

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRENDRE EN ÉCHO(S). EFFETS ET ENJEUX DE LA RECONSTITUTION
D'EXPOSITION EN ART CONTEMPORAIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
FLORENCE-AGATHE DUBÉ-MOREAU

MAI 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à souligner l'apport et le soutien de ma directrice Marie Fraser dans l'approfondissement de mes réflexions et le développement de mes aptitudes de recherche tout au long de ce mémoire. Je conclus cette étape avec le sentiment de terminer une longue discussion entre collègues. Je ne te remercierai jamais assez pour les expériences scientifiques et professionnelles que tu m'as permis d'acquérir : BGL à la Biennale de Venise, le groupe de recherche CIÉCO, *Intermédiatités*.

Je remercie sincèrement les corps enseignants au baccalauréat et à la maîtrise des départements d'histoire de l'art et de muséologie de l'UQAM qui m'ont offert une formation de haut niveau en art actuel grâce à laquelle, aujourd'hui, je peux dire que la communauté artistique québécoise est aussi ma communauté — celle dans laquelle j'ai envie de m'impliquer et de grandir. Merci également à la direction et au personnel de soutien du département d'histoire de l'art qui m'ont maintes fois accommodée au fil des dernières années.

Je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (2014-2015) et la Fondation de l'UQAM pour les bourses reçues au cours de mon parcours universitaire qui ont été autant d'appels à persévérer : Bourses COOP-UQAM et Fonds de la Faculté des arts, Bourse RBC, Bourse Jean-Claude Rochefort.

DÉDICACE

Je dédie ce long papier
à ma mère qui m'a appris à regarder, à être critique et à travailler fort.
à ma sœur qui m'a soutenue, trainée au gym, nourrie.
à mon amoureux qui m'a relue et relue, et relue.

Merci
à mes amies et lectrices attentives, Laurence et Maude.
à Audrey pour sa force.
à Marie-Laurence pour « chaque mot est un mot de plus ». Et la danse.
à Marie pour sa pensée et sa confiance.

Des femmes inspirantes façonnent ce mémoire. Tous les jours, elles me poussent à
exiger plus de moi-même. À défendre ce qui est important pour moi. Dans les idées
comme dans la vie.

À la nôtre,

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I RECONSTITUTION ET RECONSTITUTION D'EXPOSITION ...	19
1.1 Tentative de définition.....	19
1.1.1 Flou terminologique et problème de traduction.....	19
1.1.2 Dans les catalogues d'exposition des années 2000.....	21
1.1.3 Réplique, copie, citation, appropriation.....	25
1.1.4 Les typologies de Reesa Greenberg et d'Elitza Dulguerova.....	28
1.2 Le phénomène.....	30
1.2.1 Où chercher les débuts de l'engouement ?.....	30
1.2.2 En art visuel.....	31
1.2.3 En commissariat d'exposition.....	34
1.2.4 En performance.....	39
1.2.5 Polarisation de la tendance : les postures théoriques d'Amelia Jones, de Claire Bishop, d'Anne Bénichou et de Pil & Galia Kollektiv.....	42
CHAPITRE II OTHER PRIMARY STRUCTURES	51
2.1 Description des expositions.....	51
2.1.1 1966.....	52
2.1.2 2014.....	58
2.2 Effets sur l'histoire de l'art.....	60
2.2.1 Du politique dans la différence ; les autres histoires.....	61
2.2.1.1 Une historiographie politique et critique.....	64
2.2.1.2 Pluraliser le récit.....	67
2.2.1.3 Les temps des histoires.....	70
2.2.2 Rapports au passé : comment l'anachronisme agit-il ?.....	73

2.2.2.1	Photographies d'archives.....	77
2.2.2.2	Catalogue d'exposition.....	80
2.2.2.3	Identité graphique et maquette.....	82
2.2.2.4	Microsite Internet.....	86
2.3	Effets sur la muséologie.....	91
2.3.1	Où est la mémoire des expositions ?.....	92
2.3.1.1	Le musée.....	96
2.3.1.2	Oralité et subjectivité.....	98
2.3.1.3	Les vues d'exposition.....	100
2.3.1.4	La galerie.....	102
2.3.2	Revendiquer son propre rôle.....	106
2.3.2.1	Dans l'histoire de l'art.....	107
2.3.2.2	Dans le champ muséal.....	112
2.3.3	Reconstitution et muséologie radicale.....	115
CHAPITRE III WHEN ATTITUDES BECOME FORM: BERN 1969/VENICE		
2013.....		123
3.1	Description des expositions.....	124
3.1.1	1969.....	125
3.1.2	2013.....	132
3.2	Effets sur l'histoire de l'art.....	135
3.2.1	Enrichir la recherche passée, présente et future.....	136
3.2.1.1	Rendre accessible : le catalogue et la zone de consultation.....	137
3.2.1.2	Actualiser la mémoire de l'exposition.....	139
3.2.1.3	Créer une nouvelle archive.....	144
3.2.2	L'archive comme script.....	147
3.2.3	Une boucle de renvoi : comment l'anachronisme agit-il ?.....	151
3.2.4	Reconstitution et histoire de l'art mélancolique.....	155
3.3	Effets sur la muséologie.....	160
3.3.1	Un readymade historique.....	161
3.3.1.1	La matérialité de la reconstitution.....	164
3.3.1.2	Immersion et théâtralité.....	167
3.3.1.3	Immersion et narrativité.....	175
3.3.2	La question de l'authenticité.....	181

3.3.2.1	Le mensonge de la reconstitution ou la mort de l'exposition	183
3.3.2.2	Fabriquer l'espace inauthentique	186
3.3.3	Le « fait commissarial »	194
3.3.3.1	Écrire son histoire	195
3.3.3.2	Une nouvelle exposition	198
3.3.3.3	Actrices et acteurs, travail, méthodologies	205
CONCLUSION		208
ANNEXE A FIGURES		221
BIBLIOGRAPHIE		236

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Vue de l'exposition <i>Other Primary Structures</i> , 2014, Jewish Museum (New York)	51
2	Vue de l'exposition <i>Other Primary Structures</i> , 2014, Jewish Museum (New York)	51
3	Vue de l'exposition <i>Other Primary Structures</i> , 2014, Jewish Museum (New York)	51
4	Vue de l'exposition <i>Primary Structures</i> , 1966, Jewish Museum (New York)	52
5	Vue de l'exposition <i>Primary Structures</i> , 1966, Jewish Museum (New York)	52
6	Vue de l'exposition <i>Primary Structures</i> , 1966, Jewish Museum (New York)	52
7	Modélisation de l'expographie d' <i>Other Primary Structures</i> , 2014, Jewish Museum (New York)	77
8	Catalogue de l'exposition <i>Other Primary Structures</i> , 2014, Jewish Museum (New York)	80
9	Catalogue de l'exposition <i>Other Primary Structures</i> , 2014, Jewish Museum (New York)	80
10	Signalétique de l'exposition <i>Other Primary Structures</i> , 2014, Jewish Museum (New York)	82

11	Plan axonométrique de l'exposition <i>Other Primary Structures</i> , 2014, Jewish Museum (New York)	82
12	Signalétique de l'exposition <i>Other Primary Structures</i> , 2014, Jewish Museum (New York)	82
13	Maquette de l'exposition <i>Primary Structures</i> (1966) dans l'exposition <i>Other Primary Structures</i> , 2014, Jewish Museum, (New York)	83
14	Vue intérieure de la maquette de l'exposition <i>Primary Structures</i> (1966) dans l'exposition <i>Other Primary Structures</i> , 2014, Jewish Museum (New York)	83
15	Vue de l'exposition <i>Other Primary Structures</i> , 2014, Jewish Museum (New York)	83
16	Vue de l'exposition <i>When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013</i> , 2013, Fondation Prada (Venise)	124
17	Vue de l'exposition <i>When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013</i> , 2013, Fondation Prada (Venise)	124
18	Vue de l'exposition <i>When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013</i> , 2013, Fondation Prada (Venise)	124
19	Vue de l'exposition <i>When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013</i> , 2013, Fondation Prada (Venise)	124
20	Vue de l'exposition <i>When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013</i> [section de la Schulwarte], Fondation Prada (Venise)	124
21	Vue de l'exposition <i>Live in your head. When Attitudes Become Form</i> , 1969, Kunsthalle de Berne	124
22	Vue de l'exposition <i>Live in your head. When Attitudes Become Form</i> , 1969, Kunsthalle de Berne	124
23	Vue de l'exposition <i>Live in your head. When Attitudes Become Form</i> , 1969, Kunsthalle de Berne	124

24	Zone de consultation d'archives dans l'exposition <i>When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013</i> , 2013, Fondation Prada (Venise) .	138
25	Zone de consultation d'archives dans l'exposition <i>When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013</i> [activation de l'œuvre de Daniel Buren en arrière-plan], 2013, Fondation Prada (Venise)	138
26	Plan aérien du Ca' Corner della Regina (noir) avec insertion de la Kunsthalle de Berne (rouge) pour l'exposition <i>When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013</i> , 2013, Fondation Prada (Venise)	165
27	Affiche promotionnelle de l'exposition <i>When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013</i> [arborant l'activation de l'œuvre de Stephen Kaltenbach], 2013, Fondation Prada (Venise)	187
28	Jaquette du catalogue de l'exposition <i>When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013</i> , 2013, Fondation Prada (Venise)	187
29	Vue de l'exposition <i>When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013</i> , 2013, Fondation Prada (Venise)	188

RÉSUMÉ

La spécificité de ce mémoire se fonde sur l'hypothèse que la reconstitution d'exposition — un type d'exposition qui « ré-inscrit » dans le présent une manifestation révolue en la reconstruisant de manière entière ou partielle — exercerait une influence sur l'histoire de l'art, en ce qui a trait à son historiographie et à l'historicité de ses objets, et sur la muséologie, relativement à ses structures de conservation et d'exposition en milieu muséal.

