: Is the Internet Dead ? », dans Julieta ARANDA, Brian Kuan WOOD et al. (éd.), *The Internet does not exist*, Berlin, Sternberg Press, 2015, p. 11.

5. Voir Fred TURNER, *From Counterculture to cyberculture*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

6. Voir Adam GREENFIELD, *Everyware: The dawning age of ubiquitous computing*, Berkeley, New Riders, 2006.

7. Voir Yves CITTON (éd.), *L'Économie de l'attention, nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.

8. Voir Vilém FLUSSER, *Die Schrift : Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen, European Photography, 1992, chapitre 18 : « Digitale », p. 138-145.

totalité des actions humaines. Le préfixe « post » ne désigne pas une notion temporelle (ce qui se passerait après le numérique), mais une condition – ce qui se passe lorsque le numérique est présent partout¹.

L'histoire récente des relations entre art et numérique témoigne à cet égard d'une évolution significative, qui qualifie et situe historiquement le terme de post-numérique². Des années 1960 aux années 2000 se sont développées des démarches abordant le numérique en art principalement comme un médium, leur objectif commun étant l'extension du champ expressif et expérientiel de l'art par le numérique : net art, générativité, interactivité, etc. Fréquemment adossées à une idéologie de la dématérialisation et du « numérique comme outil » qui caractérise aussi l'économie et les sciences humaines à la même époque, leur logique peut être qualifiée de « moderne » au sens latourien du terme – ce qui a notamment fait obstacle à leur reconnaissance par le monde de l'art contemporain, attaché à la matérialité et à la distanciation des œuvres³. À partir des années 2000, les artistes commencent à déployer ou transposer les logiques du numérique dans des œuvres utilisant davantage des médiums

physiques (impressions, installations, dessin, sculpture, etc.). Ces démarches ont été successivement décrites par les termes de *post-internet*⁴, *new aesthetics*⁵, *neomaterialism*⁶, *post-digital*⁷. Au-delà des différences d'approche que recouvrent ces dénominations, toutes témoignent de l'omniprésence d'internet et du caractère avéré de la disruption créée par le numérique, d'une critique des récits techno-positivistes de l'innovation et d'un intérêt pour les récents courants de pensée matérialistes, notamment la théorie de l'acteur-réseau et le réalisme spéculatif⁸. Le terme de *post-numérique* désigne ici génériquement l'ensemble de ces évolutions dans le monde de l'art.

Les pratiques curatoriales ont elles aussi évolué, en deux phases successives. La première est la redéfinition du commissariat comme une approche d'auteur, amorcée notamment avec Harald Szeemann (*Quand les attitudes deviennent formes*, 1969) pour devenir ensuite un enjeu majeur dont témoigne la présence croissante des artistes dans cette activité⁹ et qui a suscité une production théorique très importante depuis dix ans¹⁰. Peu documentée en revanche dans le champ curatorial académique, une seconde phase correspond à l'apparition sur le web de la notion de

9. Voir Josephine BOSMA, « Post-Digital is Post-Screen: Arnheim's Visual Thinking applied to Art in the Expanded Digital Media Field », *A Peer-Reviewed Journal About Post-Digital Research (APRJA)* 3, n° 1, 2014 <www.aprja.net/?p=1892>, consulté le 26 février 2016 ; Florian CRAMER, « What is post-digital », *APRJA* 3, n° 1, 2014 <www.aprja.net/?p=1318>, consulté le 26 février 2016.

1. Voir Milad DOUEIHI, *Pour un Humanisme numérique*, Paris, Publie.net, 2012, p. 9.

2. Voir Geoff COX, « Prehistories of the Post-digital: or, some old problems with post-anything », *APRJA* 3, n° 1, 2014 <<http://www.aprja.net/?p=1314>>, consulté le 26 février 2016.

3. Voir également à ce sujet la phrase de Nicolas Bourriaud dans *Esthétique relationnelle* qui a durablement connoté (en tout cas en France) les approches numériques en art : « L'art n'exerce son devoir critique vis-à-vis de la technique qu'à partir du moment où il en déplace les enjeux : ainsi les principaux effets de la révolution informatique sont-ils aujourd'hui visibles chez les artistes qui n'utilisent pas l'ordinateur. » Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 69-70. Voir également Claire BISHOP, « Digital Divide », *ArtForum*, 2012 <<https://artforum.com/inprint/issue=201207&id=31944&pagenum=0>>, consulté le 10 février 2016.

4. Voir Marisa OLSON, entretien avec Régine Debatty, « We Make Money Not Art », 2008 <www.we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa>, consulté le 26 février 2016 ; Gene Mc HUGH, *Post internet*, 2011 <www.linkartcenter.eu/public/editions/Gene_McHugh_Post_Internet_Link_Editions_2011.pdf>, consulté le 10 février 2016 ; Artie VIERKANT, *The Image Object Post-internet*, 2010

<http://jstchilllin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf>, consulté le 15 décembre 2013.

5. Voir James BRIDLE, « Waving at the Machines », *Web Directions*, 2011 <www.webdirections.org/resources/james-bridle-waving-at-the-machines>, consulté le 10 février 2016.

6. Voir Joshua SIMON, *Neomaterialism*, Berlin, Sternberg Press, 2013.

7. Voir Florian CRAMER, « What is post-digital », *art. cit.*

8. On peut citer, entre nombreux autres : Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991 ainsi que Graham HARMAN et Quentin MEILLASSOUX, *Philosophy in the Making*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.

9. En témoigne la distinction, en français, entre les termes de commissariat d'exposition (désignant souvent une intervention pour un cadre institutionnel) et curatorial (qualifiant plutôt une initiative individuelle d'auteur-e d'exposition).

« curation », qui consiste à sélectionner, éditer et partager des contenus sur un sujet donné. Ces pratiques résultent de l'évolution interactive du web et sont directement liées à la spécificité de l'image numérique en tant qu'objet conversationnel – entendu comme une interaction documentée devenant au moins aussi importante que le contenu qu'elle concerne¹. Elles ont été encouragées à partir de 2007 par les réseaux sociaux et les plateformes de publication ou d'agrégation de contenus (Tumblr, Pearltrees, Pinterest, etc.) et sont devenues un mode majeur de participation sur le web, concurrençant la création de contenus *ex nihilo*. Les verbes *to curate* ou *curater* quittent alors le domaine exclusif du commissariat d'exposition ou des « économies de connaissance » pour désigner un nombre croissant d'activités de sélection dans tous les domaines², tournant qui a été critiqué dès 2009³.

Cette évolution aurait pu être mise sur le compte d'une simple dérive de langage, si les artistes et les commissaires ne se l'étaient pas appropriée avec des plateformes (comme les Tumblr) qui constituent des espaces à la fois personnels (de collection ou d'expérimentation) et conversationnels (d'échange, d'interaction et d'exposition). Cette évolution nous semble très significative, car elle rejoint la culture de la réinterprétation des images et des formes que l'on

trouve dans les œuvres elles-mêmes. Certaines plateformes créées par des artistes sont revendiquées comme des œuvres⁴ dans une logique de flux continu, qui peut comprendre aussi bien des productions de l'artiste, des références trouvées sur le web, des textes ; d'autres constituent des observatoires (le Tumblr *The New Aesthetic* de James Bridle⁵) ou des sites de curation en art (Ubuweb, Rhizome, NewHive, etc.), d'autres encore des plateformes d'exposition (le site *Speedshow* créé en 2010 par l'artiste Aram Bartholl⁶). Ici encore, la limite entre œuvre et curation s'estompe. Dans toutes ces configurations, ce qui est donné à voir est un regard et un parcours qui n'a pas de délimitation temporelle puisque son flux est constamment actualisé, ni spatiale puisqu'il peut être consulté n'importe où, y compris dans une exposition. Une porosité s'opère à travers le réseau, entre les pratiques des professionnels de l'art et celles du grand public. Elles ont en commun une fréquente dimension communautaire, une redéfinition de la matérialité, une culture de l'accessibilité et de l'open source à travers une vision critique de la notion d'auteur – parfois intégrée dans la perspective d'un « tournant collaboratif⁷ ».

Les années 2010 voient également l'apparition d'expositions intégralement en ligne (comme par exemple la biennale *The Wrong*) accueillant des œuvres numériques sous différentes formes (net art, photographies, gifs, vidéos, œuvres en 3D). S'y ajoutent les plateformes de sélection et/ou de vente d'œuvres en ligne (*Artsy*, *Sedition*) qui re-

10. Jens Hoffmann relève que 292 ouvrages sur la question ont été publiés entre 2010 et 2014. Jens HOFFMANN, « Le Commissariat d'exposition entre les lignes », *Critique d'art*, n° 41, printemps-été 2013 <www.critiquedart.revues.org/8312>, consulté le 05 mars 2016. Voir également : Damien AIRAULT, C-E-A, Commissaires d'exposition associés (éd.), *Réalités du commissariat d'exposition*, Paris, Éditions des Beaux-Arts de Paris, 2015.

1. Voir André GUNTHER, « L'image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique », dans *Id., L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.

2. Voir Steven ROSENBAUM, *Curation Nation: How to Win in a World Where Consumers are Creators*, Londres, Mc Graw Hill, 2011.

3. Voir Alex WILLIAMS, « On the Tip of the Creative Tongue », *The New York Times*, octobre 2009 <www.nytimes.com/2009/10/04/fashion/04curate.html>, consulté le 20 janvier 2016 ; Terry SMITH, *Thinking Contemporary Curating*, New York, Independent Curators International, 2012.

4. Par exemple Joe Hamilton avec le site <<http://joehamilton.tumblr.com/>>, consulté le 20 février 2016.

5. <<http://new-aesthetic.tumblr.com/>>, consulté le 20 février 2016.

6. Le site *The Speed Show exhibition series* est dédié aux œuvres en ligne et ouvert dans un cybercafé pour une nuit. Le format d'exposition est libre et peut être utilisé par tous, n'importe où. <<http://speedshow.net>>, consulté le 23 février 2016.

7. Voir Maria LIND, « The Collaborative Turn », dans Maria LIND, Johanna BILLING et Lars NILSSON (éd.), *Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, London, Black Dog Publishing, 2007, p. 15-31 ; Grant H. KESTER, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, Duke University Press, 2011.

vendiquent un statut d'espace de diffusion autant que de vente, ainsi que les ventes ou expositions d'œuvres numériques par dispositifs *all inclusive* fermés et non modifiables, qui comprennent à la fois un écran, un ordinateur, les logiciels nécessaires et les œuvres (*Dad*, *Electric Objects*, etc.). L'accessibilité des œuvres par ces plateformes a pris une place centrale, se substituant régulièrement à une expérience physique d'exposition¹. De nombreux galeristes et curateurs inventent des continuités entre le web et l'espace physique de la galerie, qui s'éloigne du rôle historique exclusif du *white cube* pour devenir un lieu d'expériences et de socialités plus ponctuelles². Au plan éditorial, du fait de la circulation croissante d'objets à faible tirage et des porosités entre éditions sur papier et numériques, les publications ne constituent plus seulement des objets documentaires ou probatoires des expositions, mais leur deviennent complémentaires, voire s'y substituent³. L'exposition de l'art se diffracte ainsi en de multiples plans, dont l'objet physique n'est plus qu'une des instances, comme en jouent par exemple les artistes Caroline Delieutraz, Marisa Olson, Hito Steyerl ou Artie Vierkant.

L'ensemble de ces évolutions (le tournant opéré par les artistes vis-à-vis du numérique ; les relations entre commissariat, curatoriat et curation ; les porosités entre les cultures vernaculaires du web et celles des professionnels ; la diversification des espaces d'exposition et de leur accessibilité ; l'évolution des publications) impliquent simultanément une modification des objets, des rôles et des espaces concernés par le commissariat d'exposition. La direction vers laquelle semblent converger toutes ces transformations s'apparente alors à celle qui sous-tend « l'art-comme-vie » (*li-*

felike art). Ils ont en commun la valorisation de l'action et de la pratique, du quotidien et de ses processus, l'apprentissage par les pairs et la réappropriation des moyens de production. La condition post-numérique fait ainsi de l'exposition un processus et une opération plutôt que le terme et la finalité d'une action⁴.

Face à cette dissémination des formes et cette prise de liberté des acteurs, on constate un mouvement inverse avec l'industrialisation du web. L'accès aux objets culturels se déroule dans un contexte d'économie de l'attention menée par les industries telles que les GAFAM⁵ : profilage et prescription, monétisation des usages, durcissement des protections légales⁶. L'extension des bulles de filtres (la restriction de l'environnement de l'utilisateur-trice à ce qu'il-elle est supposé-e aimer) font que l'accès à une altérité radicale est de plus en plus rare. Cette évolution vers la prévisibilité n'est pas spécifique au web : un nombre croissant d'institutions culturelles adoptent ces logiques pour favoriser leur fréquentation. Les limites s'estompent entre musée et base de données : l'importance croissante des datas sert une rhétorique de la demande supposée du public⁷. Cette prévalence de la quantification conduit parallèlement à l'émergence d'une esthétique d'exposition assez homogène à l'échelle mondiale, notamment dans le cadre des biennales et des grandes institutions ayant émergé durant la dernière décennie.

1. Voir à ce sujet l'interview de la curatrice Lindsay HOWARD, « Curating Internet Art, Online and IRL », *Observer Culture*, février 2016 <www.observer.com/2016/02/curating-internet-art-online-and-irl>, consulté le 25 février 2016.
2. Voir Jerry SALTZ, « Saltz on the Death of the Gallery Show », *Vulture*, mars 2013 <www.vulture.com/2013/03/saltz-on-the-death-of-art-gallery-shows>, consulté le 4 mars 2016.
3. Voir Alessandro LUDOVICO, *Post-digital print: the mutation of publishing since 1894*, Eindhoven, Onomatopoe, 2012.

4. Voir Allan KAPROW, *Essays on the blurring of art and life*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 201.

5. Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft.

6. Voir Raphaële JEUNE, « Instant, anomie, neutre, indétermination : l'événement au temps du bégaiement du présent et de l'innovation forcée », *Optical Sound*, n° 1, automne 2013 <www.raphaelajeune.files.wordpress.com/2014/08/optical-sound-instant-anomies-raphaele-jeune.pdf>, consulté le 5 mars 2016.

7. Voir Mike PEPI, « Is a Museum a Database?: Institutional Conditions in Net Utopia », *e-flux magazine*, n° 12, 2014 <www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-database-institutional-conditions-in-net-utopia>, consulté le 5 décembre 2014.

