

## 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 métier<sup>1</sup> ». 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, remisées 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*<sup>3</sup> 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 *re-makes* d'expositions remonte pourtant à des pratiques déjà initiées au MoMA<sup>4</sup> 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 souvenir<sup>5</sup> s'accélère dès la fin des années 1980, avec l'exposition *Station der Moderne, die bedeutenden Kunstausstellungen 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<sup>e</sup> siècle sur la base exclusive d'un choix d'ex-

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.

positions<sup>1</sup> ». 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 Choay<sup>2</sup>), 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 travail<sup>3</sup> » : 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 différents<sup>4</sup>. 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 », *Art-press 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](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 exposé<sup>1</sup> ». 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 curatoriat<sup>2</sup>.

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 Glicenstein<sup>3</sup> ? 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*<sup>4</sup>. 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)<sup>5</sup>, et d'autre part, les expositions et publications récentes réunissant des artistes présentés comme chercheurs<sup>6</sup>, qui semblent faire

*tique, 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<sup>er</sup> 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, Fondation Gulbenkian, Paris et Laboratoires d'Aubervilliers. Voir aussi : Sandra DELACOURT, Katia SCHNELLER, Vanessa THEODOROPOULOU (éd.), *Le Chercheur et ses doubles*, Paris,

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<sup>er</sup> février 2016.

3. Cf. Julie BAWIN, *L'Artiste commissaire. Entre posture cri-*

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 « rétrocipation », 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 fac-similés, 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 fois<sup>2</sup> ».

Le propos n'est pas de revenir en détails sur la re-création de Germano Celant, déjà amplement

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.

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*<sup>1</sup>) ». 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 vue<sup>2</sup> 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 Duchamp<sup>3</sup> ». 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 données aux photographes en 1969, a eu ten-

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/Venice 2013*, *op. cit.*, p. 391. Traduction de l'auteur.

dance 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.<sup>1</sup>). 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 contexte<sup>2</sup>.

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 suprématises 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 Tretyakov 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 Sonderbund<sup>3</sup>, 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 texte<sup>4</sup> 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 succinct<sup>5</sup> édité par Dobytchina. En outre, la plupart des œuvres exposées en 1915 ne portaient pas de titre et le cas échéant, les artistes, les insti-

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 suprématises 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.

tutions 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 artistes<sup>1</sup>, 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 Costakis<sup>2</sup> 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-être<sup>3</sup> » 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 : rétrociation 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*<sup>4</sup> 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 perceptuelle, formaliste ou conceptuelle. Ce distinguo

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 TSANTSANOGLOU, « 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 Tetriakov 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.

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 suprématisistes 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 dépassé<sup>1</sup> ». 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 éga-

lement 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 temps<sup>2</sup> ». 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 bureaucratie<sup>3</sup>. 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<sup>e</sup> 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 démarre avec un ensemble de prises de vues dues à

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.

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.

Harry Schunk et Janos Kender, présentées en mosaïques comme des planches contacts (mais non légendées<sup>1</sup>), 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'introduction<sup>2</sup>, Jens Hoffmann n'explique 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 rigoriste, *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 miniaturisées<sup>3</sup>, 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.

À ces pratiques curatoriales demeurant étroite-

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 Crystal 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.

ment 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'art<sup>1</sup> ». Cette approche partagée par Maria Lind<sup>2</sup> 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'interstice<sup>3</sup> ».

L'impressionnant travail de collecte réalisé en amont de l'exposition *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire* (Centre Pompidou, 2014<sup>4</sup>) 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 lieu<sup>5</sup> – 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.<sup>6</sup> » 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.

Il faut y voir le signe d'une sensibilité exacerbée

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. Carrefour de recherche du catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou*, 10 juillet 2014 <<https://histoiredesexpos.hypotheses.org/1688>>, consulté le 22 mars 2016.

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 Poinso, en « un tremplin et un forum de débats dans l'histoire de ces vingt-cinq dernières années<sup>1</sup> ».

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 ferme<sup>2</sup>.

Articulées au champ désormais établi de l'histoire

1. Jean-Marc POINSOT, « 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.

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 spectateur<sup>3</sup>. 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 versa<sup>4</sup>.

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 vue de l'art, alors le transfert de cette présentation

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

4. *Ibid.*, p. 69.

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<sup>e</sup> siècle. Il appartient désormais au visiteur de se frayer un chemin entre les rôles qui lui sont assignés.

Cécile CAMART