La reconstitution d'exposition est envisagée non seulement comme un « processus de transfert », mais aussi (et surtout) comme un « processus critique » vaste et complexe qui opèrerait dans le temps et dans l'espace. Qu'est-ce qui, dans la reconstitution d'exposition, est actif ? En d'autres mots, cette recherche vise à isoler les différents sièges de l'agentivité du processus de reconstitution d'exposition, c'est-à-dire sa capacité à « agir sur », voire à transformer non seulement les objets et les contextes qu'il met en jeu, mais aussi les disciplines desquelles il reconduit les codes et les idéologies en art contemporain, soit l'histoire de l'art et la muséologie. Pour éclairer cette question, le mémoire propose de sonder deux reconstitutions d'exposition qui se sont rapidement imposées comme exemplaires : *Other Primary Structures* (2014) orchestrée par le Jewish Museum, à New York ; et *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* (2013) de Germano Celant à la Fondation Prada, à Venise. Leur analyse comparée est effectuée suivant la spécificité des deux acteurs, le musée et le commissaire, qui en conditionnent la réalisation. Ces cas permettent d'examiner la capacité de la reconstitution d'exposition à créer des espaces où est problématisée la rencontre anachronique du passé et du présent et où, simultanément, il est possible de faire ressortir certains récits historiques ou codes muséaux de manière performative et autoréflexive.

Mots clés : reconstitution d'exposition, *reenactment*, historiographie de l'histoire de l'art et des expositions, commissariat, musée, art contemporain, *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, *Other Primary Structures*

INTRODUCTION

Le déclencheur de ce mémoire est la visite de l'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, présentée en 2013 à la Fondation Prada de Venise. Le commissaire de l'exposition, Germano Celant, invite à un véritable voyage dans le temps au moyen d'une reconstitution se voulant la plus fidèle possible à l'exposition *Live in your head. When Attitudes Become Form: Works — Concepts — Processes — Situations — Information*, présentée en 1969 à la Kunsthalle de Berne sous un commissariat de Harald Szeemann. L'attrait pédagogique de *Live in your head. When Attitudes Become Form*¹ est indéniable pour une étudiante intéressée par l'art contemporain ; il s'agit ni plus ni moins d'un passage obligé dans l'enseignement de l'histoire de l'art contemporain et de celle des expositions d'un point de vue muséologique ou commissarial. Si la valeur didactique de l'expérience m'apparaissait claire dans une perspective scientifique, tout à la fois, cette entreprise de reconstitution me confondait en semblant résister à des explications et implications univoques. Pourquoi reconstituer des expositions ?

Mes intérêts de recherche m'ont menée à considérer « qui » reconstitue et « comment ». Un an plus tard, une autre reconstitution d'exposition m'interpelle en lien avec ces questionnements : *Other Primary Structures*, présentée en 2014 au Jewish Museum de New York, qui reprend *Primary Structures*, présentée au même

¹ Pour des fins de clarté d'argumentaire, je vais identifier l'exposition de Szeemann en utilisant cette graphie du titre pour le distinguer efficacement de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*.

musée en 1966. Aux antipodes du premier, le cas new-yorkais ne reconstruit en rien sa source historique. Il propose plutôt une relecture du passé qui se veut critique et qui semble générer des effets complètement distincts de ceux observés à Venise. Lorsque j'entame ma maîtrise en 2014, peu d'écrits à propension analytique sur ces deux évènements, et même sur la reconstitution d'exposition comme type expographique — c'est-à-dire comme technique de mise en espace de l'exposition² —, ne sont disponibles. Quelque quatre ans plus tard, ces deux reconstitutions sont devenues des cas récurrents, et fréquemment opposées l'un contre l'autre, pour traiter d'un intérêt répandu pour les méthodologies en « re- » (*reenactment*, *remake*, reprise, etc.) dans les productions artistiques des dernières années et, en ce qui a trait plus précisément aux expositions, pour étudier les reconstructions d'expositions passées³. Plusieurs facteurs m'apparaissent plausibles pour expliquer leur rapprochement : d'abord, l'envergure des moyens des institutions qui les hébergent, la Fondation Prada et le Jewish Museum ; ensuite, l'importance historique de la source sur laquelle elles se basent, deux expositions des années 1960 qui ont marqué l'histoire de l'art et

² L'expographie est ici comprise comme un équivalent à la scénographie, mais reporté dans le champ des expositions. Elle renvoie à la mise en espace (mise en scène) concrète des éléments qui composent la présentation.

³ Par exemple dans : Buskirk, M., Jones, A. et Jones, C. A. (2013, décembre). The Year in "Re". *Artforum International*, 52(4), 127-130. ; Nicolao, F. (2013, juillet). The Sweet Surprise of Thinking Back. *Domus*, (971), 10-11. ; Ramade, B. (2013). Une exposition ? Non, un chef-d'œuvre. *L'œil*, (662), 92-95. ; Ramade, B. (2014, printemps-été). L'audace par procuration : lorsque l'exposition est reproduite. *Ciel variable*, (97), 46-53. ; Ramade, B. (2014, 16 avril). Refaire l'histoire. *L'œil*, (668). Récupéré de www.lejournaldesarts.fr ; Mallonee, L. C. (2014, 11 août). Why Are There So Many Art Exhibitions Revivals?. *Hyperallergic*. Récupéré le 5 novembre 2014 de <https://hyperallergic.com/138834/why-are-there-so-many-art-exhibition-revivals/> ; Glicenstein, J. (2015a, février-mars-avril). Quelques questions posées par l'histoire de l'exposition. *artpress* 2, (36), 8-14. ; Glicenstein, J. (2015b, printemps-été). En quête d'un canon des expositions. *Esse arts+opinions*, (84), 14-21. ; Glicenstein, J. (2015c). *L'invention du Curateur. Mutations dans l'art contemporain*. Paris : Presses universitaires de France. ; Spencer, C. (2015, mai). Making it New. Why do museums recreate landmark exhibitions, installations and performances, and what can we learn from these restagings?. *Apollo*, 24-26. Récupéré de <https://www.apollo-magazine.com>

celle des expositions ; leurs méthodologies contraires, l'une fidèle et l'autre critique de sa source ; et finalement, la notoriété ou la traction des actrices et acteurs impliqués-es, que ce soit leurs artistes, commissaires ou institutions du passé comme du présent. Je reviendrai sur ces points au fil de mon argumentation.

Bien que ces deux cas de figure soient de nature antithétique, dès le départ, un des objectifs de cette recherche était de se dégager d'une opposition binaire qui caractérise les écrits sur la reconstitution : comment sortir du dualisme des analyses axées sur le résultat physique — semblable ou dissemblable — ou sur la relation à sa source — hommage ou critique ? Cette polarisation, que j'explicitierai au premier chapitre en en présentant quelques protagonistes, doit, par ailleurs, être envisagée en rapport à l'actualité du sujet. En découle un nombre restreint d'articles spécialisés et une absence de monographies scientifiques se centrant exclusivement sur la reconstitution d'exposition qui, autrement, auraient pu éclairer l'appréhension de ses mécanismes développée ici. Par suite, la présente argumentation n'examine pas la reconstitution d'exposition comme un procédé de « re-production »⁴ expographique près de la copie ou de la tournée d'exposition ; elle cherche à dépasser une analyse focalisée sur l'exposition reconstituée en tant que telle, comme bloc monolithique. Le moteur à l'origine du mémoire est d'engager une réflexion sur la reconstitution d'exposition approchée non pas comme un objectif ou une finalité, mais comme un « processus de transfert » vaste et complexe qui opèrerait dans le temps comme dans l'espace. La problématique qui guide mes recherches s'interroge sur les effets du processus que mettrait en branle la reconstitution d'exposition à l'endroit des disciplines qui l'hébergent en art contemporain, soit l'histoire de l'art — qui étudie

⁴ J'utilise le détachement du préfixe « re- » lorsque je veux marquer et imager l'action de répétition : ici, pas seulement une production, mais bien une reproduction. J'utilise plutôt le détachement avec des parenthèses pour exprimer une possibilité supplémentaire : par exemple, dans mon titre « Reprendre en écho(s) », je souhaite ouvrir sur l'idée qu'il pourrait y avoir plus d'un écho.

les œuvres dans leurs conditions d'apparition et construit un récit à partir d'elles — et la muséologie⁵ — qui étudie le musée dans ses fonctions d'exposition et de conservation et génère du savoir à partir des expositions : ce sont les deux pôles (l'histoire de l'art et la muséologie) qui structurent cette réflexion. Le mémoire tend ainsi à situer et à consolider l'originalité d'une telle appréhension de la reconstitution d'exposition.