L'exposition comme pratique, la recherche par l'art

Cette description rapide du contexte post-numérique pose le cadre de notre problématique : au-delà du seul commissariat d'exposition, quel devenir s'annonce pour l'exposition comme *pratique* ? Pour souligner l'importance de cette évolution du statut de l'exposition, rappelons que l'exposition d'art, dès son apparition dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle en France et en Angleterre, a radicalement transformé artistes et publics. Rappelons aussi comment « l'artiste de la cour » est devenu « artiste de l'exposition », comment son public est devenu à la fois consommateur et critique, attestant d'un enjeu politique par des salons en France et d'un enjeu marchand par des galeries en Angleterre. L'évolution de l'exposition peut se regarder comme un élément pivot de l'histoire sociétale : « le public est devenu un nouveau corps social qui s'est constitué en tant que contre-autorité¹ ». Si on considère aujourd'hui l'exposition comme pratique, il faut se référer à cette évolution historique autant qu'au sens originel du terme « praxis » : le fait de « bien agir » comme finalité même d'une action. Dans ce sens, l'exposition admet aussi comme agents déterminants la multiplicité de ses acteurs, à tous les niveaux : techniciens, régisseurs, scénographes, agents de communication, médiateurs, webmasters, programmeurs d'applications, publics spécialisés (écoles, groupes), professionnels (presse), etc. La pratique n'est pas seulement envisagée ici sous un angle social ou politique, ou comme une reconsidération des relations entre artistes, œuvres et public « praticien² », mais aussi et surtout comme une « pratique cognitive » qui provoque la pensée plutôt que la représenter. Appréhender l'exposition comme pratique permet d'élargir le regard, de ses qualités de *display* ou *dispositif* vers ses propriétés en tant qu'*interface*,

au sens large. Ceci étant directement lié à sa condition post-numérique, des nouvelles formes de critiques deviennent alors possibles³. Pour le dire autrement : la condition post-numérique de l'exposition crée une nouvelle condition critique du curatoriat.

Prendre en considération la condition post-numérique de l'exposition nous amène alors à questionner les enjeux d'une recherche *par* l'exposition, en la distinguant tout d'abord d'une recherche *en* art. (On écarte ici le cas de figure de la « recherche sur l'art », domaine de l'histoire et de la théorie de l'art.) La « recherche en art » – actuellement discutée en France au sein des écoles d'art et des ministères⁴ – est pour sa part souvent entendue comme possibilité d'ouvrir des pistes vers des connaissances qui ne seraient pas accessibles autrement (« *tacit knowledge*⁵ »). Elle concerne les recherches de l'artiste au sein de sa pratique personnelle ; méthodologies, sujets et résultats lui sont intimement liés. La particularité de cette recherche est sa singularité, qui ne se partage pas. La « recherche par l'art » s'inspire quant à elle de méthodologies et démarches artistiques pour développer son sujet, ses hypothèses et ses interrogations. Les notions de sérendipité⁶ et

1. Oskar BÄTSCHMANN, *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1997, p. 14. Traduction des auteurs.

2. Voir Emmanuel MAHÉ, « Les praticiens », dans Jean-Paul FOURMENTREUX (éd.), *L'Ère post-média. Humanités digitales et Cultures numériques*, Paris, Hermann, 2012, p. 117-136.

3. Voir Christian Ulrik ANDERSEN, Søren POLD, « Manifesto for a Post-Digital Interface Criticism », janvier 2014 <www.mediacommons.futureofthebook.org/tne/pieces/manifesto-post-digital-interface-criticism>, consulté le 16 juin 2015.

4. La discussion est plus avancée dans la sphère anglo-saxonne, où, depuis *Art Subjects* de Howard Singerman en 1999, elle implique aussi un regard critique sur la formation en art. Christopher Frayling, en 1993, a essayé de structurer cette discussion et les stéréotypes qui lui sont liés ; son interrogation principale sur « qui est le maître du jeu ? » est toujours d'actualité. Voir Christopher FRAYLING, « Research in Art and Design », *Royal College of Art Research Papers* Vol. 1, n° 1, 1993-1994, p. 1-5 et Howard SINGERMAN, *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley, University of California Press 1999.

5. Voir Michael POLANYI, *Personal Knowledge: Towards a Post-critical Philosophy*, Londres, Routledge, 1998 ; Stephen GOURLAY, *Tacit Knowledge, Tacit Knowing or Behaving?*, Kingston upon Thames, 2002 <<http://eprints.kingston.ac.uk/id/eprint/2293>>, p. 1-24.

6. Voir Ivan ILLICH, *To Hell With Good Intentions*, conférence donnée au St. Mary's Lake of the Woods Seminary in Niles (Chicago), Illinois, 1968 <www.swaraj.org/illich_hell.htm>, consulté le 5 mars 2016.

d'abduction¹ sont ici des mots-clés pour une recherche qui permet une plus grande liberté quant à ses questions et à leurs développements, parfois surprenants ou imprévus. Rechercher *par* l'art, c'est partir d'une pratique pour arriver à une théorie qui sera marquée par une démarche de *technè*, s'intéressant aux organologies et aux règles qui régissent les savoirs. Nous plaçons ici pour une discursivité performative qui ne se fonde pas sur une dimension linguistique ou anthropocentrique, mais sur les relations entre agents et leur capacité à « faire advenir » le réel. Celui-ci n'est pas considéré comme étant préexistant, mais comme résultat d'une « intra-action² ». Dans ce sens nous voyons la condition post-numérique aussi comme condition post-humaine : un « humanisme numérique³ » qui prend en considération l'objectivation de l'humain par le numérique.

Par conséquent, on peut et on doit ouvrir le discours critique sur le « faire » artistique (en rappelant que l'art a précisément pour caractéristique de ne pas dissocier pratique et théorie) : il n'est plus possible ni pertinent aujourd'hui de convoquer un état « pré-conceptuel » de l'art. Une approche plus adaptée serait de ramener sur le même plan les différentes formes de pensée (artistiques, scientifiques, techniques et autres) et les objets, matériaux, données ou structures technologiques qui les conditionnent. Cette approche n'exclut pas la « discursivité » : au contraire, dans un sens foucauldien, elle l'élargit, augmentant le champ de ses acteurs et prenant en considération leurs interactions dans le processus de production des connaissances. Concrètement, le choix d'un lieu, les acteurs impliqués ou les financeurs seront aussi bien considérés comme des objets de recherche que les moyens mis en œuvre pour transmettre un savoir, s'adresser à un public ou communiquer sur un événement. Des démarches

comme celles de Maria Eichhorn (*Money at the Kunsthalle Bern*, 2001), le duo RELAX (*Die Belege, Les Quittances, The Receipts*, Kunsthau Centre Pasquart Biel-Bienne, 2005), la !Medien-gruppe Bitnik (*Same same, watching algorithms – Cabaret Voltaire edition*, 2015) ou le projet *Ludovic Chemarin®* de Damien Béguet et P. Nicolas Ledoux (depuis 2010) constitueraient des exemples méthodologiques d'une telle recherche par l'exposition, complétés par une prise en considération du code, des dispositifs numériques, des flux de données et des interconnexions qui les rendent possibles.

Il nous semble nécessaire de souligner que cette démarche n'est pas antinomique d'une recherche scientifique. En effet, une opposition entre recherche scientifique et artistique mettrait en concurrence deux champs épistémiques fondamentalement différents : on pourrait dire que la première cherche des vérités tandis que la deuxième cherche des attentions. En cela, l'art est une « pratique de connaissance à titre originaire », une « pratique de différenciation » et donc intrinsèquement *critique*. Il constitue aussi et surtout, à la différence de la philosophie, une pratique de *monstration*. Si la connaissance se manifeste en art par différence et monstration/présentation, son médium est l'exposition. C'est sur ce champ que les différentes formes de recherches peuvent retrouver un intérêt partagé, tout en insistant sur leurs démarches épistémiques spécifiques. Nous définissons cet intérêt comme émancipateur. Il est donc possible de parler d'une « pensée par l'exposition » dans un sens qui n'interroge pas uniquement l'exposition en tant que dispositif spatio-temporel mais également en tant que méthode. Penser par l'exposition, c'est « penser en exposant sa pensée » et en mettant à disposition les conditions qui la rendent possible.

Il nous semble alors qu'une des manières d'approcher la question du devenir de l'exposition est d'interroger les processus à l'œuvre derrière les pratiques curatoriales et de les rendre visibles en les *réifiant*, en questionnant des conditions et méthodologies souvent implicites : une situation transactionnelle, qui implique un réseau d'objets, de procédures, de modes de production et de valorisation, d'agents, d'espaces et de temporalités.

1. L'abduction désigne une forme de raisonnement intuitif qui consiste à éliminer d'emblée les solutions considérées comme improbables, à l'inverse d'une logique d'exploration systématique.

2. Voir Karen BARAD, « Agential realism: feminist interventions in understanding scientific practices », dans Mario BIAGIOLI, *The Science Studies Reader*, New York, Routledge, 1999, p. 1–11.

3. Voir Milad DOUEIHI, *Pour un Humanisme numérique*, op. cit.

La transduction : une méthode d'émancipation et de réappropriation

Comment le « paysage sans couture » qui s'est tissé entre le numérique et la vie quotidienne ouvre-t-il de nouvelles possibilités d'émancipation à travers l'exposition ? Un premier point de convergence se dessine dans la relation entre les artistes et le web, à travers la possibilité de créer des environnements critiques qui échappent aux normativités industrielles que nous évoquions précédemment – fussent-elles culturelles. Et si notre culture est bien celle du *software*¹, alors c'est aussi par la réappropriation du code que cette émancipation doit s'élaborer. Nous constatons ainsi que la présence (ou non) de programmes informatiques et du réseau dans l'exposition ou dans les œuvres reste un marqueur fort de différenciation.

Le second point rejoint la notion de « pensée par l'exposition » : *provoquer une réflexion critique par et sur le projet d'exposition lui-même*, au-delà de la somme des œuvres qu'il présente. À titre d'exemples récents, on pourrait citer les expositions de Anri Sala au Centre Pompidou (Paris) en 2012 et Pierre Huygue en 2013, la section présentée à La Sucrière à la Biennale de Lyon en 2013, Ceryth Wyn Evans à la Serpentine Gallery (Londres) en 2014, Korakrit Arunanondchai au Palais de Tokyo en 2015 ou Marcel Broodthaers à la Monnaie de Paris en 2015. Pour chacune d'entre elles, un questionnement sur *ce que peut une exposition* était provoqué par leur dispositif même et les relations qu'il suscitait, aussi bien vis-à-vis des œuvres que du monde extérieur. *A contrario*, nous constatons souvent que les expositions qui se résument à une présentation thématique nous apportent peu *en tant qu'expositions* (en dehors de toute considération sur les œuvres), sinon la vérification de leur énoncé, voire l'inféodation des œuvres à un discours préalable². Ici encore, la résistance à une injonction thématique directement héritée de certaines industries culturelles s'avère d'autant plus déterminante qu'elle est désormais partagée

comme allant de soi par un grand nombre d'acteurs publics comme privés³.

Face à cette réalité, une possible méthode pour mettre en route un processus de réappropriation et une recherche par l'exposition serait de la mettre en œuvre comme « catalyseur de transduction ». Ce terme emprunté à Gilbert Simondon⁴ implique une cristallisation entre artistes, critiques, commissaires et publics aussi bien qu'avec les dispositifs et les programmes. « Selon Simondon, la vie est un mode de relation⁵. » Associant dans une même unité de temps et d'espace des situations d'expérimentation, de discussion et de monstration, la recherche par l'exposition ne s'entend donc pas seulement comme dispositif, mais comme pratique critique qui interroge, au sens kantien, les « conditions de possibilité » d'exposer. C'est dans ce sens aussi que nous employons ici le terme d'émancipation : sortir de l'immaturité dont on peut être soi-même responsable. Ceci demande une prise de conscience du code et des machines comme agents de l'exposition, aussi bien que l'abandon d'une attitude d'« ignorance technophobe » toujours très répandue et confortablement appliquée par beaucoup d'acteurs du monde de l'art.

Pour conclure en résumant, la condition post-numérique se caractérise par une porosité entre acteurs, objets et espaces, par l'autoréférentialité et

2. « La thématique revient à imposer des limites et à produire un ordre auquel chaque œuvre doit se tenir – tenir sa place. » Timothée CHAILLOU, « When the fairy tales never ends », 2003 <www.timotheechaillo.com/reviews/when-the-fairy-tales-never-ends>, consulté le 19 février 2016.

3. On peut évoquer aussi une culture du projet et du *pitch* suscitée par les dispositifs d'aides et de subventions, qui pousse artistes et commissaires à définir des entrées thématiques et facilement résumables pour emporter l'adhésion des financeurs.

4. Voir Gilbert SIMONDON, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2005 ; Yuk HUI, « Towards a Relational Materialism. A Reflection on Language, Relations and the Digital », *Digital Culture & Society*, n° 1, 2015, p. 131-148.

5. Marie-Pier BOUCHER, « Infra-Psychic Individualization: Transductive Connections and the Genesis of Living Techniques », dans Arne DE BOEVER, Alex MURRAY, Jon ROFFE, Ashley WOODWARD (éd.), *Gilbert Simondon: being and technology*, Edinburg, Edinburgh University Press, 2012, p. 92-109, ici p. 99. Traduction des auteurs.

1. Voir Lev MANOVITCH, *Software takes command*, New York, Bloomsbury, 2013.

par une mise en processus. La recherche par l'exposition vise une réflexion sur cette condition en installant ses acteurs et ses agents en situation transductrice : sujets, contextes, objets, espaces et dispositifs. Son objectif est de proposer l'exposition en tant que mode de pensée à ses praticiens.

Thierry FOURNIER
J. Emil SENNEWALD
Pauline GOURLET

Penser avec les œuvres d'art : l'exposition comme bricologie

Un malentendu

En décembre 2015 je participai, avec beaucoup de mes collègues en écoles d'art, à une grande réunion organisée par le Ministère de la Culture au sujet de la recherche. Ce qu'on appelle recherche en école d'art n'est pas très bien défini : certains collègues pensent que la recherche est ce qui se fait à l'université, et que les écoles d'art n'ont rien à voir avec ce mot ; d'autres pensent, à l'inverse, que tout artiste est un chercheur et que les écoles d'art ne font que de la recherche. Celui-ci vient citer le mot attribué à Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve » ; celui-là tente de défendre l'idée d'une collaboration entre l'université et l'école d'art. Il faut rappeler le contexte général de ce débat : depuis la déclaration de Bologne en 1999, les écoles d'art européennes ont adopté le système universitaire LMD, qui vise à harmoniser tous les diplômes issus des établissements d'enseignement supérieur. Or il n'existe pas de doctorat en école d'art, donc de recherche, au sens universitaire, dans ce milieu. Les écoles d'art ont donc été « invitées » à développer des activités de recherche, ce qui s'est traduit notamment par l'obligation pour les étudiants d'écrire un « mémoire » à la fin de leur cinq années de cursus, et par l'émergence de troisièmes cycles, de programmes et d'unités de recherche, subventionnées en France par le Ministère de la Culture. Mais l'idée que la recherche en école d'art devrait s'appuyer sur le modèle universitaire, c'est-à-dire un modèle essentiellement écrit et érudit, en fait bondir plus d'un : non seulement les écoles d'art développent essentiellement des activités orientées vers les pratiques de création, plus que vers les pratiques théoriques ; mais en plus, cela pourrait signifier le contrôle, la tutelle du Ministère de l'Enseignement supérieur et de la recherche sur les activités de recherche dans les écoles d'art – comme si c'était au boulanger de juger le travail

du cordonnier. La plupart des écoles d'art cherchent donc à développer une définition de la recherche qui soit indépendante du modèle universitaire.

La Villa Arson, l'École Nationale Supérieure d'Art de Nice, où j'enseigne l'histoire des arts visuels, a développé depuis moins d'une dizaine d'années des programmes de recherche qui, quasiment tous, se sont terminés par une exposition. Le séminaire « La forme des idées », fruit d'une collaboration entre Joseph Mouton, Patrice Maniglier, Elie During et Eric Duyckaerts, entre autres, et des enseignants des beaux-arts de Montpellier s'est conclu par l'exposition *Hic* (2010-2011). *Le Temps de l'Action* est une recherche entreprise par le directeur du centre d'art, Éric Mangion, sur l'histoire de la performance sur la Côte d'azur, qui s'est conclue par une exposition et un site internet (2011). Et ainsi jusqu'à l'exposition des artistes recrutés dans le cadre du programme 5/7, *L'Après-midi* (2015) et la toute récente exposition de Sonia Boyce, *Paper Tiger Whisky Soap Theatre (Dada Nice)*, qui s'inscrit dans le cadre du programme de recherche « Situations Post », animé par mes collègues Sophie Orlando et Katrin Ströbel. L'exposition *Bricologie. La Souris et le perroquet*, dont je fus un des trois commissaires (14 février – 31 août 2015) s'insère dans cette série d'expositions liées à des activités de recherche, puisque nous avons ouvert, en 2013, une unité de recherche Bricologie. Il est donc clair qu'à la Villa Arson on considère l'exposition comme une forme possible de recherche, ou du moins de restitution d'une recherche en art. Comme l'écrit Amel Nafti, directrice des études et de la recherche dans le catalogue de l'exposition *L'Après-midi* :

En tant que « programme de recherche en art » et modèle du troisième cycle à venir de la Villa Arson, le 5/7 a pour trait saillant de considérer la pratique

artistique elle-même comme un travail de recherche à part entière, de sorte que l'évaluation d'un tel travail ne puisse se faire que sur ses résultats manifestes : exposition et publications¹.

Mais alors que je présentai l'exposition *Bricologie* devant mes pairs et les responsables du Ministère de la culture, fort de cette conviction, je me vis répondre qu'il était douteux qu'une exposition fût de la recherche, parce que des chercheurs n'y avaient pas pris part. Outre que je pris un peu mal le fait de ne pas être considéré comme un chercheur à part entière (mon doctorat de l'université Paris 1 et mes diverses publications scientifiques ne suffisant apparemment pas), je compris qu'il fallait expliciter la définition de la recherche sur laquelle je m'appuyais, car elle ne correspondait pas à la définition institutionnelle (la recherche, c'est ce qui est validé en tant que tel par le Ministère de la recherche). Cet article est le développement raisonné de la réponse que je fis alors, dans le feu de la discussion.

Une exposition de recherche

Ce préambule était nécessaire pour comprendre que ma réponse est située : ma définition de l'exposition comme recherche s'appuie sur une expérience, et ne part pas d'une théorie générale ; il s'agit de théoriser une pratique. Je partirai donc d'une définition simple, presque triviale, de la recherche, qui correspond à ma pratique : la recherche, c'est la plongée dans l'inconnu. Je différencie cette activité de l'enseignement, qui est la transmission du connu. On pourra contester cette opposition, en faisant valoir qu'on apprend toujours quelque chose en préparant un cours, ou qu'on apprend de ses étudiants. Mais définir la recherche comme plongée dans l'inconnu me permet d'inclure et l'activité des universitaires et celle des artistes, quand ils expérimentent les propriétés des matériaux, ou quand ils cherchent de nouvelles formes, sans parler des artistes qui se livrent à de véritables enquêtes, à la manière d'his-

toriens, de journalistes ou d'ethnographes. Un des problèmes du monde académique aujourd'hui est qu'il est de plus en plus financé par des appels à projets, qui sont présentés de telle sorte qu'un dossier de recherche a plus de chances d'être validé, et donc financé, si les chercheurs semblent savoir à l'avance parfaitement ce dont ils ont besoin et ce qu'ils vont trouver. Quiconque a déjà répondu à de tels appels sait à quel point la part de surprise, de risque, d'expérimentation et d'inconnu y est peu valorisée. L'essence de la recherche, telle que je la définis, est peu compatible avec ces protocoles.

Être le commissaire d'une exposition peut tout à fait relever d'un travail de recherche, entendue de cette manière. On reste admiratif de la préparation très longue, des enquêtes de terrain orchestrées par Jean-Hubert Martin pour sa fameuse exposition *Les Magiciens de la terre*, dont l'exposition-hommage au Centre Pompidou en 2014 rendait bien compte². À une échelle beaucoup plus modeste, *Bricologie. La souris et le perroquet* a également commencé par une phase d'exploration. L'exposition a été préparée sous forme de séminaire bi-mensuel avec un groupe d'étudiants de la Villa Arson, deux collègues enseignants et artistes, Sarah Tritz et Burkard Blümlein, et moi-même. Pour aucun d'entre nous, le commissariat d'exposition n'est une activité régulière. Nous avons commencé ce séminaire l'année précédente, et ce n'est qu'à la rentrée 2013 qu'Éric Mangion, le directeur du centre d'art de la Villa Arson, nous proposa de faire une exposition sur la bricologie. Le but de ce séminaire était initialement de répondre à cette question : qu'est-ce que la technique pour les artistes contemporains ? Nous avons l'intuition que le mot « médium » avait recouvert celui de « technique » dans la théorie de l'art du xx^e siècle, en partie du fait du discrédit jeté sur le savoir-faire, sur le « travail bien fait », valorisés par l'académisme et honnis par l'avant-garde, et en partie du fait de la part de plus en plus grande accordée à l'artiste lui-même plutôt qu'à ses œuvres. La technique, donc,

1. Amel NAFTI, « La recherche l'après-midi », dans *Lidwine Prolonge. Something Must Be Wrong*, Nice, Villa Arson, 2015, p. 49.

2. Voir Annie COHEN-SOLAL, Jean-Hubert MARTIN, *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, Paris, Centre Pompidou/Éd. Xavier Barral, 2014.

apparaissait comme un mot tabou. Cependant, nous observons que les artistes utilisaient des techniques très variées, plus variées que jamais dans l'histoire de l'art, depuis les techniques du corps des performeurs jusqu'aux techniques numériques les plus nouvelles, en passant par des techniques très artisanales, des techniques empruntées à l'industrie ou pourquoi pas au management. Et les rapports des artistes face à ces techniques étaient eux-mêmes très différents : ceux-ci réalisent eux-mêmes leurs pièces, ceux-là délèguent totalement la production ; certains revendiquent une absence de technicité, d'autres se passionnent pour l'histoire des techniques. Le mot « bricologie » fut choisi pour sa capacité à évoquer le plus large éventail de techniques, du bricolage à la technologie.

Si, au départ, nous pensions avoir des difficultés à trouver de la technique dans l'art contemporain, il devenait clair, au cours des séances du séminaire, au fur et à mesure que les étudiants et nous-mêmes amenions de nouveaux exemples, que le problème se transformait : tous les artistes manient des techniques, tout travail artistique relève de la bricologie. Il était évident, malgré notre enthousiasme, que nous ne pourrions pas réunir l'ensemble des artistes vivants sur Terre dans les espaces du centre d'art de la Villa Arson.

À ce premier problème s'en ajoutait un autre : une exposition montre, le plus souvent, des œuvres achevées. Or, la mise en œuvre technique d'une pièce relève plutôt, traditionnellement, du travail d'atelier, de ce qui se passe en amont de l'exposition. Comment montrer le processus de fabrication d'une œuvre d'art dans une exposition, où l'on présente généralement les œuvres d'art elles-mêmes ?

La lecture de certains auteurs, d'une part, et les contraintes liées au budget et aux espaces disponibles, d'autre part, nous ont permis de dégager progressivement des solutions conjointes à ces deux problèmes.

Ce sont particulièrement les sciences humaines qui nous ont été utiles pour préciser nos choix. La lecture d'André Leroi-Gourhan, d'abord, fut fondamentale pour comprendre tout l'intérêt à observer finement la « chaîne opératoire », à savoir les étapes d'un processus de fabrication d'un

artefact, artistique ou non¹. Tout choix technique est un choix culturel ou, pour le dire autrement, il y a de la pensée dans le faire. De là une direction fondamentale donnée à notre exposition : nous n'allions pas exposer simplement les artistes-artisans, les maîtres du savoir-faire, mais plutôt ceux pour qui les enjeux techniques sont des enjeux conceptuels, les œuvres pour lesquelles il faut connaître la chaîne opératoire pour en comprendre la signification. La théorie du bricolage de Claude Lévi-Strauss, ensuite, et sa comparaison entre le bricoleur, l'artiste et l'ingénieur, furent évidemment un autre fondement de notre réflexion². Si dans le langage courant, un bricolage signifie un travail d'amateur, voire un travail fait à la va-vite, il désigne chez l'anthropologue une autre manière de travailler et de penser : non pas à partir d'une idée, d'un *disegno*, pour reprendre le mot de la Renaissance, mais à partir d'un stock d'objets, d'outils et de matériaux, dont la réunion contingente détermine en partie la qualité du résultat et permet une grande part d'improvisation, c'est-à-dire d'invention dans le processus de fabrication même. Or il nous est vite apparu qu'une bonne partie, voire une majorité d'artistes contemporains travaillent à partir d'objets et de matériaux récupérés et n'avaient pas d'idée précise en tête au moment où ils commençaient une pièce, en somme, bricolaient. Si bien que le terme bricologie pouvait prendre aussi le sens de « science du bricolage » dans l'art contemporain. Enfin, les textes de Bruno Latour consacrés à la technique nous ont été très utiles pour penser la créativité dans l'acte technique : plutôt que de définir la technique comme action efficace sur la matière, selon la formule de Marcel Mauss³, Latour la définit comme un détour, une façon ingénieuse de contourner un obstacle, de résoudre un problème⁴. Faisant de Dédale le patron des

1. André LEROI-GOURHAN, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964-1965.

2. Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

3. Marcel MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

4. Bruno LATOUR, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 215-239.



Fig. 1. *Vitrine du geste*. Statue de saint Marc de Notre-Dame de Brusce et silex taillé, Musée d'Art et d'Histoire de Provence, Grasse. Massette, Musée des métiers traditionnels de Tournette-Levens. Photo Jean Brasille/Villa Arson.

techniciens et du labyrinthe la forme architecturale de la technique comme détournement, Latour nous donnait sans le savoir l'idée de la structure de l'exposition : nous allions l'organiser comme un labyrinthe, avec plusieurs entrées et sans circuit linéaire, d'autant plus que la disposition des salles du centre d'art de la Villa Arson, appelées couramment « le labyrinthe », se prêtait particulièrement bien à cette idée. Cet apport des sciences humaines nous donna l'envie de confronter les œuvres des artistes à des productions anonymes, des outils, des inventions ou des objets dépositaires de savoir-faire plus ou moins traditionnels.

En somme, nous sélectionnâmes des artistes et des œuvres qui problématisaient leur rapport à la technique et nous les regroupâmes, dans le parcours labyrinthique de l'exposition, en sections

thématiques : une première entrée par le Geste débutait avec un silex taillé du néolithique et d'autres objets abîmés par leur usage (Fig. 1), à quoi succédait une vaste section consacrée au Processus (des œuvres dont la forme finale est la trace d'un processus) et une autre sur l'Artisanat (des œuvres produites par les artistes eux-mêmes selon des techniques anciennes comme la gravure ou l'ébénisterie) ; une seconde entrée permettait d'accéder à la section Projet, débutant par un *Wall Drawing* de Sol LeWitt, à la suite de quoi on pouvait visiter les sections Magie, Bricolage, Technologie et Virtuosité. L'exposition regroupait cinquante artistes et une centaine de pièces¹.

Si *Bricologie. La souris et le perroquet* peut être considérée comme la restitution d'une recherche, c'est bien parce que nous ne savions pas ce que nous allions trouver à l'arrivée. Ce qui n'en fait pas une simple expérimentation non plus, puisque, à la différence de celle-ci, la recherche est un passage de l'inconnu au connu ; autrement dit, c'est un processus de connaissance. D'une part, j'ai compris, par exemple, que la bricologie n'est pas tant l'étude des techniques, mais plutôt des chaînes opératoires artistiques². En effet un artiste peut très bien utiliser des techniques qui, en soi, ne sont pas artistiques, comme scier une planche, couler du béton, souffler du verre ; et il peut même avoir recours à des pratiques non techniques, comme la conversation, la lecture ou la promenade. Ce qui définit sa pratique artistique, c'est la façon singulière dont ces opérations s'enchaînent. Chaque artiste définit sa chaîne opératoire, ainsi que le montre admirablement et métaphoriquement Mika Rottenberg dans son film *Squeeze* (2010), que nous exposons.

D'autre part, avec les étudiants, j'ai travaillé sur chaque artiste de l'exposition, allant à sa rencontre quand c'était possible, lisant toutes les publications qui le concernaient sinon. Le but était d'entrer dans le détail de sa chaîne opératoire, à

1. Pour plus de détails sur le parcours de l'exposition, voir Thomas GOLSENNE, « Bricologie. La souris et le perroquet. Retour sur une exposition », *Essai de bricologie, Techniques & Culture* n° 64, 2015, p. 128-150.

2. Thomas GOLSENNE, « Les chaînes opératoires artistiques », *Essai de bricologie, Techniques & Culture* n° 64, 2015, p. 18-31.



Fig. 2. Sol LeWITT, *Wall Drawing #172 : Lines through the center of the wall toward midpoints of sides and corners*, 1973. Vue de la réalisation. Photo Thomas Golsenne.

un niveau de précision que peu de critiques d'art et de commissaires d'exposition atteignent. C'est pourquoi, dans le livret d'accompagnement de l'exposition, nous avons choisi de laisser l'artiste expliquer son processus de production¹. Dans les autres cas, j'ai écrit les notices, et j'ai par exemple approfondi ma connaissance du caractère bricoleur de Marcel Duchamp, qui s'est cristallisé en 1928, quand il réalisa la porte du II, rue Larrey, qui ouvre et ferme en même temps deux pièces, dont l'exposition montrait une version actualisée.