En quoi consiste la reconstitution d'exposition ? Elle peut d'abord être envisagée comme un type d'exposition qui « ré-inscrit » dans le présent une manifestation révolue ayant marqué l'histoire de l'art en la reconstruisant de manière entière ou partielle (uniquement une salle ou l'accrochage d'un seul mur, par exemple). Des initiatives de réassemblage d'installations et d'environnements d'artiste (avant que ceux-ci ne soient historicisés sous ces appellations au cours des années 1970) flirtant avec le dispositif de l'exposition sont en marche depuis les années 1960. Jean Leering, directeur du Van Abbemuseum d'Eindhoven de 1964 à 1973, est précurseur en la matière : il est l'instigateur d'un programme de reconstitution au sein du musée à des fins d'acquisition pour la collection — on lui doit notamment des versions de *Prounenraum* (1923/1965 et 1971) d'El Lissitzky et de *Licht-Raum Modulator* (1922-1930/1965 et 1970) de László Moholy-Nagy⁶. Germano Celant a lui-même placé une pierre importante à cet édifice avec son commissariat de l'exposition internationale de la Biennale de Venise, *Ambiente/Arte : dal futurismo alla body art* (1976), pour

⁵ J'aborde la muséologie actuelle comme un « moyen dynamique » d'approfondir simultanément les connaissances sur l'histoire des musées et d'examiner leur organisation interne ainsi que leurs fonctions de recherche, de conservation, d'exposition et de diffusion, mais surtout, comme un « devoir réflexif » sur l'institution muséale et ses responsabilités intellectuelles et sociales.

⁶ Sous la direction de Charles Esche, le Van Abbemuseum a réanimé ce programme de reconstitution à des fins d'acquisition en 2007 avec la commande entre autres de la *Salle de lecture du club ouvrier de l'URSS* (1925/2007) de Rodtchenko ou de *Raum der Gegenwart* (1930/2009) de Moholy-Nagy.

laquelle il avait fait reconstruire plusieurs installations et environnements d'artistes des avant-gardes aux côtés d'autres issus d'un passé plus rapproché, comme *Le plein* (1960) d'Arman ou *Immaterieller Raum* (1961) d'Yves Klein.

L'historienne de l'art Elitza Dulguerova fixe autour des années 1980 les débuts d'un intérêt plus répandu pour les « expositions d'expositions » reproduites de manière intégrale ou partielle, faisant de la reconstitution d'exposition un terrain d'étude relativement jeune et pourtant prolifique dans les dernières années⁷. Au cours de cette décennie, il faut souligner l'exposition *Stationen der Moderne* (1988), présentée à la Berlinische Galerie, à Berlin, qui faisait un panorama des expositions marquantes de l'histoire de l'Allemagne moderne au moyen de reconstructions, ainsi que les travaux sur le sujet des avant-gardes historiques menés par la conservatrice Stéphanie Barron au Los Angeles County Museum of Art (LACMA) qui nous offrent des archétypes déterminants, sur lesquels je reviendrai, pour étudier la tendance de la reconstitution d'exposition telle qu'elle apparaît aujourd'hui. Comme le théoricien Jérôme Glicenstein le fait remarquer, à partir des années 1970-1980, les reconstitutions d'exposition semblent progressivement changer de fonction pour « revisiter de manière critique la manière dont [les] avant-gardes ont intégré l'espace des institutions » plutôt que de servir à une légitimation de l'art moderne, par exemple⁸. Pour se rapprocher davantage des pratiques actuelles, les analyses de la théoricienne Claire Bishop sur les récentes programmations du Van Abbemuseum (en particulier *Play Van Abbemuseum* [2009-2011] qui a initiée plusieurs reconstitutions au sein du

⁷ Dulguerova, E. (2010). L'expérience et son double : notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie. *Intermédiatités*, (15), 54-55.

⁸ Jérôme Glicenstein remarque que le Museum of Modern Art de New York (MoMA) dès ses débuts, dans les années 1930, emploie la reconstitution d'installations ou d'expositions pour « établir la légitimité de l'art moderne » – autrement dit, pour justifier sa mission institutionnelle. Glicenstein, J., 2015c, *op.cit.*, p. 156.

musée) permettent de décroquer les possibilités qu'offrirait la reconstitution d'exposition en analysant des motivations plus « radicales » à reconstituer et en exacerbant les propriétés anachroniques, performatives et critiques de son processus⁹.

Ces mutations rendent alors nécessaire une définition plus élaborée de la reconstitution d'exposition afin d'y admettre une dimension critique, voire autocritique. En fait, l'intensification, qui sera auscultée au premier chapitre, du nombre de reconstitutions d'exposition entre 2009 et 2014 sert de préambule à la problématique du mémoire et incite à s'enquérir de ses répercussions sur l'histoire de l'art et sur la muséologie. Des cas comme *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* et *Other Primary Structures* pointeraient vers une utilisation différente des reconstitutions d'exposition. Elles ne serviraient plus uniquement à légitimer des courants artistiques ou à redonner accès au passé de façon passive. Ces cas semblent plutôt, comme nous le verrons, être mis à profit pour leurs capacités à créer des espaces où est problématisée la rencontre du passé et du présent et où, simultanément, il est possible de faire ressortir certains récits historiques ou codes muséaux. Dès lors, envisager la reconstitution d'exposition non seulement en tant que « processus de transfert », mais aussi (et surtout) en tant que « processus critique » l'inscrirait en phase avec une vision anachronique de l'histoire de l'art, comme celle mise de l'avant dans les dernières années par des auteurs tels que Georges Didi-Huberman et Giorgio Agamben notamment¹⁰ ; et la porterait en héritière de courants

⁹ Bishop, C. (2013). *Radical Museology: or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*. Londres : Koenig Books. ; Bishop, C. (2013). Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation. Dans Celant, G. (dir.). *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* [Catalogue d'exposition] (p. 429-436). Milan : Progetto Prada arte.

¹⁰ Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?*. (M. Rovere, trad.). Paris : Éditions Payot & Rivages. ; Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Éditions de Minuit.

réflexifs en art contemporain, comme la critique institutionnelle des années 1960 à 1990 et le nouvel institutionnalisme (*New Institutionalism*) des années 1990 à 2000. Ensemble, ces deux derniers éléments de situation historique font déjà poindre certains potentiels de la reconstitution à « agir sur » les objets, les personnes et les contextes que son processus critique dans le temps et l'espace implique.

La spécificité de ce mémoire se fonde sur l'hypothèse que ce type d'exposition exercerait une influence sur l'écriture de l'histoire de l'art, son historiographie, et sur les fonctions de conservation et d'exposition en muséologie. Conséquemment, son cadre théorique est caractérisé par une approche bicéphale s'inscrivant à la fois en histoire de l'art et en muséologie. Des auteurs-es, dont je listerai les principales et principaux juste après, issus-es des deux disciplines seront conjugués-es afin d'établir un dialogue entre leurs thèses. Cette dualité cherche à mettre en relation des voix qui analysent l'histoire de l'art relativement à son historiographie ou à la question de l'historicité de ses objets avec d'autres qui décortiquent les structures de conservation et d'exposition en milieu muséal. Par ailleurs, l'écriture de l'histoire des expositions, à laquelle la reconstitution d'exposition participe nécessairement, apparaît elle-même à l'intersection de l'histoire de l'art et de la muséologie, les informant chacune de différentes manières : d'un côté, en symbolisant la place grandissante de l'exposition comme dispositif capable d'influer sur le montage de l'histoire de l'art ; et de l'autre, en reconnaissant l'exposition comme producteur de connaissances dominant dans l'élaboration des programmations muséales contemporaines et en invitant à une appréhension plus en profondeur des expositions à même le champ muséologique.

Mes analyses sont tributaires de deux articles qui se sont avérés fondamentaux au fil de mes recherches parce que précurseurs du point de vue de la théorisation de la « tendance » qu'ils permettent de dégager. Leurs auteures isolent plusieurs caractéristiques des reconstitutions d'exposition, et ce au cœur d'une prolifération de cas autour des années 2010 : Reesa Greenberg, en 2009 pour le *Tate Papers*, propose

trois types de *remembering exhibitions* ; et Dulguerova, en 2010 dans la revue scientifique *Intermédialités*, établit, à partir des catégories de Greenberg, une typologie à deux branches¹¹. À ce tandem, il faut ajouter un article un peu plus ancien de la conservatrice Nathalie Leleu, en 2005 pour les *Cahiers du MNAM*, qui, en s'intéressant plus précisément aux reconstructions d'environnements d'artistes dans les collections muséales, permet une clarification lexicale importante et présente des modèles pour approcher la reconstitution avec une conscience du contexte institutionnel accrue¹².

Mes positions théoriques sont également façonnées par un article coécrit, en 2017 pour *Intermédialités*, avec Marie Fraser, ma directrice de maîtrise, dans lequel nous avons avancé que la reconstitution (même lorsque détachée de l'exposition) serait un processus d'actualisation, se déclinant selon trois modalités ou actions — restituer, réactiver et remettre en actes —, processus qui serait tout à la fois performatif, réflexif et anachronique¹³. Pour aller plus loin, nous proposons que cette dimension anachronique procéderait en fait d'une « double historicité », au fondement même de ses forces critiques, par la coexistence du passé et du présent, ainsi que de l'écart entre les deux, que son processus révèle.

Vu le peu de documentation spécifique sur la reconstitution d'exposition, des recherches récentes menées à l'extérieur de l'histoire de l'art sur les potentiels de la

¹¹ Greenberg, R. (2009, automne). Remembering Exhibition: From Point to Line to Web. *Tate Papers*, (12). Récupéré le 8 novembre 2015 de www.tate.org.uk ; Dulguerova, E., *loc. cit.*

¹² Leleu, N. (2005, automne). « Mettre le regard sous le contrôle du toucher ». Répliques, copies et reconstitutions au XX^e siècle : les tentations de l'historien de l'art. *Les cahiers du MNAM*, (93), 84-105.

¹³ Fraser, M. et Dubé-Moreau, F-A. (2016, automne). Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée ? *Intermédialités*, (28-29), s.p.

reconstitution comprise plus largement comme méthodologie de création se sont aussi avérées déterminantes. En plus de me permettre d'appréhender de manière transdisciplinaire ce processus, des écrits récents des historiennes de l'art Amelia Jones et Anne Bénichou en *Performance Studies* entre autres, se sont révélés centraux pour mieux cerner des mécanismes temporels, spatiaux et performatifs de la reconstitution apparaissant très similaires entre les arts visuels, la performance, la danse et les expositions¹⁴. Le développement des connaissances sur la reconstitution d'exposition se poursuit aussi du côté de l'histoire des expositions, des *Museum Studies* et des *Curatorial Studies*, souvent sous forme d'études de cas. Les contributions sur le sujet de Bishop, Glicenstein et de la théoricienne Beatrice von Bismarck ont enrichi plus particulièrement mes réflexions¹⁵.

Il est d'ailleurs intéressant de considérer l'exposition précisément comme un objet d'étude interdisciplinaire et pluriel sur le plan discursif par opposition à un examen des processus de la reconstitution présents dans une œuvre prise isolément par exemple. L'exposition, placée au centre de mes investigations, devient ainsi un portail entre différents champs d'activité et de pensée en art par lequel envisager la reconstitution dans une transversalité entre les pratiques artistiques. Au-delà de l'œuvre donc, l'exposition m'occupe au premier chef, car elle permet en outre un accès privilégié aux contextes institutionnels de présentation de l'art et aux approches discursives déployées pour l'y accompagner – ce que la philosophe Anne Cauquelin appelle « l'environnement de l'art » dans ses qualités matérielles et conceptuelles, et

¹⁴ Heathfield, A. et Jones, A. (dir.). (2012). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol : Intellect. ; Bénichou, A. (dir.). (2015). *Recréer-Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon : Les Presses du réel.

¹⁵ Bishop, C. Dans Celant, G. (dir.), *op.cit.* ; Glicenstein, J., 2015a, *loc. cit.* ; Glicenstein, J., 2015b, *loc. cit.* ; Glicenstein, J., 2015c, *op.cit.* ; Frank, R., Meyer-Kramher, B., Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.). (2014). *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Berlin : Sternberg Press.

qui comprend « tout ce qui a trait à l'exposition et la déborde aussi »¹⁶. Poussé dans un extrême, mon argumentaire propose que la reconstitution d'exposition serait peut-être le type de reconstitution le plus à même de mettre en lumière les possibilités renouvelées pour l'historiographie et le travail en musée que son processus critique peut offrir.

Plusieurs questions guident cette étude des effets et enjeux de la reconstitution d'exposition. Sur le plan de l'histoire de l'art, alimente-t-elle la discussion sur l'importance de l'originalité et de l'authenticité en transformant l'œuvre d'art et l'exposition en objets reproductibles ? La réactualisation qu'opère la reconstitution semblerait provoquer une interpénétration des temps passé et présent qui appelle à interroger ce phénomène à l'aide des concepts d'historicité, d'anachronisme ou de performativité du temps de la « re-présentation ». En proposant un retour en arrière qui s'éloignerait du modèle linéaire et progressif moderniste, la reconstitution d'exposition favorise-t-elle de nouvelles associations transhistoriques de discours, de temps et d'espaces ? Quelle place y occupent les histoires alternatives ou simplement d'autres philosophies de l'histoire ? L'effet produit par une reconstitution d'exposition tanguerait entre hommage, nostalgie et critique selon l'écart ménagé entre l'original et son redéploiement. La reconstitution d'exposition sous-tendrait-elle jusqu'à une dimension politique capable d'influer sur l'économie des images en ajoutant une plus-value à certaines expositions ? Et de quelles façons la reconstitution nourrit-elle une réflexion sur la construction de l'histoire des expositions à partir de canons ?

¹⁶ Cauquelin, A. (2015). *Les machines dans la tête*. Paris : Presses universitaires de France. p. 178. Voir aussi : Cauquelin, A. (2013). *L'art contemporain*. Paris : Presses universitaires de France. 1992.

Sur le plan muséologique, quels sont les enjeux physiques ou matériels des décalages et des décontextualisations spatiotemporels qu'entraîne la réinsertion d'une exposition passée dans le présent ? La reconstitution d'exposition permettrait-elle de réévaluer certains objectifs ou fonctions muséologiques ? En réintroduisant des œuvres et des expositions éphémères dans l'histoire actuelle de l'art, la reconstitution d'exposition alimenterait un débat sur le statut de pratiques qui n'étaient pas destinées à être conservées dans les collections ? Sous quelles formes y pénètrent-elles : documents, archives, reconstitutions, protocoles ? La reconstitution d'exposition participe-t-elle à la création d'une nouvelle archive relative à l'évènement source puisqu'elle nécessite un important travail de documentation ? Aurait-elle potentiellement le pouvoir de modifier notre souvenir du passé ?

Pour tenter de répondre à ces questions, la reconstitution d'exposition sera décortiquée suivant la spécificité de deux acteurs qui contribuent présentement à en établir les bases : l'institution¹⁷ et la ou le commissaire. Par l'appellation « acteur », je désigne une posture institutionnelle et professionnelle de manière abstraite et générique, comparable à un moteur ou à un vecteur de la reconstitution, et non des individus précis et identifiables, auquel cas le mot serait féminisé. À l'origine, le projet de mémoire entendait analyser la reconstitution d'exposition en fonction d'un troisième acteur : l'artiste, qui s'approprierait une exposition passée pour la transformer en une nouvelle œuvre. Au fil de mes recherches, un quatrième acteur de la reconstitution d'exposition s'est également imposé : la chercheuse ou le chercheur (historienne ou historien de l'art, commissaire ou artiste) qui réassemblerait l'exposition passée au moyen du format livresque, de la reconstitution documentaire

¹⁷ Cela dit, tel que Dulguerova le fait remarquer, en référant à Leleu : « la reconstitution d'objets disparus – détruits ou perdus – n'est pas un procédé inhabituel au sein des musées, ni même en relation à l'art du 20^e siècle. » Dulguerova, E., *loc. cit.*, p. 61.

ou de la programmation événementielle (projections, colloques, etc.)¹⁸. Malheureusement, la place allouée par le format du mémoire ne s'est pas avérée suffisante pour approfondir toutes ces pistes.

Même si la méthodologie du mémoire est bâtie autour du terme « acteur », elle n'emprunte pas à la sociologie et ne procède pas comme la sociologie. En fait, la notion se rapporte davantage à celle d'« agent » telle que défendue dans les études de genre. Je m'inspire ici des écrits de la philosophe Judith Butler qui, partants des théories sur la performativité développées par les philosophes J. L. Austin et Jacques Derrida, associent performativité et agentivité¹⁹. En art, les travaux de la théoricienne Dorothea von Hantelman, qui cherchent à montrer comment l'art peut avoir un impact social au moyen du concept de performativité — compris comme postulat temporel, matériel et sociétal —, me permettent d'envisager l'agentivité et la productivité de la reconstitution d'exposition²⁰. Qu'est-ce qui, dans la reconstitution d'exposition, est actif ? En d'autres mots, je cherche à isoler les différents sièges de l'agentivité du processus de reconstitution d'exposition, c'est-à-dire sa capacité à « agir sur », voire à transformer non seulement les objets et les contextes qu'il met en jeu, mais aussi les disciplines desquelles il reconduit les codes et les idéologies, l'histoire de l'art et la muséologie pour ce qui m'occupe.

Cet intérêt pour les acteurs de la reconstitution conditionne également une autre caractéristique méthodologique du mémoire à savoir une attention marquée pour les

¹⁸ Ce type précis de reconstitutions fonde l'article : Greenberg, R. (2012). Archival Remembering Exhibitions. *Journal of Curatorial Studies*, 1(2), 159-177.

¹⁹ Butler, J. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York : Routledge.

²⁰ von Hantelmann, D. (2010). *How to do things with Art: The Meaning of Art's Performativity*. Dijon : Les Presses du réel.

discours émis directement par ces acteurs, leurs « récits autorisés » pour reprendre à distance l'expression de l'historien de l'art Jean-Marc Poinot²¹. Ainsi, pour l'institution, cela se traduit par une mise à profit des : communiqués de presse ; textes de présentation disponibles sur les sites Web officiels ; blogue du musée, microsites ou sites Web temporaires de l'exposition ; catalogues d'exposition ; textes d'avant-propos ou de préface institutionnels au catalogue ; outils de médiation (vidéos, opuscules, textes au mur, cartels) produits par les départements d'éducation ou de communication du musée. Alors que pour la ou le commissaire, c'est par le truchement des : textes d'intention des commissaires ; entrevues dans les périodiques ou revues spécialisées ; écrits et expositions antérieures et subséquentes contribuant à tracer une démarche commissariale plus globale. Plus encore, pour ce qui est des textes théoriques du côté des commissaires, des écrits près des *Curatorial Studies* ou dont les études de cas se rattachaient aux années 1960 ont été privilégiés, vu le corpus qui m'occupe. L'objectif est de dégager, le plus fidèlement possible, les intentions et motivations de ces deux acteurs à travers leurs outils et méthodes de recherche, d'archivage, de diffusion et de promotion. Il s'agit de considérer tout autant les rapports entre les objets, les personnes et les espaces que la constellation d'éléments divers qui entourent l'exposition et qui concourent à ce que celle-ci crée du sens et des connaissances : la signalétique, les dispositifs de présentation, le catalogue, les programmations parallèles, l'expographie, les communications officielles, etc. C'est une approche de recherche inspirée par les méthodologies et objets d'études en muséologie ainsi que, plus librement, par l'écriture de Bismarck en général.