J'ai découvert, encore, qu'il n'était pas facile de réaliser un *Wall Drawing* de Sol LeWitt (Fig. 2). Je pensais, n'ayant qu'une connaissance d'historien de l'art de ce fondateur de l'art conceptuel, qu'un *Wall Drawing* se limitait à un protocole de dessin relativement précis quant à l'aspect général, et dont l'exécution pouvait être laissée à quiconque le respecterait. Le passage à l'acte m'a donné accès

à une compréhension toute nouvelle de cette œuvre. Contrairement aux premiers souhaits de l'artiste, n'importe qui ne peut plus s'emparer d'un protocole de *Wall Drawing* : il faut l'acheter ou l'emprunter à une collection ; il faut demander l'autorisation de son exécution à l'Estate Sol LeWitt ; et il faut que celle-ci soit supervisée par un de ses employés, payé à la journée. De plus, il faut prendre soin de respecter les indications matérielles qui ne relèvent pas du dessin proprement dit : choix d'un crayon particulier, épaisseur des lignes spécifique, préparation du support qui doit être irréprochable. Faire l'expérience d'un *Wall Drawing* de LeWitt, c'est découvrir que son exécution est dorénavant contrôlée, que l'aspect esthétique de sa matérialisation est plus déterminant que l'idée originelle, que la patrimonialisation de l'œuvre d'un artiste conceptuel modifie en profondeur, voire inverse sa signification.

Travailler avec et non sur les œuvres d'art

Ce dernier exemple montre que l'exposition comme recherche – telle du moins que je la définis, depuis mon expérience en école d'art – possède des spécificités, par rapport à la recherche académique, qu'il faut maintenant décrire et analyser. Faire une exposition comme recherche, c'est, par rapport à un texte d'histoire de l'art, mettre à l'épreuve un savoir pratique ; ne pas écrire *sur* les œuvres, mais penser *avec* elles. Cette différence se manifeste de deux manières.

1) Il ne s'agit pas d'une recherche dont la restitution prend une forme écrite. L'écrit, dans la société occidentale, est le médium privilégié du savoir depuis au moins l'invention de l'imprimerie². On voit bien comment d'autres formes de recherche comme les colloques, où la transmission de la recherche est essentiellement verbale, ne jouissent pas de la même reconnaissance : non seulement un colloque ne vaut que si les actes sont publiés, mais même les actes ne font pas par-

1. Téléchargeable ici : <<https://www.villa-arson.org/2014/08/bricologie-la-souris-et-le-perroquet/>>.

2. Voir Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

tie des publications prises en compte dans le cursus d'un chercheur par les grands classements internationaux. Or cette domination de l'écriture imprimée sur le savoir et la recherche a des effets puissants sur le savoir et la recherche eux-mêmes : l'écriture vient toujours en un second temps, après la phase d'exploration, pour analyser et synthétiser les données. Elle est déconnectée de l'acte de recherche lui-même. L'écriture académique n'est pas censée être, en soi, de la recherche – on n'attend pas d'un universitaire qu'il fasse des effets de style, même s'il le fait parfois. Elle permet le passage des données sensibles aux concepts intelligibles, l'induction du général à partir du particulier ; mais elle perd l'énergie, l'expérimentation, la dimension créatrice de l'exploration du sensible. Les mérites de cette méthode ne sont pas à faire, mais les risques sont plus rarement évoqués, notamment celui de voir les données scientifiques si abstraites du monde de l'expérience qu'elles peuplent un monde parallèle, alors même qu'on demande sans cesse aux scientifiques de donner leur avis sur les problèmes que la société se pose et d'y répondre par des solutions. Ainsi, on demande aux savants d'intervenir dans la société, tout en les reconnaissant comme savants parce que, précisément, ils s'en coupent.

L'autre effet de la domination de l'écriture sur la recherche scientifique a été de disqualifier les autres savoirs qui passeraient par d'autres médiums que l'écrit. D'où le problème posé de longue date par les anthropologues comme Claude Lévi-Strauss ou Jack Goody¹ : comment rendre compte, comment apprécier et donner de la valeur à des savoirs qui ne s'expriment que par oral ou par des gestes ? Problème qui a été repris par les anthropologues des images et les chercheurs en *visual studies* : comment les images peuvent-elles transmettre un savoir qui ne soit pas réductible en mots² ?

2) Travailler avec les œuvres implique une forme de participation, d'empathie, de collaboration. Le chercheur qui travaille *sur* établit une certaine distance avec son objet de recherche, et se place même en position de surplomb. Il se sent dépositaire du savoir scientifique, d'une certaine notion de la vérité, qui reposerait entre autres sur la coupure entre le sujet et l'objet, c'est-à-dire sur l'objectivité d'un regard savant détaché de toute émotion ou imagination (subjectivité). Les anthropologues ont dénoncé depuis longtemps, dans leur discipline, cette attitude supérieure qui allait de pair avec la position de l'Européen colonialiste : à la maîtrise des corps et du territoire par le colon, correspondait la maîtrise, le « raisonnement » du discours par l'ethnologue ; à eux les croyances, à nous la science³. Le développement de « l'observation participante » en ethnologie a visé à rompre avec cette attitude de surplomb, à symétriser la relation entre l'observateur et l'observé. Si bien que l'ethnologue qui la pratique n'enregistre plus seulement des connaissances sur les groupes dans lesquels il s'insère : il en apprend aussi sur lui-même et sa propre culture, mais aussi sur les outils et les méthodes dont il se sert.

Apprendre à travailler avec les œuvres d'art et non pas seulement sur elles, c'est appliquer l'observation participante à l'histoire de l'art. Bien sûr il s'agit d'abord de relations avec des artistes vivants ou, à défaut, avec les conservateurs des musées où les œuvres sont conservées. Il faut travailler avec ceux qui « prennent soin » des œuvres, c'est-à-dire avec ceux qui savent ce dont elles ont besoin pour exister, pour « vivre », dirait Tim Ingold⁴. Mais c'est aussi être affecté par elles, accepter une part de subjectivité dans les choix qu'on opère, une part de désir. Dans l'exposition *Bricologie. La souris et le perroquet*, parmi les trois commissaires, deux étaient artistes. Leur façon d'aborder

1. Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, op. cit. ; Jack GOODY, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, J. Bazin et A. Bensa (trad.), Paris, Minuit, 1979.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Question posée aux fins de l'histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990 ; William J. T. MITCHELL, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, M. Boidy et S. Roth (trad.), Paris, Les prairies ordinaires, 2009.

3. Voir Bruno LATOUR, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, suivi de *Iconoclash*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2009.

4. Sur le souci des œuvres et des autres, humains ou non-humains, et le lien entre art et anthropologie, voir Tim INGOLD, « L'anthropologie n'est pas l'ethnographie », dans *Id., Marcher avec les dragons*, P. Madelin (trad.), Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 323-328.

l'exposition s'en ressentait : l'esprit de dialogue, d'empathie avec les artistes et les œuvres choisies était pour eux une condition *sine qua non*. Une œuvre qui « aurait bien collé » à la problématique (qu'un historien de l'art aurait choisie) mais pour laquelle ils n'avaient aucun désir ne les intéressait pas. Sculpteurs, ils ont choisi majoritairement des pièces en volume parce que c'est ce qu'ils connaissent et qu'ils préféraient. Cette part de subjectivité, mal vue dans le monde académique, devrait être considérée à deux fois avant de disqualifier une recherche. Pour une raison éthique d'abord : les chercheurs ne se demandent pas assez ce qui les motive à développer leurs recherches. Souvent les raisons peuvent être seulement extérieures et professionnelles : « parce que mon directeur de recherche m'a proposé ce sujet » ; « parce que personne n'a encore travaillé là-dessus » ; « parce que c'est un sujet à la mode pour lequel les financements seront moins difficiles à obtenir ». Ne vaut-il pas mieux mener une recherche pour d'autres raisons, plus personnelles, comme un désir, une motivation morale, voire un compte à régler ? Quiconque participe au monde académique sait que ces motifs motivent de nombreux chercheurs, même s'ils n'osent pas toujours l'affirmer explicitement. Ensuite, si Lorraine Daston et Peter Galison sont dans le juste, l'objectivité correspond à un stade de la méthode scientifique dépassé¹. Le « jugement exercé » serait la démarche la plus pratiquée mais encore mal assumée par les chercheurs, qui implique une part non négligeable d'interprétation des données ; d'où l'existence des instances collégiales de vérification et des controverses sur les résultats. La science est aujourd'hui à la fois plus individuelle (le jugement exercé est un entraînement personnel) et plus collective (on valide ses analyses devant ses pairs). L'opposition subjectif/objectif a été remplacée par le duo individuel/collectif. Organiser une exposition à plusieurs, notamment avec des artistes commissaires, c'est forcément accepter des positions engagées dans le domaine abordé, et accepter que le résultat soit validé non par la neutralité d'un discours à la troisième per-

sonne ou l'objectivité d'une machine, mais par une négociation entre personnes. C'est rendre explicite ce qui est au cœur de la recherche scientifique, mais qui est couvert par l'idéologie de l'objectivité : que la recherche est faite et validée par des humains qui sont des sujets pensants, désirants, politiques, économiques, sensibles, comme les autres.

Apprendre à travailler avec les œuvres d'art, c'est aussi apprendre à penser dans le concret, c'est-à-dire produire des écarts créateurs.

Première manifestation du concret : la contingence. Quand on fait une exposition, on ne peut pas avoir toutes les œuvres dont on rêverait, contrairement à ce qui se passe quand on écrit un livre qui est une sorte d'exposition virtuelle : telle œuvre est trop chère à déplacer, ou trop fragile, telle autre est en restauration, ou le musée ne veut pas prêter cette œuvre. Entre le projet virtuel et le résultat, la contingence inscrit un premier écart.

Seconde manifestation du concret : il n'y a que des cas singuliers. Dans un livre on peut évoquer le travail d'un artiste en général, voire un courant artistique. Quand on fait une exposition, on montre toujours des exemples. On peut se servir d'une œuvre pour parler d'un artiste ou d'un courant en général, auquel cas l'œuvre sert de modèle réduit : on réduit la généralité à un cas. Mais la pensée concrète empêche de ne voir dans l'œuvre qu'une généralité réduite : au contraire, l'œuvre contient plus de données que la généralité à laquelle on veut la réduire : elle possède des détails formels, des strates de signification, des niveaux de compréhension qui permettent qu'on puisse l'interpréter dans plusieurs sens différents. L'œuvre est ouverte. Pas seulement dans le sens où elle attend le regardeur pour être complétée par son interprétation, comme quelqu'un qui finirait les phrases de son interlocuteur trop lent ; mais au sens où elle est affectée par ce qui l'entoure, physiquement. Ce qui est très sensible quand on fait une exposition : l'agencement des œuvres dans une salle peut modifier l'interprétation qu'on en donne. On aura beau plier une œuvre à une idée, elle y résistera toujours en partie. Cela relève d'un second écart : non plus celui dû à la contingence entre le projet et la réalisation, mais cette fois entre l'œuvre et le discours, le vi-

1. Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité*, S. Renaut et H. Quiniou (trad.), Dijon, Les presses du réel, 2012.

suel et le textuel. Cet écart, l'histoire de l'art ne cesse de chercher à le combler, voire à le nier ; une exposition le rend sensible et l'explore.

Troisième manifestation du concret : faire une exposition, c'est penser par montage. Le terme est bien sûr utilisé dans le jargon des musées (le montage d'une exposition, le moment où les pièces sont disposées dans l'espace). Mais le montage est aussi un procédé d'association d'images (dans le cinéma) dont certains théoriciens comme Georges Didi-Huberman ou Luc Vancheri ont fait une « forme de pensée¹ ». Penser par montage, cela signifie d'abord qu'on pense avec ce qui est déjà-là et non pas à partir de rien. On ne postule pas que la véritable pensée ou la véritable création s'opèrent en faisant table rase du présent, du monde, mais au contraire, à partir du présent et du monde. On ne pense pas contre ce qui nous entoure, mais avec. Cela mène à une pensée non idéaliste mais pragmatiste, où la nouveauté apparaît comme une combinaison inédite de l'existant, et pas comme une apparition transcendante qui viendrait d'ailleurs. Penser par montage, cela signifie ensuite que la nouveauté ou la pensée surgissent moins dans les termes choisis que dans leur relation. D'où un troisième écart : l'intervalle entre les termes montés, entre les œuvres associées dans une exposition.

Dans l'exposition *Bricologie. La souris et le perroquet*, nous avons été très attentifs à la production de ces trois formes d'écart. Comme dans toute exposition, nous n'avons pas pu obtenir toutes les pièces que nous souhaitions au départ. Par exemple, nous aurions voulu puiser dans les collections immenses du MuCEM quelques-uns de leurs trésors, mais différentes raisons nous ont forcés à y renoncer. Ce qui a modifié l'orientation de nos recherches d'objets artisanaux, qui s'est portée sur les collections de plus petits musées d'art et tradition populaire des Alpes Maritimes. Essentiellement sélectionnés par Burkard Blümlein, les objets tirés des collections des musées de Draguignan, de Grasse, de Gap ou

de Nice furent choisis selon des considérations tout autant thématiques qu'artistiques. En tant qu'artiste, Blümlein pratique des associations d'objets qu'il fabrique ou, le plus souvent, achète dans le commerce ou trouve dans les musées, et qu'il appelle des « conversations ». Sans pouvoir être considérés comme une de ses œuvres, le choix et le montage des objets artisanaux dans l'exposition devaient beaucoup à son regard d'artiste (Fig. 1). L'écart entre le visuel et le textuel, nous l'avons exacerbé, en choisissant de dissocier le plus possible la visibilité des œuvres dans l'espace d'exposition, accompagnées seulement d'un cartel minimal inscrit à même le mur, et la masse d'informations textuelles recueillies sur chaque œuvre, sur chaque artiste. Celles-ci étaient présentées dans le document de visite, accompagnées de textes introductifs expliquant la conception et l'organisation de l'exposition. Au visiteur était offerte la possibilité de parcourir les salles d'exposition librement, selon un cheminement non linéaire, sans être guidé par des panneaux, des titres de salles, en se fiant uniquement au montage des pièces les unes avec les autres ; mais il lui était possible également, livret en main, d'avoir toutes les informations nécessaires sur chacune.