Ainsi, il est proposé que chaque acteur impliquerait une stratégie — institutionnelle ou commissariale — qui lui soit spécifique, et par laquelle le processus critique de la

²¹ Poinot, J-M. (1999). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Villeurbanne et Genève : Institut d'art contemporain et Musée d'art moderne et contemporain.

reconstitution agirait différemment. La distinction entre ces deux acteurs est opérée pour des raisons heuristiques en ce sens qu'elle dégagerait des effets, des fonctions et des modalités propres à ceux-ci, permettant de broser un portrait plus complexe de ce que « fait » la reconstitution d'exposition. Précisément parce que ces deux postures approchent d'emblée l'exposition (son format, son histoire, ses politiques, etc.) à partir de prédispositions dissemblables, je cherche à voir si chacun n'éclairerait pas autrement des enjeux théoriques et critiques de la reconstitution d'exposition. Les cas respectivement associés à l'institution et aux commissaires sont les mêmes que ceux qui ont ouvert ce texte : *Other Primary Structures* au Jewish Museum et *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* de Celant. Des cas parallèles serviront en outre à en étayer l'étude. La comparaison entre ces occurrences structure le mémoire par le moyen de deux chapitres qui décortiquent l'exposition du Jewish Museum et celle de Celant l'une après l'autre.

Une telle approche — par acteurs et sensible à l'agentivité de la reconstitution — se distingue des études précédentes sur les reconstitutions d'exposition, car elle s'éloigne des efforts de typologies selon le degré de mimétisme à l'exposition originale ou de clarification sémantique autour du préfixe « re- » en fonction des activités et effets engendrés par l'exercice de reconstitution, que des auteurs-es telles que Dulguerova, Glicenstein, Greenberg, Jones ou Leleu ont pu mener jusqu'à date²². Il ne sera donc pas tenté ici de déterminer tous les types de reconstitutions, d'en établir la nomenclature. L'approche par acteurs permettra plutôt de plonger pour chacun d'eux dans une étude de cas qui apparait comme exemplaire pour la stratégie à l'œuvre, et ce, afin d'en analyser en profondeur les mécanismes ou enjeux théoriques et muséologiques.

²² Dans l'ordre : Dulguerova, E., *loc. cit.* ; Glicenstein, J., 2015b, *loc. cit.* ; Glicenstein, J., 2015c, *op. cit.* ; Greenberg, R., 2009, *loc. cit.* ; Buskirk, M., Jones, A. et Jones, C. A., *loc. cit.* ; Leleu, N., *loc. cit.*

Cette méthode a été privilégiée devant l'impossibilité d'exhaustivité dans un travail de maîtrise, mais, de manière plus importante encore, pour éviter une catégorisation, une simplification ou une hiérarchisation des reconstitutions. Elle permet plutôt d'isoler certaines variables afin de les inspecter sous un angle plus direct et plus fouillé avec une volonté de transversalité entre les acteurs. Le pari est le suivant : en me rapprochant des « agents actifs » de la reconstitution d'exposition, je serais plus à même de révéler les possibilités d'altération qu'elle recèlerait à l'endroit de l'histoire de l'art et de la muséologie. Envisager les acteurs permet d'aller plus loin que n'importe quelle œuvre ou exposition reconstituée ne le pourrait, pour plutôt attirer notre attention sur le processus plus large, les contextes dans lesquels celui-ci s'inscrit et son potentiel transformateur. Ce faisant, certains aspects approfondis en détail chez un acteur peuvent ne pas lui être absolument exclusifs, mais se révéler plus foisonnants, plus aigus, dans cet exemple précis, justifiant son analyse à cet endroit ; pour les raisons inverses, ailleurs, certains aspects peuvent être laissés de côté si moins déterminants à cet endroit pour servir l'analyse.

Le premier cas porté à l'étude est celui de l'exposition *Other Primary Structures* orchestrée en 2014 par le Jewish Museum, à New York, qui revisite *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* présentée au même musée en 1966. Il est proposé d'y observer la manière avec laquelle le Jewish Museum parvient à transparaître en filigrane de cette reprise et à provoquer une analyse approfondie des impacts historiques et politiques qu'un musée peut exercer en tant qu'acteur du processus de la reconstitution d'exposition. Ce cas m'amène à avancer qu'une reconstitution où la notoriété de l'institution est mise de l'avant aurait le potentiel de provoquer une réflexion sur l'historiographie de l'histoire de l'art et sur les responsabilités artistiques, sociales et politiques du musée. *Other Primary Structures* s'impose à l'étude pour deux raisons antithétiques : d'une part, le statut canonique qu'a acquis *Primary Structures* en étant généralement considérée comme l'une des premières expositions occidentales à rendre compte de la nouvelle sculpture d'après-

guerre et comme la première exposition institutionnelle américaine sur l'art minimaliste ; et d'autre part, la décision du musée, par l'entremise de son directeur adjoint responsable du projet, Jens Hoffmann²³, de ni réactiver la scénographie de 1966 ni remonter les œuvres d'origine. Au moyen de cette reconstitution paradoxale, nous verrons qu'une institution, particulièrement lorsqu'elle « re-présente » une de ses anciennes expositions, porterait un regard « autoréflexif » sur l'enchâssement de son propre discours dans l'histoire de l'art et le champ muséal. Les écrits de Bishop sur la muséologie radicale serviront à appréhender l'autoréflexivité mise de l'avant par ce geste institutionnel²⁴. Nous verrons aussi le pouvoir du processus anachronique qu'engage la reconstitution dans un exemple où le passé est actualisé par les yeux du présent ; ici, au profit d'une méthodologie postcoloniale et globalisée dont les effets seront approfondis au moyen d'analyses des chercheurs Miguel A. López, Eddie Chambers et Avinoam Shalem, respectivement issus de communautés sud-américaines, afro-caribéennes britanniques et moyen-orientales.

À l'opposé de l'initiative du Jewish Museum, l'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* présentée en 2013 à la Fondation Prada, à Venise, par Germano Celant propose une reconstitution se voulant la plus fidèle possible de *Live in your head. When Attitudes Become Form: Works — Concepts — Processes — Situations — Information*, tenue en 1969 à la Kunsthalle de Berne et organisée par Harald Szeemann. *Live in your head. When Attitudes Become Form* est un moment saillant de l'histoire de l'art contemporain et de l'histoire des expositions qui est

²³ Jens Hoffmann a été destitué de ses fonctions en décembre 2017 suite à des allégations d'harcèlement sexuel faites à son endroit au Jewish Museum. Après réflexions, le cas a été conservé à l'étude, car c'est véritablement la posture du musée qui apparaît riche à problématiser ici plutôt que l'apport de Hoffmann. Je condamne de tels actes et suis attristée d'associer son nom à mon mémoire.

²⁴ Bishop, C., 2013, *op. cit.*

communément reconnu comme une des premières expositions internationales de l'art conceptuel et comme un bloc de départ pour étudier le commissariat d'exposition contemporain. L'angle mimétique qu'adopte Celant est particulièrement fécond pour observer les effets théoriques et matériels de la reconstitution lorsque le passé y est préservé tel qu'il était. Probablement le plus ambitieux chantier de reconstitution d'exposition jamais entrepris, ce cas exemplaire permet de croiser la vision des deux principaux commissaires impliqués : Szeemann en 1969 et Celant en 2013. La mise en exergue de la posture commissariale comme acteur clé de la reconstitution d'exposition amène à se questionner sur le respect de l'intégrité de l'exposition source dans une perspective d'hommage, que l'on pourrait qualifier de *replica* d'après Greenberg²⁵ ou de mélancolique d'après l'historienne de l'art Michael Ann Holly²⁶. L'impossibilité, souhaitée ou non, de redonner accès à la vivacité de l'exposition originale conditionnerait inévitablement le processus de reconstitution de cet acteur. Simultanément, la mise en relation transhistorique de deux commissariats aurait pour effet de révéler le « fait commissarial », concept que nous envisagerons à partir des travaux de Glicenstein, de Bismarck et du commissaire Paul O'Neill²⁷.

Qu'est-ce qui, dans la reconstitution d'exposition, est actif? Quels sont les paramètres qui rendent ce type d'exposition susceptible d'agir sur l'histoire de l'art et

²⁵ Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

²⁶ Holly, M. A. (2013). *The Melancholy Art*. Princeton : Princeton University Press.