Cette pensée du concret porte un nom depuis Lévi-Strauss : *bricolage*. Dans la pratique du bricolage et dans la pensée « sauvage », le moment important n'est pas tant le projet, la forme, dirait Aristote, mais la réalisation, le processus de transformation. Faire une exposition comme la nôtre relève donc d'un bricolage, au sens de Lévi-Strauss, avec les œuvres d'art. Faire une exposition sur la bricologie ne consiste donc pas seulement à réfléchir sur les chaînes opératoires artistiques, mais à réfléchir sur le fait même de faire une exposition. Voilà de quelle manière on peut dire que nous avons travaillé avec et non pas sur les œuvres, et ce que nous avons appris sur nous-mêmes, sur notre propre pratique de chercheurs et d'artistes. Nous n'avons pas d'abord formulé une théorie de l'exposition, pour ensuite l'appliquer à un cas particulier, à un exemple. Nous avons construit une exposition, dont nous faisons la théorie après coup. La théorie ne précède pas l'action, elle lui succède. Elle n'a peut-être pas de portée universelle, puisqu'elle est si-

1. Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire* 3, Paris, Minuit, 2011. Luc VANCHERI, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

tuée par l'action ; mais elle est, en revanche, mieux incarnée, puisque déterminée par l'action qui en est la source. Considérer l'exposition comme recherche, c'est privilégier cette articulation forte de l'action et de la théorie, c'est comprendre qu'il y a de la pensée dans le faire et du concept dans le processus.

Thomas GOLSENNE

Le cas de l'exposition transdisciplinaire

Les liens entre commissariat d'exposition et recherche restent difficiles à définir tant que l'on ne considère pas l'exposition, aussi mobile ou modulable soit-elle, selon ses deux temporalités. Elle peut tout d'abord, tout comme une œuvre évolutive, être le compte rendu d'une recherche en cours (si tant est qu'une recherche puisse se terminer un jour). Elle peut par ailleurs, et ce sera notre postulat de départ, montrer la finalisation d'une recherche qui la précède : elle n'est alors plus l'occasion, pour le spectateur, de prendre part à une recherche en cours, ou pour le commissaire de montrer un travail « *in progress* ». En suivant ce principe, l'exposition serait régie par son caractère temporaire et figé. Nous mettons donc de côté les nombreux exemples de projets évolutifs ou qui prennent en compte le facteur-temps, pour privilégier dans notre analyse les expositions non évolutives, inscrites dans une unité de temps et de lieu.

Parmi les recherches du commissaire en art contemporain il est maintenant connu qu'un certain nombre d'éléments tels que la sélection des œuvres et des artistes, les choix scénographiques, la rédaction d'une note d'intention, font partie de son travail habituel¹, lequel est sujet à une infinité

de méthodologies. Notre but est plutôt d'aborder des modes alternatifs de commissariat, où le commissaire échappe au rôle de « prêtre », ou de « gardien du temple » de l'art contemporain tel qu'il a été défini par Beatrice von Bismarck², pour voir comment ses recherches peuvent apparaître et quelles en sont les implications.

Nous aborderons alors le commissariat « alternatif » par l'exemple du transdisciplinaire, car ce dernier suggère un doute à propos techniques habituelles de choix et de présentation des œuvres, en en proposant un contre-exemple, et en ouvrant peut-être ainsi un espace critique. Car ce type de commissariat travaille sur la définition de ce qu'il montre et sur les moyens utilisés pour le montrer, invoquant entre autres une réflexion sur nos rapports à l'art et à sa conservation, des jeux à partir de ses techniques de communication, et par conséquent à une relative « mise en crise » de la place de l'art dans notre société.

Ainsi le médium-exposition, considérant à la fois le rôle critique de ses contenus (incarnés par des objets) et cherchant à réinventer le rôle de ses contenants (le musée, le centre d'art, la galerie, le

1. Comme le signale le protocole de contrat à destination des commissaires d'exposition rédigé par la fédération professionnelle des commissaires d'exposition, Commissaires d'exposition associés (C-E-A) : « Le commissaire d'exposition doit ainsi assurer :

— la sélection des œuvres ayant vocation à être présentées selon une approche curatoriale et une scénographie originales ;

— la définition d'éléments de scénographie tels que le placement spatial des œuvres et des accessoires de scénographie, l'éclairage, la signalétique ;

— les recherches relatives aux œuvres et documents choisis, susceptibles de constituer l'exposition ;

— (option) la direction éditoriale et la contribution d'un ou plusieurs textes dans le cadre de la publication d'un catalogue de l'exposition (si co-auteur ou toute autre modalité d'intervention le préciser) ; cette publication faisant l'objet d'un contrat distinct précisant les modalités de rémunération du commissaire et le cadre de son intervention ;

— (option) la programmation d'événements liés à l'exposition et des projets associés ».

Ce contrat est en cours de réalisation et sa forme finalisée sera diffusée courant 2016.

2. Dans « Rôle critique et liberté du commissaire d'exposition dans le champ artistique contemporain », paru dans le recueil *Réalités du commissariat d'exposition*, Commissaires d'exposition associés (éd.), Paris, Éditions des Beaux-arts de Paris et Centre National des Arts Plastiques, 2015. Notamment p. 58 : « Tout cela se manifeste dans un mouvement de balancier comparable à celui que dans le champ religieux Bourdieu rattache au personnage du "prêtre" : le prêtre détient son autorité du fait de son office, et par son appartenance à l'Église il exerce un contrôle sur l'accès aux moyens de production, de reproduction et de répartition des biens sacrés. Il conserve la doctrine en vigueur et se comprend comme un intermédiaire entre Dieu et les hommes. Si l'on transpose dans le champ artistique, ce sont les intermédiaires dans leur rôle de "prêtres" qui assument la fonction de gardiens, [...] qui mettent en action le jeu des valeurs et des règles qui conviennent pour valoriser l'art [...]. »

site internet, etc.) et de ses acteurs, peut devenir l'objet d'une pratique critique au prix d'une étude à la fois historique et anthropologique de notre rapport aux œuvres et à la culture qui les fait naître. Ainsi c'est le commissaire lui-même qui met en scène le vœu de Douglas Crimp : « Bien qu'il ait été communément remarqué que le musée [...] forme la manière dont nous réfléchissons à l'art, personne n'a encore pris la responsabilité d'explorer en détail l'histoire de cette institution. Il m'a semblé que nous avions besoin d'une archéologie du musée, sur le modèle des analyses de l'asile, de l'hôpital et de la prison proposées par Foucault. Car le musée semblait être tout autant un lieu d'exclusions et de contraintes¹. »

L'exposition comme espace idéologique

Sur quoi peut s'appuyer la vision surprenante et un peu paranoïaque de Douglas Crimp ? Avant d'aborder quelques alternatives offertes au commissaire, il faut en effet tenter de clarifier les motivations qui emmènent l'exposition vers un rôle potentiellement critique.

La multiplication des expositions et l'effet de saturation qui en découle est peut-être une des sources de ce scepticisme. Effectivement, les données que Laurent Jeanpierre et son équipe ont recueillies² en s'aidant du site internet *Artfacts* et des personnes qui y travaillent sont éloquentes : 540 ouvertures d'événements par semaine en moyenne dans le monde dans les années 2000, 950 en 2012, soit presque le double. S'il y a fort à parier que nous soyons en deçà du chiffre réel, la pratique curatoriale est pour le moins en expan-

sion et la surabondance d'offre renforce mathématiquement l'impression de standardisation. Elle corrobore les théories d'après-guerre d'Adorno et Horkheimer sur l'Industrie culturelle, et une inclusion de plus en plus générale de l'art dans le champ des loisirs.

C'est aussi Brian O'Doherty qui, dans son célèbre ouvrage *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* dresse un procès tonitruant du fer de lance de l'exposition d'art contemporain et parallèlement du musée : le *White cube*, inscrivant ses réflexions dans une pensée plus large qui va de l'avènement du Modernisme à la philosophie esthétique. Il écrit par exemple :

La galerie idéale retranche de l'œuvre d'art tous les signaux interférant avec le fait qu'il s'agit d'« art ». L'œuvre est isolée de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation. Cela donne à cet espace une présence qui est le propre des espaces où les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeur clos. Quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique du laboratoire expérimental s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique³.

Dans ce sens l'essor du *White cube* prouve un détachement de l'œuvre d'art du monde extérieur, de l'univers des objets fonctionnels, quand les avant-gardes croyaient en la singularité d'une pièce pour la faire exister dans son environnement, sans la « technologie de l'exposition » décrite par O'Doherty. C'est alors aujourd'hui le mur qui tient les œuvres et non plus les œuvres qui « tiennent » le mur, pour jouer sur les mots. La généralisation d'un contexte d'accrochage presque duplicable ne fait que renforcer l'impression de standardisation et donc le soupçon d'un curating issu de réflexes, d'une volonté de promotion des acteurs de l'art contemporain au détriment d'une réflexion sur ses contenus.

L'espace clos et singularisé du *White cube* prouve par ailleurs une sorte de perte de confiance dans les œuvres de la part de ceux qui

1. « *Although it had become a common perception that the museum [...] had been formative for the very way we are able to think about art, no one had undertaken to explore the institution's history in detail. We needed, it seemed to me, an archeology of the museum on the model of Foucault's analyses of the asylum, the clinic, and the prison. For the museum seemed to be equally a space of exclusions and confinements.* » Douglas CRIMP, *On the museum's ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 287. Traduction de l'auteur.

2. Voir Laurent JEANPIERRE et Isabelle MAYAUD avec la collaboration de Séverine SOFIO, « Types et degré de la réalité curatoriale – Une approche sociologique », dans *Réalités du commissariat d'exposition*, op. cit., p. 13.

3. Brian O'DOHERTY, « Notes sur l'espace de la galerie », dans *Id.*, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich/Paris, JRP-Ringier/La Maison rouge, 2008, p. 36.

les montrent : on isole pour créer une ligne de démarcation. Mais les œuvres ont-elles vraiment besoin de ces barrières pour générer du sens ? D'où la nécessité de reprendre, en quelque sorte, les questions à leurs débuts, de réalimenter le débat avec des interrogations qui vont s'enrichir autant du non-art d'Allan Kaprow que des arts décoratifs ou des arts dits populaires, et en reprenant surtout une volonté de tourner dans tous les sens les objets et de les mélanger. Une mise à niveau de l'œuvre d'art, avec tous les objets qui l'entourent, et dans son contexte culturel, offre de nouvelles pistes et un retournement du *White cube* par ce qu'il contient : ses propriétés sont désamorcées de l'intérieur.

En cela les questionnements anthropologiques qui étudient nos rapports aux objets, autant techniques que rituels, sont un outil précieux. Comme l'écrit Jean Baudrillard :

On ne peut parler des objets qu'en d'autres termes qu'eux-mêmes, en termes de logique et de stratégie sociale. Simultanément pourtant, il faut maintenir l'analyse sur un terrain spécifique, en déterminant quelle position spécifique occupent les objets en regard des autres systèmes de signes, et quel champ spécifique de pratiques ils constituent dans la structure générale du comportement social¹.

Pour les commissaires d'exposition, cette démarche, ce point de vue, ont des antécédents et des mises en forme actuelles. Ils coïncident souvent avec une volonté de mise en question de l'institution, d'un jeu sur la porosité du lieu d'exposition avec l'extérieur, mais aussi d'un mélange de disciplines qui va dé-hiérarchiser les éléments présentés, tenter d'en montrer de nouvelles facettes.

À propos de la transdisciplinarité

Le cas des expositions transdisciplinaires commence bien sûr avec les très étudiés cabinets de curiosités et plus tard les Expositions universelles. Ces dispositifs, en jouant sur la surprise, le mys-

tère, le fantastique, font bien l'éloge des objets qu'ils montrent, les mettent en valeur. On ne peut imaginer aucune intention critique dans leur élaboration, étant souvent des éléments d'apparat pour leurs possesseurs ou les vitrines à la louange de leurs commanditaires. Il faudra attendre les surréalistes pour qu'un véritable essai de retournement de la syntaxe des objets apparaisse et qu'un second degré, voire une ironie, voient le jour dans les conceptions curatoriales, nous permettant aussi de focaliser notre recherche sur les présentations qui font se mêler œuvres d'art occidental, et objets usuels, ethnographiques, scientifiques, imprimés, etc. Le moment surréaliste correspond bien à une première époque des expositions « d'auteur », et donc au début de ce qu'on pourrait appeler une « intention curatoriale », moment où le propos de l'exposition se démarque d'un propos pédagogique, scientifique ou d'une simple mise à disposition d'objets et d'œuvres.

Les deux expositions surréalistes dans les galeries Colle (1933) et Ratton (1936) représentent en effet toujours aujourd'hui des défis à la classification. Mélanges de sculptures extra-européennes, ready-mades, illustrations, objets mathématiques, *curiosas*, œuvres d'art, restes de performances, photographies, etc., auxquels sont joints du mobilier détourné ou même quelques plantes, ces expositions montrent un univers distendu où l'hétérogène est de mise. L'association libre et l'onirisme étant parmi les armes par lesquelles l'art surréaliste pouvait envahir la vie quotidienne, les membres du mouvement croyaient dans les possibilités de l'inconscient à relier les objets entre eux, ou encore à faire de ces assemblages un modèle à mettre en pratique à l'extérieur de la galerie.

C'est quelques années auparavant par le biais de la revue *Documents* que le transdisciplinaire passe un nouveau cap, ses membres provenant de disciplines différentes (poètes, historiens de l'art, anthropologues, ethnologues, ethnomusicologues, philosophes et bien sûr artistes²). Au premier

1. Jean BAUDRILLARD, « La morale des objets », *Communications*, n° 13, 1969, p. 28.

2. Publiés entre 1929 et 1931, les 15 numéros de la revue dirigée par l'écrivain Georges Bataille, le futur fondateur du Musée National des Arts et Traditions Populaires Georges-Henri Rivière et l'historien de l'art Carl Einstein, diffusera entre autres les contributions de Michel Leiris, Marcel

abord l'histoire de l'art ancien et contemporain sert de liant à ces rédacteurs, associée à une pratique assidue du verbe. Mais à y regarder de près, la revue développe une arborescence thématique assez définie : pour schématiser on peut dire que *Documents* traite de primitivisme, d'exotisme, d'érotisme et de sacré. Les thèmes et les objectifs de démonstration communs prennent le pas sur tout carcan disciplinaire, quand une élaboration collégiale et ouverte permet des disparités nouvelles dans les types de paroles.

À l'inverse des autres surréalistes, les membres de *Documents* croient en un régime scientifique d'analyse, qui vient se superposer ajouter à leur poésie. L'étude scientifique, toujours reliée à des formes d'obsession ou de fascination, est un des leviers par lequel la conscience et l'inconscient s'épanouissent. Leurs préoccupations restent proches d'une idée incarnée de l'art et d'un regard neuf sur les gestes humains. Le corps et la matière, omniprésents dans leurs articles, deviennent source de réflexion, dans une tentative d'abolir l'opposition occidentale corps-esprit¹. Le transdisciplinaire de *Documents* sert alors une quête révolutionnaire, où les études de tous les objets et de toutes les sociétés peuvent servir de point d'appui. Le recours constant à l'anthropologie, c'est-à-dire à une tentative de déceler ce qui appartient au commun dans leurs sujets d'étude, de relier les civilisations et les gestes, provoque une profonde remise en cause méthodologique. Et c'est cette remise en cause qui dévoie les classifications scientifiques et artistiques habituelles, faisant d'un support éditorial un exemple en matière d'exposition. Le point de vue anthropologique vient alors servir le transdisciplinaire, pensant constamment les relations entre des objets et des gestes variés par le biais de discours

artistique ou scientifique qui créent une nouvelle unité par le fait de se confronter sur un même support. La revue prend un aspect choral où des études a priori divergentes gardent une série d'objectifs collectifs. Il est peut-être question dans *Documents* d'exposition : la revue demeure un cas exemplaire de confrontation et de mise en commun d'objets différenciés ou une œuvre, une partie d'anatomie, un rituel, sont traités au même niveau. *Documents* profite ici de l'apport des sciences humaines et de la psychanalyse pour orienter sa recherche, par fragments, vers l'étude de ce qui constitue les fondements des comportements et des besoins humains à travers la planète et l'histoire, dans une quête qui, de certains abords, peut paraître presque mystique.

Mais un des cas les plus marquants d'exposition transdisciplinaire et transhistorique est certainement l'exposition *Science-fiction* d'Harald Szeemann de 1967, où cette question anthropologique prend comme support les visions du futur de la société occidentale à travers les âges, à partir d'un point de vue plus personnel, celui du commissaire lui-même².

Ce projet réunit l'esprit des grandes expositions de société des années cinquante et soixante avec une idée de la création qui lui fait intégrer de nombreux éléments des cultures underground, auxquelles il va ajouter l'art de son époque. Pêle-mêle, sous une bande son qui faisait se succéder tubes Yé-yé et expérimentations acousmatiques, il va faire se côtoyer la bande dessinée des années quarante et une maquette de satellite de la mission Apollo, des robots construits par des inventeurs amateurs et une des premières impressions de *L'Iliade*, ou encore des jouets japonais et *Alpha-ville* (1965) de Jean-Luc Godard. Notable pour sa densité et son foisonnement incroyable³, *Science-fiction* montre les débuts d'une préoccupation

Mauss, Robert Desnos, André Schaeffner, Marcel Jouhanneau ou encore Marcel Griaule.

1. « [...] mais surtout nous sommes tous deux [...] pleinement convaincus qu'une des seules tâches valables qu'un homme puisse se proposer d'accomplir est l'abolition, par quelque moyen que ce soit (mysticisme, folie, aventure, poésie, érotisme...) de cette insupportable dualité établie, grâce aux soins de notre morale courante, entre le corps et l'âme, la matière et l'esprit. » Michel LEIRIS, « Le "Caput Mortuum" ou la femme de l'alchimiste », *Documents*, n° 8, 1930, p. 22.

2. L'exposition *Science-Fiction* a été présentée sous trois formes légèrement différentes à la Kunsthalle de Berne du 8 juillet au 17 septembre 1967, au Musée des Arts Décoratifs du 28 novembre 1967 au 26 février 1968 et à la Kunsthalle de Düsseldorf du 20 mars au 12 mai 1968.

3. Szeemann écrit dans l'introduction au catalogue du volet de Düsseldorf montrer plus de 4000 objets. Cf. *Science Fiction*, Düsseldorf, Éditions Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, 1968, p. 5.

que le commissaire commence tout juste à mettre en forme par le biais d'expositions uniques : l'utopie. La juxtaposition d'objets hétérogènes, sans arguments scientifiques ni explications, et l'expérimentation dans le décroisement de disciplines habituellement bien séparées, placent cette exposition en tête des expérimentations curatoriales les plus délirantes dans un cadre muséal.

Le choc vient en outre d'un point de vue sociétal qui apparaît en lame de fond des réflexions et des expérimentations de Szeemann : l'idée de pousser la « démocratie », voire « l'anarchie » entre les objets jusqu'à ses limites, formant ainsi une sorte de société de choses où le fonctionnel rejoint le contemplatif, les cultures populaires l'art-et-essai, la bande dessinée les plus hauts niveaux de la littérature et de la philosophie. Le commissaire va poursuivre ses recherches lors de la Documenta de 1972, et continuer à jouer avec ces préoccupations dans les années soixante-dix (*Grand-Père, un pionnier comme nous* en 1974, *Les Machines Célibataires* en 1975, et *Monte Verità, les mamelles de la vérité* en 1978 principalement), préoccupations qu'il abandonnera au fur et à mesure des années quatre-vingt, travaillant de plus en plus pour des lieux dédiés à l'art contemporain.

L'Humain, la volonté d'étudier ou, au moins, de placer son époque sous les projecteurs, sont omniprésents dans le choix de la science-fiction comme thème et rejoignent ici les préoccupations anthropologiques de la revue *Documents*. Le travail du commissaire, bien qu'il serve de lien et de catalyseur entre les acteurs et les objets, pâtit d'une sorte « d'intentionnalité floue », elle reste déduite par le spectateur ou l'historien bien plus qu'elle n'est explicitée par le commissaire lui-même. De plus, on ne peut pas réellement parler d'une recherche argumentée dans cette exposition d'Harald Szeemann : il délègue en effet une grande partie du choix des objets et ne laisse dans ses displays que très peu d'explications sur ce qu'il présente. Il laissera aussi à ses partenaires, un groupe parisien et suisse de spécialistes, le soin de rédiger les articles scientifiques des trois catalogues, lesquels reflètent très mal, et ne souhaitaient peut-être pas au départ documenter,

ce que furent les expositions. Szeemann apparaît alors avec les qualités qui le rendront extrêmement célèbre : un créateur d'environnements qui se base sur l'aspect visuel des objets qu'il présente¹, et un activateur de réseaux hors pair et décomplexé.

Actualisations

Conscientes ou non de ces facettes du travail de Szeemann, les expérimentations qui mêlent les disciplines, dans une volonté de recherche plus ou moins poussée, sont nombreuses aujourd'hui. Citons par exemple plusieurs années d'expositions de Clémentine Déliiss au Musée d'Ethnologie de Francfort, ou l'exposition *Flirting with Strangers* à la 21^{er} Haus de Vienne récemment. Les artistes ne sont pas en reste, qui incorporent une dimension muséologique, historique et transdisciplinaire à leurs travaux, notamment, pour citer les plus célèbres, Mark Dion et Fred Wilson². Enfin l'ancien directeur du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, Jacques Hainard, développera une politique d'exposition qui hybridera très souvent ses collections à des objets usuels et contemporains et à des œuvres d'art.

1. Il nous reste très peu d'informations sur les scénographies d'Harald Szeemann dans les trois lieux qui accueillirent *Science-fiction* si ce n'est un plan de salle esquissé et quelques vues de son accrochage à Berne. Pourtant ses différentes commandes de matériaux nous permettent d'affirmer qu'il a fait recouvrir les murs de l'espace central parisien de tissus noirs, qu'il a conçu un système de projections multiples à partir de projecteurs de diapositives et, comme nous l'avons mentionné plus haut, que l'exposition était accompagnée d'une bande sonore. L'apport de Szeemann consiste à mêler les éléments de différents types pour créer un scénographie particulièrement immersive et en quelque sorte psychédélique, dans laquelle des affiches, des panneaux consacrés à la littérature de genre ou des jouets vont pouvoir communiquer logiquement avec le design, la haute-couture ou les robots d'échelle humaine.

2. Auxquels on peut ajouter comme référents le *Mouse Museum* de Claes Oldenburg, montré pendant la *Documenta* de 1972, ainsi que les différents départements et sections du *Musée d'art moderne* de Marcel Broodthaers à partir de 1968.

Je me permets ici de citer l'exemple d'une série d'expositions que j'ai personnellement produite pour le Centre de Conservation et de Ressources du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) et pour le Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur à Marseille sur le thème du « clou ». Ces expositions prennent ici un thème qui, tout comme *Science-fiction*, appartient à un imaginaire aussi personnel que collectif et qui a traversé les civilisations et les époques. L'idée de montrer un objet rare ou unique est renversée par le but, contraire, de montrer ce qui, en quelque sorte, est extrêmement banal et courant. Ceci dit, les ramifications scientifiques de mon sujet, le clou, m'ont emmené dans de multiples champs de signification et de recherche : du religieux aux détournements décoratifs, le clou possède des centaines d'usages et de significations, des formes et des techniques de construction variées, dont les 150 éléments présentés sont loin d'arriver à bout. Du surréalisme à la chirurgie, du rituel vaudou au bracelet Cartier, les occurrences sont innombrables et rendent compte de champs sémantiques très hétérogènes à partir d'un objet unique.

Un des objectifs de ces expositions était de montrer comment la scénographie transforme les objets qui nous entourent, et de rendre hommage aux significations oubliées ou désactivées qui pouvaient se situer dans cet objet si banal, des caractères magiques que l'on oublie à force de le côtoyer. M'aidant par exemple de bandes dessinées de Gotlib (*La cloutologie*), et prenant une des théories du langage de Lacan (la théorie du « Point de capiton ») comme succédanée à la médiation vidéo, une partie de ces expositions prenait plaisir à faire se rejoindre des éléments semblables mais distants de milliers d'années et de kilomètres, utilisables en Magie Noire ou représentatifs de progrès industriels récents. La recherche qui précède l'exposition prend ici la forme d'une collecte, au sens anthropologique du terme, où l'on va sélectionner les objets pour leur usage particulier et/ou leur caractère représentatif.

Ce versant scientifique est relégué à des supports extérieurs à l'exposition (salle de documentation, édition et site internet) : les objets sont montrés avec leur maximum de potentiels.

Les éléments présentés dans les expositions sont laissés ouverts pour, dans un premier temps, laisser s'élaborer un temps d'imaginaire ou de remémoration. L'exposition n'est donc plus le lieu où les informations sont données ; les connaissances concernant l'histoire ou le mode de production des objets, les anecdotes ou événements auxquels ils sont reliés ne sont pas considérés comme matériaux exposables. C'est au travers d'un travail muséologique qu'apparaît la recherche, elle s'appuie sur ce que le spectateur sait déjà ou peut déduire par lui-même. La recherche sur l'exposition, incluant par la muséologie l'histoire et les techniques de ce médium, sert alors une prise en compte différente des objets présentés mais aussi des spectateurs en misant principalement sur l'intertextualité. Cette dernière doit alors trouver des voies qui dépassent les systèmes de classification classiques (mouvement, genre, date, région d'origine) ou trop évidents (ressemblances formelles), systèmes qui présentent les objets dans un champ délimité de connaissances plutôt qu'ils ne les ouvrent. Il n'y a donc d'interdisciplinaire qu'à travers un jeu cognitif entre les objets, et entre ces derniers et le spectateur. L'interdisciplinaire déjoue alors les caractères discursifs et démonstratifs de l'exposition scientifique et/ou historique.

Pour aboutir à cela, ajoutons que le commissaire se donne un champ libre entre les sciences sociales, l'histoire et l'art contemporain sans les nommer dans les énoncés ou titres de ses expositions (comme dans *Science-fiction* et *Le clou*), ce qui serait de toute façon une usurpation. Dans ces exemples, la prise en compte des typologies de l'espace d'accueil prend aussi un sens important. Elle valide, en quelques sorte, l'angle critique de l'approche curatoriale tout en lui donnant un espace d'expérimentation : *Science-fiction* s'est en effet produit dans un musée d'arts décoratifs et deux espaces d'art contemporain, quand l'exposition *Le clou* a elle aussi été montrée dans un lieu dévolu à l'art actuel ainsi que dans un musée dédié aux civilisations méditerranéennes, commissariats se proposant d'emblée comme des alternatives. Si ces expositions ont une visée anthropologique, et souhaitent donner des outils de compréhension de l'humain à partir de la variété infinie de ses gestes et de ses objets, il s'agit d'une anthropolo-

gie non-avouée, montrée au mauvais endroit et effectuée en amateur dont la neutralité et le caractère objectif sont contre-balancés et augmentés par un geste d'auteur.

Un idéal de l'exposition et de la recherche

Les surréalistes et Szeemann ont renouvelé et mis en crise les axes de recherche et les principes de monstration de la revue et de l'exposition, en y prenant directement en charge le réel, et par la médiation des sciences et de l'art. En parcourant ces exemples, il semblerait bien qu'une mise en question de nos rapports aux œuvres soit possible, et que sa conséquence soit une remise en cause des modes de circulation, de perception, voire d'usage (esthétique, spéculatif, fonctionnel), de tous les objets qui nous entourent. L'espace d'exposition acquerrait un rôle nouveau, celui de penser un vivant, une culture dans son ensemble, dont l'art fait partie.

Ce serait aussi déjouer ce que Brian O'Doherty mentionnait plus haut : rompre « l'isolement de l'œuvre », en réintégrant l'art à une pensée plus globale. Encore une fois les sciences humaines sont un outil, mais elles sont vues, dans la pratique du commissaire comme une méthodologie du décroisement. En s'inscrivant et s'élaborant dans une culture et des techniques institutionnelles, dont le but est avant tout de sélectionner et de hiérarchiser, le transdisciplinaire vient alors nous interroger sur le fait que nous créons aujourd'hui le contexte d'une autonomie (artificielle) des œuvres et rejoue les codes de l'exposition pour les transformer en outils critiques. Et la recherche curatoriale, sans se définir de méthodologie précise, peut se fixer de nouveaux objectifs.

Damien AIRAULT

Le geste curatorial et les œuvres sur écran

L'ÉVOLUTION D'UN NÉOLOGISME VERS UNE TENDANCE MAJEURE

Introduction

Basé sur la recherche théorique¹ et des études de cas distinctives, cet article retrace l'interrelation entre le curateur (ou « auteur » d'une exposition), les institutions et les pratiques de l'exposition en se focalisant sur le médium de l'écran dans l'espace physique (à l'exclusion d'internet et du virtuel) et dans un contexte artistique (à l'exclusion d'autres usages, commerciaux ou promotionnels, de l'écran). Au premier plan se trouve le domaine du « geste curatorial » par rapport à ce qui le précédait (le « curating » traditionnel consistant en la sélection et présentation d'œuvres d'art dans un espace d'exposition), ensuite nous explorons les changements de paradigme et l'évolution des relations entre le public et les expositions.