²⁷ Glicenstein, J., 2015c. *op. cit.* ; O'Neill, P. (2010). The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. Dans Filipovic, E., van Hal, M. et Ovstebo, S. *The Biennial Reader* (p. 13-17). Ostfildern : Hatje Cantz. ; O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Cultures(s)*. Cambridge : The MIT Press. La collection *Cultures of the Curatorial* co-dirigée par Bismarck offre un apport notable à cette question : Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.). (2012). *Cultures of the Curatorial*, Berlin : Sternberg Press. ; Frank, R., Meyer-Kramher, B., Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.), *op. cit.* ; Meyer-Kramher, B. et von Bismarck, B. (dir.). (2016). *Hospitality: Hosting Relations in Exhibitions*. Berlin : Sternberg Press.

sur la muséologie ? Pour éclairer ces questions de recherche, le mémoire propose de sonder deux reconstitutions d'exposition, qui se sont rapidement imposées comme exemplaires, par le biais des institutions et des commissaires qui les ont mises en branle. Tant l'approche par acteurs, que l'examen de l'agentivité du processus ou que le double ancrage disciplinaire permettent un approfondissement inédit d'*Other Primary Structures* et de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Avant de plonger dans les études de cas aux chapitres deux et trois, le premier chapitre est consacré à un état de la question où il sera d'abord tenté de définir les contours sémantiques de la reconstitution puis d'observer comment cette dernière puise ses racines dans des processus reportés plus largement dans les arts visuels, la performance et la danse contemporaine. En parallèle, je présenterai le développement de l'intensification récente des cas de reconstitutions d'exposition vers 2010 et les principaux écrits et auteurs-es à considérer pour son analyse. Au fil du mémoire se dévoilent certains des effets du processus de la reconstitution d'exposition : sur l'historiographie de l'histoire de l'art relativement à ses temps et à ses contenus, sur l'historicisation des objets, des institutions et des actrices et acteurs en art, sur la mémoire des expositions (recherche, archives), sur les fonctions de conservation et d'exposition en muséologie, sur le commissariat et l'histoire des expositions ; ainsi que quelques enjeux qui la caractérisent : performativité, (auto)réflexivité, anachronisme, commémoration (hommage), criticalité. Ce bilan est, d'une part, permis par la double perspective disciplinaire et, d'autre part, tributaire de l'étude approfondie des cas. Là sied probablement la contribution la plus substantielle du mémoire sur le sujet précis des reconstitutions d'exposition, bien que modeste dans le cadre universitaire prescrit. Dans cette ampleur, il s'agirait à ma connaissance d'un exercice encore absent du paysage théorique au moment d'écrire ces lignes en 2018.

CHAPITRE I

RECONSTITUTION ET RECONSTITUTION D'EXPOSITION

1.1 Tentative de définition

Puisque c'est un terrain d'étude relativement jeune — de manière à appréhender la reconstitution d'exposition avec rigueur, il m'apparaît nécessaire de se tourner vers les recherches et les débats qui ont cours du côté des arts visuels, de la performance et de la danse contemporaine pour considérer le processus de la reconstitution dans toute sa complexité. Artistes, commissaires, chorégraphes et théoriciennes et théoriciens se penchent sur la popularisation, depuis les années 2000, de la reconstitution comme stratégie de (re)création d'œuvres ou d'expositions. Leurs analyses du phénomène plus large permettent d'en apprécier les diverses formes qui touchent l'histoire de l'art et la muséologie ainsi que de jeter les bases nécessaires à l'examen précis de la reconstitution d'exposition.

1.1.1 Flou terminologique et problème de traduction

D'entrée de jeu, il est important de reconnaître deux problèmes qui caractérisent l'exploration de la reconstitution en art contemporain : 1) le flou terminologique entourant les pratiques du « re- » qui touche la reconstitution et ses déclinaisons ou

actions ; 2) les nuances sémantiques entre son étude en anglais versus en français. En effet, l'engouement des dernières années pour les retours vers le passé se traduit entre autres par un éventail de pratiques artistiques gravitant autour du préfixe « re- », souvent même graphiquement détaché du mot qu'il coiffe par un trait d'union : reprise, reconstruction, *remake*, *reenactment*, etc²⁸. D'auteur-e en auteur-e, les termes maniés diffèrent ; les définitions données se contredisent ; ou bien les divers « re- » sont utilisés sans porter attention aux sens qu'ils sous-tendent ou sans problématiser un emploi générique le cas échéant²⁹. Circonscrire ou définir à tout prix n'est pas non plus la voie que je veux valoriser. Résister aux efforts de catégorisation peut au contraire apparaître, dans le champ scientifique, comme un élément dissident qui conserverait le phénomène de la reconstitution dans une instabilité sémantique productive. Pour l'instant néanmoins, force est de constater qu'une tentative de débroussaillage du vocabulaire des auteurs-es conduit toujours à une impasse alors que ce flou terminologique est même fréquemment reconnu d'emblée dans leurs écrits — sorte de faille méthodologique commune.

Ce flou se double du problème de la traduction du terme *reenactment* largement utilisé en anglais du côté des *Performance Studies* et récupéré en art contemporain et en muséologie pour désigner la reconstitution dans les arts visuels. Difficilement transférable vers le français de manière satisfaisante, certaines traductions plus littérales proposent : remise en acte, « re-acter » ou réinterprétation. De suite, en français, nous avons tendance à l'associer plus directement au vivant, dont la reconstitution de performances par exemple, alors qu'en anglais, cette catégorisation est des moins certaine : *reenactment* caractérise aussi bien une installation, qu'une

²⁸ Voir, entre autres : Buskirk, M., Jones, A. et Jones, C. A., *loc. cit.*

²⁹ Fraser, M. et Dubé-Moreau, F-A., *loc. cit.*

vidéo, qu'une exposition, qu'une performance... Une autre conséquence de cette difficulté linguistique est l'emploi direct du mot anglais dans plusieurs textes en français³⁰.

Dans le cadre de ce travail de maîtrise, il ne sera ni tenté d'établir une nouvelle typologie ni de fixer un lexique. Le terme « reconstitution » sera préféré au terme anglais *reenactment*, sans que ce dernier ne soit complètement rejeté, et sera considéré comme un vocable générique pouvant englober les différentes actions en « re- » qu'implique toute entreprise de répétition — ces actions étant comprises comme synonyme entre elles. Écarter le problème terminologique, ou du moins le simplifier, permettra de se concentrer sur des questions plus fondamentales.

1.1.2 Dans les catalogues d'exposition des années 2000

Qu'est-il donc en jeu dans la reconstitution ? Qu'est-ce qui la définit ? Les textes des catalogues de quelques-unes des premières expositions collectives à se pencher sur la nouvelle propension d'artistes en art visuel – comme Jeremy Deller, Omer Fast, Pierre Huygue ou Kerry Tribe – à user de la reconstitution comme méthodologie opératoire dans leurs œuvres à l'aube des années 2000 s'avèrent une documentation clé pour mieux comprendre les processus qu'impliquerait la reconstitution d'exposition. Cette contribution est significative en raison du nombre relativement restreint à ce jour d'écrits théoriques sur le sujet qui m'intéresse, d'autant plus qu'en

³⁰ Un exemple récent serait l'emploi anglophone privilégié dans : Bénichou, A. (dir.). (2017, printemps). Refaire/Redoing. *Intermédiatités*, (28-29).

étant à l'avant-garde d'un phénomène, ces catalogues se distinguent par leurs efforts de définitions à portée épistémologique.

Un premier motif qu'il est possible d'observer dans ces écrits est la propension des auteurs-es à distinguer les reconstitutions artistiques des reconstitutions historiques ancrées dans la culture populaire (reconstitutions de batailles ou de parades, etc.). Cette opposition y est justifiée en raison du potentiel de transformation qu'elles et ils considèrent plus grand du côté des reconstitutions artistiques et qui serait attribuable à la licence artistique, c'est-à-dire à la liberté subjective dont l'artiste jouit. Un second motif caractéristique de ces écrits peut être associé à la différenciation que les auteurs-es opèrent entre les reconstitutions fidèles à leur source de celles qui la déconstruisent ou du moins l'interrogent. Ce clivage serait à l'origine de la lecture binaire généralement répandue voulant que la reconstitution présente soit une fonction d'hommage, soit de critique selon l'écart ménager entre l'original et son redéploiement. Bien sûr, de nombreuses variations sont amenées par les auteurs-es qui déclinent ces deux pôles conformément aux préoccupations théoriques qu'elles et ils défendent.

Par ailleurs, l'hommage est souvent envisagé d'un œil « suspicieux » alors que des motifs nostalgiques et fantasmatiques, voire identitaires, propagandistes ou néo-conservatistes sont évoqués. Conséquemment, la distance critique est, dans la majorité des cas, préférée. Son autoréflexivité, sa subjectivité ou sa liberté artistique sont autant de facteurs, selon les auteurs-es, qui permettraient d'en entrevoir le potentiel émancipateur, éminemment politique — qui pourrait aussi être rapproché de la notion d'*empowerment* pour certaines communautés concernées. Robert Blackson, dans un article pour le *Art Journal* où il réfléchit rétrospectivement sur son exposition *Once More ... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture* (2005) à

la Reg Vardy Gallery de Sunderland, l'identifie comme l'« *emancipatory agency of reenactment* »³¹. Elles et ils mettent également en relation la reconstitution critique avec des enjeux d'historiographie, de commissariat, d'archivage et de conservation. Cela dit, faire vivre au premier plan l'évènement passé, instruire de façon directe par la participation ou le *live* (à l'inverse d'une connaissance abstraite de l'évènement uniquement théorique ou via ses archives), et mettre de l'avant la nouvelle documentation produite par la reconstitution apparaissent communes aux deux axes, hommage ou critique.

Ensuite, les auteurs-es de ces catalogues s'entendent sur le dénominateur commun « répétition » pour désigner le mécanisme qui serait à la base de la reconstitution. Pour Sven Lütticken, qui écrit dans le cadre de l'exposition *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* (2005) au Centre d'art contemporain Witte de With de Rotterdam, il s'agit d'une répétition « actualisante », « *a productive repetition* », qui est à l'inverse d'une consommation passive du passé et qui se dresse contre le concept d'archétype ou de recherche d'authenticité de l'original³². Blackson avance quant à lui : « *all reenactments are repetitions, but few repetitions become reenactments.* »³³ En parallèle de l'exposition *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance* (2007) au Hartware MedienKunstVerein de Dortmund, Inke Arns et Gabriele Horn suggèrent pour leur part la dimension performative de cette répétition alors que John Zeppetelli, pour

³¹ Blackson, R. (2007, printemps). Once More ... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture. *Art Journal*, 66(1), p. 29.

³² Lütticken, S. (dir.). (2005). *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* [Catalogue d'exposition]. Rotterdam : Witte de With Center for Contemporary Art. p. 7.

³³ Blackson, R., *loc. cit.*, p. 30.

accompagner l'exposition *Re-constitutions* (2008) à la Fondation DHC/ART de Montréal, affirme que : « *To re-enact is to repeat, re-author, and recycle all at once* »³⁴. Répétition, donc, mais différence dans la répétition surtout. Arns explique très bien la nuance qu'elles et ils sont plusieurs à apporter :

*Here the reference to the past is not history for history's sake; it is about the relevance of what happened in the past for the here and now. [...] Thus one can say that artistic re-enactments are not an affirmative confirmation of the past; rather, they are questioning of the present through reaching back to historical events that have etched themselves indelibly into the collective memory.*³⁵

Toutes et tous semblent s'entendre sur le fait que, lorsqu'on remet en actes, c'est à partir d'un référent clair, mais qu'il s'agit bel et bien d'une stratégie de « re-création » ou de « ré-interprétation » où une distance temporelle, spatiale et théorique est générée à travers sa répétition. Lütticken note que la reconstitution a la forte propension de vouloir transcender la copie servile pour créer une dissemblance³⁶. Blackson l'énonce efficacement : « *Reenactment is distinctive in that it invites transformation through memory, theory, and history to generate unique and resonating results.* »³⁷ Il souligne le potentiel *free-flowing* et *open-ended* des reconstitutions qui, en se détournant d'un désir d'authenticité, envisageraient le passé non pas comme une prescription, mais comme une occasion d'interprétation et d'interaction avec ce dernier.

³⁴ Dans l'ordre : Arns, I. et Horn, G. (dir.). (2007). *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance* [Catalogue d'exposition]. Francfort : Revolver - Archiv für aktuelle Kunst. p. 7. ; Zeppetelli, J. (2008). *Re-constitutions* [Catalogue d'exposition]. Montréal : DHC/ART Fondation pour l'art contemporain. p. 8.

³⁵ Arns, I. et Horn, G., *op. cit.*, p. 43.

³⁶ Lütticken, S. (dir.), *op. cit.*, p. 5.

³⁷ Blackson, R., *loc. cit.*, p. 29.

1.1.3 Réplique, copie, citation, appropriation

Sur un horizon historique en arts visuels, il est néanmoins important de départager la reconstitution de la réplique, de la copie ou encore de la citation et de l'appropriation, qui empruntent aussi des mécanismes à la répétition. Un essai de Nathalie Leleu permet ici de différencier certains de ces concepts³⁸. Selon elle, la reconstitution se distingue de la réplique, puisque la première n'est pas exécutée par l'auteur d'origine ou sous sa supervision comme la réplique le prescrirait, et de la copie, car une reconstitution ne sera jamais identique à sa source³⁹. Son acceptation de la notion de « reconstitution » informe celle privilégiée dans ce mémoire : « La reconstitution procède des mesures prises en vue de recréer tout ou une partie d'une œuvre d'après des sources historiques, littéraires, graphiques, visuelles, etc. »⁴⁰

Les pratiques de citation et d'appropriation, quant à elles, partagent des attaches avec les traditions de l'historicisme au 19^e et 20^e siècle en architecture (ornementalisme et retour à certaines formes du passé) et du postmodernisme dans les arts au 20^e siècle, qui est défini succinctement par Anne Cauquelin comme : « Ce mélange de traditionalisme et de nouveauté, de formes contemporaines de mise en scène et de

³⁸ Elle y effectue une analyse détaillée de deux œuvres et d'une installation dont les reconstructions se sont effectuées avant les années 1970. Bien qu'il ne traite pas de reconstitution d'exposition à proprement parler, ce texte s'impose néanmoins, car il apporte des éléments explicatifs qui définissent précisément la notion de « reconstitution » (exempte des typologies de Dulguerova et de Greenberg) en comparaison à celles de « réplique » et de « copie ». Leleu, N., *loc. cit.*

³⁹ *Ibid*, p. 85.

⁴⁰ *Ibid*, p. 85.

regard vers le passé [...] »⁴¹. Une distance semble toutefois s'être creusée entre la reconstitution d'exposition et les pratiques de ces écoles pour lesquelles tous les styles sont disponibles dans un grand inventaire et ouverts à un nouvel assemblage. Ce qui distinguerait la reconstitution, c'est qu'à travers une sélection dans le passé, très près certes de celle de la citation ou de l'appropriation, une réflexivité accompagnerait chacun des gestes posés : la conscience que la remise en actes est un travail historiographique et, dans plusieurs cas même, politique lui serait fondamentale. Pour Lütticken par exemple, la reconstitution artistique « *can examine and try out—under laboratory conditions, as it were—forms of repetition that break open history and the historicist returns of past periods; it can investigate historical moments or eras as potentials waiting to be reactivated, in forms that need not resemble anything.* »⁴² Elle ne vise pas à s'emparer de l'*authorship* des œuvres rejouées ni à se substituer à lui, comme cela a pu être observé pour la citation et l'appropriation en photographie dans les années 1980, par exemple ; la reconstitution offre un nouveau cadre et procédé de contextualisation pour ses œuvres et, conséquemment, une potentialité critique et théorique renouvelée. Plus complexe qu'une copie ou qu'une réplique à l'identique et entretenant d'autres motivations que la citation ou que l'appropriation, la reconstitution aurait la capacité d'agir sur l'histoire puisqu'elle produirait une nouvelle version, une version actualisée, d'un événement passé. Dans la perspective d'une histoire de l'art construite à partir d'approches ou d'enjeux plutôt que de courants chronologiques, la reconstitution est probablement en voie de devenir un concept clé — à l'image de la réplique, la copie, la citation ou l'appropriation — autour duquel articuler des démarches, des œuvres et des expositions dans les arts visuels des années 2000 à nos jours.

⁴¹ Cauquelin, A., 2013, *op. cit.*, p. 98.

⁴² Lütticken, S. (dir.), *op. cit.*, p. 60.

Ces quelques notions exhibent par ailleurs l'attache de la reconstitution à la question de l'authenticité en art contemporain puisqu'elle puise directement à même une source historique. En effet, plus le degré de fidélité à l'original est élevé plus la reconstitution vient activer des valeurs d'unicité et d'éphémérité dans une conception classique de l'œuvre d'art, ontologiquement non reproductible. Les qualités mimétiques de la copie et de la reconstitution peuvent répondre jusqu'à un certain point de la valeur d'« originalité » mais, comme l'explique Leleu, l'authenticité « leur fait défaut en l'absence d'une paternité légitime et divulguée. »⁴³ Leur caractère exemplaire est « tout aussi contestable du fait de la réitération dont elles sont le produit dans un temps et dans un espace distincts de leur référent. »⁴⁴ Ainsi, ce qui éloignerait la reconstitution de cet enjeu serait son pouvoir d'actualisation. L'authenticité apparaîtrait alors comme un faux problème en regard de la reconstitution : la reconstitution n'est précisément pas sa source ; le processus réflexif qu'elle implique modifierait son objet d'étude, soit en ce qui touche sa forme, soit en ce qui touche sa proposition commissariale — ou les deux à la fois. Corolairement, la notion d'échec serait inévitable, voire inhérente, pour la reconstitution d'exposition, même mimétique ; l'échec la forme et l'informe, et émane du caractère essentiellement éphémère de toute exposition.

⁴³ Ces disqualifications doivent néanmoins être nuancées à la lumière des changements de paradigmes de valeurs historiques et économiques au fil du 20^e siècle, rappelle-t-elle. Leleu, N., *loc. cit.*, p. 86.

⁴⁴ *Ibid*, p. 86

1.1.4 Les typologies de Reesa Greenberg et d'Elitza Dulguerova

Sur le sujet précis des reconstitutions d'expositions, Reesa Greenberg en anglais et Elitza Dulguerova en français ont avancé des typologies (respectivement en 2009 et en 2010) qui permettent d'apprécier les nuances sémantiques entre « réplique », « reprise » ou « riposte », notions qu'elles définissent toutes deux en suivant différents critères et gradations⁴⁵. Ces deux textes sont des contributions importantes à l'étude de la reconstitution d'exposition, et étayeront mes analyses. Greenberg identifie d'emblée la reconstitution d'exposition comme un nouveau genre d'expositions en soi qu'elle nomme les *remembering exhibitions*. Selon l'auteure, les reconstitutions conjuguent subjectivité et objectivité d'après trois modalités ou *memory structures* non exclusives qui activent divers types de souvenirs ou d'histoires.