Vers une historiographie du terme « curating »

Pendant les années 1960, le discours sur les expositions s'est éloigné de l'analyse de l'œuvre d'art en tant qu'objet autonome et s'est orienté vers les caractéristiques contextuelles et l'espace de l'exposition². Peu à peu, le « geste curatorial » n'était

plus aperçu comme l'administration, l'organisation et le placement des œuvres afin de monter une exposition, mais plutôt comme une série de choix qui définissaient le caractère de l'exposition dans son ensemble et qui créaient un discours autour d'elle. Par conséquent, le commissaire est entré dans le royaume de l'auteur. Dans ce cadre, une tendance récente souhaite séparer le *curating* du *curatorial*. D'après ce modèle, le *curating* consisterait en « la pratique de créer des expositions et les diverses compétences professionnelles que cela exige », alors que le *curatorial* désignerait « la possibilité d'encadrer ces activités à travers une série de principes et de possibilités³ ». Autrement dit, le *curatorial* constitue un « abandon de l'illustration », une pensée critique qui « n'a pas hâte de s'incarner, mais qui nous permet de rester avec des questions jusqu'à ce qu'elles nous mènent vers une direction que nous n'avons pas pu imaginer⁴ ».

Dans ce contexte, le rôle du commissaire a évolué du « gardiennage » de musée vers une série d'engagements publics et d'actes de promotion et de communication, tandis que son activité a acquis un aspect plus interdisciplinaire. À la fin des années 1960, l'exposition anhistorique, inventée par Harald Szeemann, Rudi Fuchs and Jan Hoet, s'est établie comme le modèle dominant pour présenter l'art contemporain. En rompant avec l'ordre chronologique et la classification selon les matériaux, l'exposition anhistorique réunissait des œuvres de périodes et de styles différents. Par conséquent, le curateur se dotait d'un pouvoir qu'il ne possédait pas dans les expositions chronologiques ou monographiques. Sous la lumière

1. Voir Beryl GRAHAM et Sarah COOK, *Rethinking Curating: Art after New Media*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2010 ; Tamara TRODD, *Screen/Space. The projected image in contemporary art*, Manchester, Manchester University Press, 2011 ; Nanna VERHOEFF, *Mobile Screens. The Visual Regime of Navigation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

2. Voir Paul O'NEILL, « The Curatorial Turn », dans Judith Rugg et Michèle Sedwick, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago et Bristol, Intellect, 2007, p. 13-28 ; Nathalie HEINICH et Michael POLLAK, « From Museum Curator to Exhibition Auteur: inventing a singular position », dans Reesa GREENBERG, Bruce FERGUSON et Sandy NAIRNE (éd.), *Thinking about exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, p. 166-179.

3. Voir Irit ROGOFF, « Smuggling: A Curatorial Model », dans Vanessa Joan MÜLLER et Nicolaus SCHAFHAUSEN, *Under Construction. Perspectives on Institutional Practice*, Cologne, Verlag der Buchhandlung König, 2006, p. 132. Tous les extraits en anglais sont traduits par l'auteur.

4. *Ibid.*, p. 132-133.

des correspondances établies entre des objets hétérogènes, le curateur assumait le rôle d'un arbitre du goût, qui créait des récits et visait à produire du sens¹. Ainsi, désormais, non seulement l'expérience visuelle d'une œuvre est conditionnée par des facteurs thématiques, historiques et/ou culturels, mais elle est aussi affectée par les autres œuvres qui entrent en dialogue avec elle. Si Michael Fried trouvait que l'occupation de l'espace par les minimalistes prenait ses distances avec l'opticalité d'une toile peinte², alors l'orchestration d'un récit à travers les œuvres exposées, faisant partie d'un groupe plus large, constituerait la version curatoriale de la théâtralité.

Dans ce même sens de théâtralité, on arrive souvent à la conclusion qu'avec l'introduction des œuvres sur écran dans l'espace d'exposition, ainsi qu'avec l'influence de la technologie et des nouveaux médias sur la production artistique, les curateurs ont atteint ce point où ils créent du contenu et non plus du contexte³. Afin de mieux saisir les enjeux de la présentation des œuvres sur écran, il serait donc utile de donner un aperçu des activités qui précèdent leur exposition, à savoir :

- l'évaluation curatoriale des œuvres, pour pouvoir les sélectionner et les classer ;
- la création d'un « contexte » de travail ;
- le positionnement d'une œuvre dans un espace/environnement précis.

L'évaluation curatoriale. Contexte ou Contenu ?

Dans la plupart des chronologies de la présentation des œuvres sur écran et des nouveaux médias, l'essai *Pour comprendre les médias* de Marshall McLuhan est cité comme un moment séminal dans leurs histoires respectives. En proclamant que « le médium est le message », McLuhan anticipait le fait que la génération élevée sous l'influence des médias de masse changerait le monde⁴. Dans le domaine artistique, le médium (qu'il soit l'écran ou les nouveaux médias) a introduit des complexités qui n'existaient pas avant son apparition, en ce qui concerne la contextualisation et la présentation d'une exposition. Avec le progrès technologique et la multiplicité d'outils à la disposition des artistes, le curateur s'est trouvé dans une position où il devait se focaliser sur le médium d'une œuvre d'art *per se*, au lieu de contextualiser l'œuvre en la situant dans un certain *habitus* de référence.

Dans les théories sur l'évaluation esthétique⁵ l'objet d'étude se trouvait sous des formes stables et statiques. Par ailleurs, l'œuvre d'art était considérée comme quelque chose de déjà fait et disponible à la contemplation. Or, cette approche devient maladroite, gênée, quand il s'agit de la nature communicative (par exemple dans le cas de l'art interactif) ou du caractère processuel (dans le cas d'une pièce de longue durée) de l'œuvre. Par conséquent, de nouveaux problèmes sont posés aux curateurs, qui se trouvent dans une position où ils doivent adapter les théories traditionnelles

1. Voir Debora J. MEIJERS, « The Museum and the "Ahistorical" Exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? », dans Reesa GREENBERG, Bruce FERGUSON et Sandy NAIRNE (éd.), *Thinking about exhibitions*, op. cit., p. 7-20 ; Nicolas SEROTA, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres, Thames & Hudson, 1996 ; Karsten SCHUBERT, *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, Londres, One-off press, 2000.

2. Voir Michael FRIED, « Art and Objecthood », Nathalie Brunet et Catherine Ferbos (trad.), *Artstudio*, n° 6, 1987, p. 11-27.

3. Voir Sarah COOK, « Towards a Theory of the Practice of Curating New Media Art », dans Melanie TOWNSEND (éd.), *Beyond the Box. Diverging curatorial practices*, Banff, Banff Centre Press, 2003, p. 169-182.

4. Voir Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Jean Paré (trad.), Paris, Seuil, 1977 ; Klaus BIESENBACH, « Sympathy for the Devil », dans *Douglas Gordon: Timeline*, New York, MoMA, 2006, p. 10.

5. Par exemple, Immanuel KANT, *La Critique du jugement*, G. Gibelin (trad.), Rennes, Vatar, 1929 ; Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979 ; Clement GREENBERG et John O'BRIAN (éd.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Vol. 4. Modernism with a Vengeance*, Chicago et Londres, University of Chicago Press ; Walter BENJAMIN, *The Arcades Project*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2002 ; Susan BUCK-MORSS, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1989.

d'évaluation à des données différentes. Comment peut-on évaluer les 24 heures d'exposition de *24-Hour-Psycho* de Douglas Gordon¹ par exemple ? Et, dans ce cadre, ne risque-t-on pas de parler plus du médium et moins de l'œuvre *per se* ?

Dans « Towards a Theory of the Practice of Curating New Media Art », Sarah Cook étudie le « rôle curatorial de créer du contenu² » en parcourant les théories sur le curating et en décrivant les caractéristiques esthétiques de l'art des nouveaux médias qui mettent en question le contexte traditionnel. Dans ce contexte, une œuvre d'art est considérée soit comme une expression définitive de l'artiste (dans ce cas, la méthodologie utilisée est une référence à sa biographie ou à son contexte actuel) soit comme un écran blanc sur lequel on peut projeter d'innombrables interprétations de l'histoire de l'art (dans ce cas, l'œuvre d'art doit être entourée soit d'un corpus de connaissances spécialisées soit d'une trajectoire historique³). Même si les années 1960 ont mis en avant une expression artistique qui favorisait l'expérience au détriment de l'interprétation, les méthodologies basées sur l'approche esthétique traditionnelle se sont développées autour de l'objet statique, qui limite une œuvre d'art dynamique et en offre une « lecture fermée ». Or, lorsqu'on fait l'expérience d'une réalité constamment médiatisée, cette approche peut paraître obsolète et hors sujet. Les installations multi-écrans de Nam June Paik ou les sculptures-écrans de Tony Oursler (pour se limiter à deux exemples représentatifs à ce propos) se transforment complètement en fonction des conditions d'exposition (la lumière, l'espace, le mouvement des visiteurs), et donc l'expérience varie d'un lieu à un autre. En outre, les projets qui introduisent l'espace et la participation du public en tant qu'éléments essentiels de l'œuvre (comme les séries *Relational Architecture* de Rafael Lozano-Hemmer⁴ par

exemple) créent un impact important sur l'expérience de celle-ci. Sous ce prisme, les projets qui présentent un écran comme support ou produit final peuvent être variables, interactifs et expérimentaux. Dans certains cas, les spectateurs se limitent à regarder ; dans d'autres cas, ils sont invités à toucher des boutons, à interagir, à parler, à changer de place. Cette immersion physique *dans* l'œuvre d'art sort le spectateur de sa position potentiellement désintéressée de spectateur-juge et le met *de facto* dans une position de *co-acteur* (ou *co-auteur* dans certains cas, comme celui des projets interactifs de Lozano-Hemmer). Même dans l'art des « anciens » médias – et en présupposant que la plupart des spectateurs ne regardent pas en entier toutes les œuvres qui se présentent sous forme d'images en mouvement – chaque visiteur voit une « version » différente. Quand le temps est impliqué, le « discursif devient spatial et le visuel devient discursif⁵ ».

Un grand nombre d'œuvres sur écran ne sont pas visibles comme des entités autonomes : chacune peut se référer à d'autres produits culturels, demander la participation du spectateur, intégrer des performances ou collaborer avec d'autres réseaux. À cet égard, les curateurs ne peuvent plus faire une évaluation de l'œuvre fondée sur une représentation statique mais, idéalement, ils doivent insister sur l'interdépendance entre contexte et contenu. Afin d'arriver à des évaluations et créer un discours autour d'une œuvre donnée, ils sont amenés à étudier les contextes et les environnements qui lui servent de référence (par exemple, la performance et l'industrie des logiciels ou l'art public et le code *open source*, comme dans le cas des séries *Relational Architecture* de Lozano-Hemmer).

Nous avons vu qu'un des principaux rôles du curateur d'art contemporain est celui de créer une interdépendance entre contexte et contenu. En

1. Douglas GORDON, *24-Hour Psycho*, 1993, projection, version ralentie à deux images par seconde (au lieu de 24) du film original d'Alfred Hitchcock (*Psychose*, 1960).

2. Sarah COOK, « Towards a Theory of the Practice of Curating New Media Art », *art. cit.*, p. 169.

3. *Ibid.*, p. 171.

4. Rafael LOZANO-HEMMER, *Relational Architecture*, 1997 – présent, séries de projets interactifs, techniques variées. Voir

<http://www.lozano-hemmer.com/projects.php?keyword=Relational_Architecture>, consulté le 20 mai 2016.

5. « *The discursive becomes spatial and the visual becomes discursive.* » David Norman RODOWICK, *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*, Londres, Duke University Press, 2001, p. 39, cité dans Sarah COOK, « Towards a Theory of the Practice of Curating New Media Art », *art. cit.*, p. 173.

parallèle, la libéralisation du métier et l'abondance de cours enseignant les aspects pratiques du rôle du curateur et moins l'histoire de l'art ou la muséologie ont fait de celui-ci le responsable de la procédure qui conduit à une exposition et non plus de la connaissance produite autour des œuvres exposées elles-mêmes¹.

Une partie importante de la procédure est la compréhension des requis périphériques – souvent de nature technique – pour la présentation d'une œuvre. Sous ce prisme, les curateurs doivent comprendre le fonctionnement de la technologie des œuvres et ce qu'elle signifie pour chacune. Cette règle s'applique dans la même mesure aux œuvres qui utilisent de nouvelles technologies (comme le système de visualisation interactive immersive, installé au ZKM²) ou des médias contenant des données (comme la cassette vidéo avec sa durée de vie limitée³). Comme Christiane Paul l'a souligné, « l'histoire de la technologie et des sciences médiatiques joue un rôle aussi important [que l'histoire de l'art] dans cette formation et réception de l'art », notant que « l'art des nouveaux

médias nécessite l'alphabétisation médiatique⁴ ». Dans ce cadre, toutefois, n'y a-t-il pas le risque pour les curateurs de se focaliser « uniquement sur le médium d'une œuvre et non plus sur le contexte plus large de l'usage de la technologie par cette œuvre⁵ ? » Je crois qu'il serait intéressant d'étudier comment les expositions de ce type se confrontent à cette difficulté et comment elles arrivent à communiquer avec les visiteurs⁶.

Au fur et à mesure que le curateur passe d'un environnement strictement muséologique vers une pratique basée sur la procédure et focalisée sur des expositions temporaires et le contexte spécifique de leur audience⁷, on considère que le contexte lui-même devient contenu⁸. Dans l'introduction de *Rethinking Curating*, Steve Dietz raconte une anecdote qui date de l'époque où il a créé le programme d'art des nouveaux médias à Walker Art Center (1996) : la directrice du musée avait alors dit qu'elle ne trouvait pas le net art visuellement fascinant. Cet exemple sert à Dietz pour prouver que l'art des nouveaux médias ne concerne pas uniquement la *vision*, mais aussi les

1. Ce point a aussi été soulevé plusieurs fois pendant les débats publiés par BALTIC. Voir Sarah COOK, Beryl GRAHAM et Sarah MARTIN (éd.), *Curating New Media. Third Baltic International Seminar*, Gateshead, Baltic, 2002 ; Susan HILLER et Sarah MARTIN (éd.), *The Producers: Contemporary Curators in Conversation*, Gateshead, Baltic, 2002 ; Sarah MARTIN et Sune NORDGREN (éd.), *Artists at Work. Second Baltic International Seminar*, Gateshead, Baltic, 2001 ; Sarah MARTIN et Sune NORDGREN (éd.), *New Sites – New Art. First Baltic International Seminar*, Gateshead, Baltic, 2000.

2. Voir <<http://www.icinema.unsw.edu.au/technologies/avie/project-overview/>>, consulté le 20 mai 2016.

3. À l'occasion de l'atelier « Digital Audiovisual Preservation in Communities of Practice » (Presto Centre et Institut National de l'Audiovisuel, Paris, 4 décembre 2013), Pip Laurenson, chef du département de recherche sur la conservation des collections de la Tate a présenté les défis posés par les copies des technologies obsolètes (comme les cassettes Sony 1/2 inch) vers de nouveaux formats, à des fins de préservation et d'accessibilité des œuvres. Dans la déclaration internationale « Media Art needs global networked organisation and support », on adresse la question urgente des œuvres qui ne peuvent plus être exposées ou qui sont en cours de disparition. Voir <<http://www.mediaarthistory.org/declaration>>, consulté le 6 mars 2016. La préservation des données numériques est un sujet fertile de recherche. Cela met en saillie le fait qu'il y a une histoire derrière les pièces basées sur la technologie qui doit être prise en compte par les curateurs.

4. « *The history of technology and media sciences plays an equally important role [as art history] in this art's formation and reception [...] new media art requires media literacy.* » Christiane PAUL, *New Media in the White Cube and beyond*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2008, p. 5.

5. « *[Is there not a danger for curators to] get caught up in only [sic] the work's medium and not the wider context for the technology as it is used in the artwork?* » Sarah COOK, « Towards a Theory of the Practice of Curating New Media Art », *art. cit.*, p. 175.

6. Voir par exemple *Software: Information Technology. Its New Meaning for Art*, Jewish Museum, New York, 1970, commissaire : Jack Burnham ; *Spellbound*, Hayward Gallery, Londres, 1996, commissaires : Ian Christie et Philip Dodd ; *Art and Money Online*, Tate Britain, Londres, 2001, commissaire : Julian Stallabrass ; *Videographies. The Early Decades*, The Factory, Musée national d'art contemporain, Athènes, 2005, commissaire : Anna Kafetsi ; *China Power Station : Part I*, Battersea Power Station, Serpentine Gallery, Red Mansion Foundation & Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Londres, 2006, commissaires : Julian Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist et Gunnar B. Kvaran.

7. Voir Reesa GREENBERG, Bruce FERGUSON et Sandy NAIRNE (éd.), *Thinking about exhibitions*, *op. cit.*

8. Voir Brian O'DOHERTY, *Inside the White Cube. The ideology of the gallery space*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1999, p. 65-86.

procédures, l'interactivité et les réseaux¹.

Il devient alors impératif de commencer à penser en termes de comportements quand il s'agit de l'inclusion des écrans dans les arts plastiques, la performance et les espaces publics. Dietz suggère que le concept de nouveaux médias, formulé par Graham et Cook, pourrait être utile afin de comprendre une grande partie de l'art contemporain. Il développe le concept historiquement, en considérant la photographie comme le premier « nouveau médium » qui a introduit une nouvelle façon de regarder le temps suspendu et qui a mis en question la réception esthétique de la peinture ; ensuite la vidéo a pris le relais pour mettre en question la réception esthétique du film, tandis que, dans le cas de la télévision, ce sont les « nouveaux médias » qui ont introduit l'idée de temps réel et, finalement, ont mis en question la réception de l'art contemporain en incluant dans l'équation de l'art les éléments de l'interactivité et de la participation. Sa conclusion est que « l'art est différent après l'apparition des nouveaux médias et en fonction des nouveaux médias », et ce changement survient « non parce que les nouveaux médias sont l'avenir, mais parce que leurs comportements sont ceux de notre temps technologique² ». Bref, on pourrait indiquer que l'art des nouveaux médias, et par extension toute image en mouvement sur écran, présente des caractéristiques qui le différencient par rapport à l'art statique et crée de nouveaux types d'environnements où il peut être exposé. Par ailleurs, comme Graham et Cook l'ont montré, la compréhension d'un médium dépend aussi de l'histoire culturelle dont provient chaque théoricien. À cet égard, les curateurs doivent rester toujours clairs sur la portée de leur projet. Christiane Paul prend comme point de départ la nécessité pour les curateurs de « savoir quel type d'exposition ils organisent », si elle est « chronologique, médiatique, ou thématique », et de définir si les médias numériques jouent un rôle « d'outil, de médium ou de thème³ ».

Dans l'introduction de *Context Providers: Conditions of Meaning in Media Arts*, Paul développe ce point intéressant :

De la même façon que la forme est interconnectée avec le contenu, le médium avec le message, la relation entre le contexte et le contenu ne peut pas se présenter comme une simple dichotomie. Au moins conceptuellement, le contenu fournit le contexte pour un champ thématique équivalent, et tout contexte peut se transformer en contenu, selon l'angle thématique sous lequel il est examiné⁴.

Le terme « fournisseur de contenu » était devenu la devise de la première époque de l'industrie du Web, remarquent-ils, ce qui laisse entendre que les producteurs culturels doivent fournir du contenu (des idées et du sens) pour les nouvelles technologies. Cependant, les créateurs travaillant dans le monde des médias devraient être également perçus comme des créateurs de contexte : ils tendent à estomper les frontières entre plusieurs disciplines et à établir des réseaux d'information⁵.

Questions sur le positionnement des œuvres sur écran dans les expositions

Les caractéristiques qui différencient les œuvres sur écran par rapport aux formes statiques des œuvres traditionnelles (spécialement le concept de la durée) créent de nouvelles règles pour les pratiques d'exposition dans l'art. En premier lieu, la dynamique du mouvement dans l'espace d'exposition est changée. En deuxième lieu, la lumière ou l'intensité de l'image et du son peuvent affecter les œuvres qui les entourent. Finalement, en prenant en compte ces éléments, une nouvelle dynamique

Rethinking Curating: Art after New Media, op. cit., p. 5.

4. « *Similar to the interconnectedness of form and content, medium and message, the relationship between context and content can hardly be set up as a simple dichotomy. At least conceptually, content provides context for a related thematic area, and every context can become content, depending on the thematic lens under which it is examined.* » Margot LOVEJOY, Christiane PAUL et Victoria VESNA (éd.), *Context Providers: Conditions of Meaning in Media Arts*, Bristol et Chicago, Intellect, 2011, p. 3.

5. Voir *ibid.*, p. 7-8.

1. Steve Dietz cité dans Beryl GRAHAM et Sarah COOK, *Rethinking Curating: Art after New Media*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2010, p. xiii.

2. *Ibid.*, p. xiv.

3. Christiane Paul citée dans Beryl GRAHAM et Sarah COOK,

se crée dans l'espace ; la situation demande un surcroît d'attention par le curateur, qui est censé concevoir la synthèse idéale des œuvres exposées afin de créer une orchestration équilibrée entre elles – évitant qu'une œuvre recouvre l'autre – et une trajectoire virtuelle pour les spectateurs, sans perdre de vue l'idée qui se trouve à l'origine de l'exposition.

À cet égard, les expositions contenant uniquement des œuvres sur écran sont celles qui posent plus de défis. Hormis les difficultés qui concernent le médium *per se* (comment est-ce possible de présenter un espace qui comprend uniquement des écrans et réussir quand même à attirer les spectateurs ?), les curateurs doivent trouver des solutions pour tracer un terrain contextuel commun dans lequel coexisteront les œuvres. On pourrait suggérer que l'expérience quotidienne de la vie dans une ville submergée de médias ne laisse pas de place pour visiter un musée, un théâtre ou un événement public où on regarderait (ou on interagirait avec) des écrans. Or, la plupart des gens se tiennent au courant des différents usages des médias et de leurs effets sur la vie et sur la culture en général ; pour réussir une exposition, une performance ou un événement public, il faut trouver des façons originales pour créer des relations, pour faire des juxtapositions et pour présenter les œuvres de manière créative.

Désormais, la prolifération du film, de la vidéo et des nouveaux médias fait surgir une autre question : comment adapter les œuvres vidéo historiques aux nouvelles technologies ? Pendant la rétrospective Bruce Nauman au Hirschhorn Museum (1993¹), ses œuvres filmiques ont été transférées sur disque numérique, mais leur projection était accompagnée d'une bande sonore d'un vieux projecteur de films 16mm. Dans une exposition collective d'art vidéo à Athènes², les mêmes œuvres étaient toujours transférées sur disque numérique, mais aucun son n'a été rajouté. On les a projetées sur des écrans cinématographiques accrochés par le plafond et placés l'un

devant l'autre (avec un petit écart entre eux), de telle manière que, pour les visionner, le spectateur devait se positionner à un certain angle à côté des écrans. Cette approche a plutôt bien fonctionné, puisque l'installation arrivait à donner une impression générale de l'œuvre de Nauman, en évitant une projection traditionnelle ou une synthèse impossible à regarder. Plus récemment, la Whitechapel Gallery à Londres a organisé l'exposition *Electronic Superhighway (2016-1966)*³, présentant des œuvres datant depuis les années 1960. Pour bien montrer ces œuvres, il a fallu faire appel à des ordinateurs et à la technologie des périodes concernées. Néanmoins, l'orchestration de l'espace a suivi une méthode qui n'a pas nécessairement fonctionné d'une manière optimale : tandis que la partie « présent » se constituait d'une synthèse de médias et de volumes, favorisant une circulation plus libre dans l'espace, la partie « passé » se limitait à des espaces moins denses qui demandaient une circulation plutôt linéaire⁴.

Dans un contexte plus large, en décembre 2010, le Smithsonian American Art Museum a inauguré une exposition par rotation dédiée à l'image en mouvement, qui se propose d'explorer les différents outils et matériaux utilisés par les artistes pendant les cinquante dernières années⁵. Ayant déjà acquis en 2009 l'archive complète de Nam June Paik, le musée projette de créer un Centre des arts médiatiques Nam June Paik dans le futur proche. Il existe de nombreux exemples de musées et d'institutions consacrées aux arts des nouveaux médias ouvrant partout dans le monde, ou des galeries médiatiques et des salles de projection qui sont déjà en opération. Cependant, il est évident qu'il y a une réorientation vers les matériaux de production (les outils, le son du projecteur de films 16mm, les méthodes de mon-

1. *Bruce Nauman*, Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., 1993.

2. *Videographies. The Early Decades*, The Factory, Musée national d'art contemporain, Athènes, 2005, commissaire : Anna Kafetsi

3. *Electronic Superhighway (2016-1966)*, Whitechapel Gallery, Londres, 29 Janvier – 15 Mai 2016, commissaires : Omar Kholeif, Emily Butler, Mahera et Mohammad Abu Ghazaleh, Seamus McCormack.

4. Voir aussi Matthew FULLER, « Eleven Pro-tips for Art Plus Internet »

<<http://www.metamute.org/editorial/articles/eleven-pro-tips-art-plus-internet>>, consulté le 20 mai 2016.

5. *Watch This! New Directions in the Art of the Moving Image*, American Art Museum, Smithsonian Institution, Washington D.C., 2010 – présent.

tage manuel, l'image pixellisée, etc.). Ce changement d'approche, d'une présentation en salle de projection vers un intérêt porté sur les processus et la matérialité des œuvres sur écran, ainsi que sur les différentes possibilités de les exposer, montre l'évolution du statut et du rôle de ces œuvres et constitue le signe d'une prise de conscience grandissante des requis de leur exposition dans des environnements variés.

En même temps, les nouvelles technologies nous ont donné la possibilité de convertir les documents d'archives en projections, qui servent comme indices afin de tracer un chemin prédéfini pour les visiteurs et donc s'intègrent dans l'espace d'exposition, au lieu de se limiter dans la salle de projection. L'exposition *Circuler. Quand nos mouvements façonnent les villes*¹ s'est construite autour de l'histoire des transports dans les villes à travers les époques et la façon dont ils ont graduellement transformé ces mêmes villes : les documents d'archives numérisés étaient projetés sur les murs et le plafond, de façon à accompagner les photos, les dessins et les textes présentés à chaque section, mais aussi pour marquer un chemin recommandé aux visiteurs. Dans ce cas, les projections ont servi plus à un niveau fonctionnel et atmosphérique à l'intérieur de l'ensemble et moins comme un objet d'étude en soi. Le mouvement des tramways, des voitures ou des trains était partiellement visible d'un certain point de vue, pour inciter le spectateur à passer dans une autre pièce et voir la suite de la projection.

Il y a aussi des moments où cet *élément fonctionnel* peut simplement être le repos des spectateurs. L'espace sombre et isolé pour l'exposition de *Liquid Crystal Environment* de Gustav Metzger pendant la Triennale de Tate *Altermodern*², équipé de grands coussins noirs sur le sol, a servi comme lieu de détente pour le public. Plus récemment, une construction architecturale au milieu d'une des salles principales de l'exposition

The Velvet Underground. New York Extravaganza à la Philharmonie de Paris³ a aussi servi comme espace de détente pour le public, qui pouvait regarder, une fois allongé, une sélection de films et de clips vidéo liés à l'exposition.

Dans ces cas, le geste curatorial va au-delà du positionnement des œuvres dans l'espace de l'exposition et entre dans le domaine de la *construction* de l'espace et/ou de l'*orchestration* des différents médias disponibles dans l'espace physique afin de créer un récit visuel et un discours. En conclusion, le geste curatorial en ce qui concerne les œuvres sur écran semble dépendre d'un équilibre entre contexte et contenu et d'une compréhension approfondie de la fonction des technologies utilisées par les œuvres en question en relation avec l'espace de l'exposition. Les nouveaux problèmes posés aux curateurs pourraient bien être résolus en cherchant un « lieu commun » entre l'espace, les technologies des œuvres et les évaluations curatoriales.

Elena PAPADAKI

1. *Circuler. Quand nos mouvements façonnent les villes*, Musée de l'architecture et du patrimoine, Paris, 4 avril – 26 août 2012, commissaires : Jean-Marie Duthilleul et Marcel Bajard.

2. *Altermodern*, Triennale de Tate, Tate Britain, Londres, 3 février – 26 avril 2009, commissaire : Nicolas Bourriaud.

3. *The Velvet Underground. New York Extravaganza*, Philharmonie, Paris, 30 mars – 21 août 2016, commissaires : Christian Fevret et Carole Mirabello.

Comité scientifique

Karin Badt (Université de New York)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne) †
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Anne Sauvagnargues (Université Paris X)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Shusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierck (Université de Iéna)

Comités de lecture et de rédaction

Vangelis Athanassopoulos
Nicolas Boutan
Gary Dejean
Anaïs Goudmand
Simon Lefebvre
Cécile Mahiou
Benjamin Riado
Diego Scalco
Bruno Trentini
Perin Emel Yavuz

Coordinateurs du numéro

Vangelis Athanassopoulos et Nicolas Boutan

Illustration de couverture

Vangelis Athanassopoulos, *sans titre*, 2016.

Siège social

2, rue de Châteaudun
94200 – Ivry-sur-Seine

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 10 – juillet 2016

Proteus 2016 © tous droits réservés
ISSN 2110-557X