Premièrement, la *replica* qui se veut la plus fidèle possible à son original, bien que souvent partielle, vise généralement un hommage ou une célébration (anniversaire) et stimule la recherche. Deuxièmement, la *riff* consiste en une interprétation libre (variations, détournements, etc.) de sa source, ce qui met l'accent sur les distinctions entre les deux et dévoile sa nature autoréflexive et performative. Troisièmement, la *reprise* investie le Web comme dimension pleinement intégrée au processus de remémoration de certaines et certains commissaires ou institutions, car il offre de multiples possibilités irréalisables autrement que virtuellement. À partir de ces trois

⁴⁵ Il est intéressant de pointer qu'ici les deux auteures tentent de déterminer les balises entourant des effets ou des fonctions de la reconstitution d'exposition, alors que Leleu menait plus largement un exercice de distinction entre différentes actions de répétition (reconstitution, reprise et copie) et leurs incidences respectives sur les contextes qui les génèrent ou les accueillent. Greenberg, R., 2009, *loc. cit.* ; Dulguerova, E., *loc. cit.*

modalités, Greenberg parvient à identifier, à classer et à analyser des expositions qui incluent des segments d'autres expositions (des espaces reconstitués); des expositions à propos d'une ou de plusieurs expositions; ou des expositions Web qui reconstituent par la documentation des manifestations présentes ou passées. Il est ici possible de constater les qualités de « traduction » ou de « migration » que peuvent entraîner les reconstitutions du passé vers le présent, surtout dans le cas d'expositions en cours qui trouvent une « deuxième » vie ou une nouvelle forme sur le Web — et où on peut même se demander s'il y a réellement reconstitution... Du moins, ce dernier exemple soulève le problème toujours ouvert des limites ontologiques de celle-ci. À partir de quel moment et selon quels critères y a-t-il reconstitution ou cesse-t-il d'y avoir reconstitution ?

Dulguerova s'inspire de la classification précédente pour camper la sienne. La notion de « réplique », chez elle, revêt deux sous-genres, soit la « reprise » et la « riposte » (près des idées de *replica* et de *riff* de Greenberg). Sa définition de « réplique » suggère une copie plus ou moins fidèle de l'exposition source et, en ce sens, peut être rapprochée sémantiquement de l'idée de reconstruction. En utilisant les deux types qu'elle dégage, elle s'intéresse plus particulièrement à la problématique de l'intégration d'archives photographiques à même la mise en (ré)exposition. Ses catégories lui permettent en outre d'élargir sa réflexion vers les effets didactiques, théâtraux et fétichisant de la reconstitution d'expositions et d'aborder les notions de mémoire, de rétroaction historique, d'authenticité et d'exhaustivité. La classification de Dulguerova soulève enfin plusieurs questions sur la place et le rôle de l'institution muséale dans cette transmission d'une histoire de l'art passant par une histoire des expositions.

Ces tentatives m'amènent à réitérer la définition de la reconstitution utilisée dans ce mémoire et ma compréhension du processus critique qu'elle implique. La reconstitution d'exposition est envisagée comme une stratégie de déploiement de

l'exposition qui « ré-inscrit » dans le présent une manifestation révolue ayant marqué l'histoire de l'art ou celle des expositions en la reconstruisant de manière entière ou partielle (uniquement une salle ou l'accrochage d'un seul mur, par exemple). Je l'approche comme un enchaînement d'opérations survenant avant, pendant et après la présentation physique d'exposition. Elle générerait un espace anachronique où se rencontrent passé et présent, sous-tendrait un exercice réflexif d'ordre historiographique et permettrait de réévaluer certains objectifs ou fonctions muséologiques. La qualité performative de la reconstitution, particulièrement mobilisée par le truchement de sa double historicité, forgerait son potentiel critique et actif qui la rendrait capable d'agir sur les objets et les contextes qu'elle met en jeu.

1.2 Le phénomène

1.2.1 Où chercher les débuts de l'engouement ?

L'intérêt pour les reconstitutions d'œuvres, de performances, de chorégraphies et d'expositions ayant marqué les histoires occidentales s'est rapidement érigé en tendance généralisée à l'aube du nouveau millénaire et a inspiré plusieurs manifestations expographiques, conférences, parutions et événements. *Seven Easy Pieces* (2005), du côté de la performance, et *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* (2013), du côté des expositions, sont communément considérées comme des pierres de touche pour illustrer l'ampleur de l'engouement des points de vue théoriques, artistiques, pratiques et médiatiques. Pour comprendre ce phénomène et mettre en perspective son double enchâssement à la fois en histoire de l'art et en muséologie, inévitablement il faut refaire le chemin de la montée de la curiosité récente pour les stratégies de reconstitution dans les arts et leurs analyses dans les écrits contemporains, particulièrement en *Curatorial Studies*, en

Performance Studies et en danse contemporaine. La constellation d'actrices et acteurs, de textes et d'auteurs-es clés, que dresse cette section, dessine un portrait interdisciplinaire qui permet de préciser certains enjeux fondamentaux.

1.2.2 En art visuel

Dans les arts visuels au début des années 2000, différents événements contribuent à attiser l'intérêt pour la reconstitution comme méthodologie de création, nommons : *Experience, Memory, Re-enactment* (2004), exposition, conférences et publication par Anke Bangman et Florian Wuest au Piet Zwart Institute, Rotterdam ; et la série de performances *Seven Easy Pieces* (2005) conduite par Marina Abramović lors de la première biennale Performa au Solomon R. Guggenheim Museum, New York, et son film-document (2006) réalisé par la cinéaste Babette Mangolte. Fleurissent ensuite les expositions collectives sur le sujet à travers l'Amérique du Nord et l'Europe : *Life Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* (2005) de Sven Lütticken au Centre d'art contemporain Witte de With, Rotterdam ; *Once More ... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture* (2005) de Robert Blackson à la Reg Vardy Gallery, University of Sunderland ; *Ahistoric Occasion: Artists Making History* (2006) au Massachusetts Museum of Contemporary Art (MASS MoCA), North Adams ; *Now Again the Past: Rewind, Replay, Resound* (2006) de Joanna Raczynska au Carnegie Art Center, Tonawanda ; *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance* (2007-2008) d'Inke Arns et Gabriele Horn au HMKV, Dortmund, et de Jens Hoffmann au KW Institute for Contemporary Art, Berlin ; *Re-constitutions* (2008) de John Zeppetelli à la Fondation DHC/ART, Montréal.

Certaines œuvres en sont même venues à être fréquemment exposées d'une manifestation à l'autre ou citées dans les textes comme index du phénomène, mentionnons *Third Memory* (2000) de Pierre Huygue, *The Battle of Orgreave* (2001) de Jeremy Deller et *Art Must Hang* (2001) d'Andrea Fraser. La reconstitution paraît ici moins autoréflexive, qu'elle pourra le sembler en performance et en danse où les œuvres sont reprises et réinterprétées en tant que telles ou de manière autoréférentielle — phénomène similaire pour les expositions qui sont reconstruites en fonction de leur proposition initiale. Ainsi, plusieurs artistes des arts visuels revisitent plutôt des événements historiques ou artistiques en complexifiant leur narration et leur historicité. Elles et ils renforcent de la sorte leur écart avec le peloton postmoderne, qui examinait de près les notions auctoriales et citationnelles, et proposent en fait une réflexion sur les histoires et leur inscription (fabrication) dans la mémoire collective. La reconstitution comme méthodologie de création en art contemporain a ainsi démontré au fil des deux dernières décennies son pouvoir à stratifier les temporalités dans une même œuvre et à suggérer des alternatives anachroniques ou non linéaires aux narrations de l'histoire occidentale⁴⁶. En d'autres mots, plutôt que de s'intéresser au premier plan à leur propre histoire disciplinaire, elles et ils se tournent majoritairement vers l'histoire dominante.

Ces premiers cas d'expositions et les catalogues qui les accompagnent tentent chacun de circonscrire les champs d'activité de la reconstitution. Ils s'intéressent principalement à des artistes qui revisitent des œuvres du passé, des documents d'archives, des images médiatiques célèbres ou des événements historiques à travers

⁴⁶ Par exemple, à Montréal, l'édition 2007 du Mois de la Photo se penchait, entre autres, sur les potentialités temporelles et narratives de la reconstitution et de l'image rejouée. Fraser, M. (dir.). (2007a). *Explorations narratives. Le Mois de la Photo à Montréal* [Catalogue d'exposition]. Montréal : Le Mois de la Photo à Montréal. Voir aussi : Fraser, M. (2007b, printemps). Les jeux narratifs des *remakes* de Pierre Huygue. *Intermédiatités*, (9), 45-58.

la production d'œuvres originales surtout vidéographiques et photographiques. Ces dernières débordent parfois leur source immédiate pour interroger jusqu'aux procédés mêmes de la reconstitution. Les auteurs-es et commissaires cherchent les ancrages de cette tendance au sein de l'histoire de l'art (du côté du collage, du photomontage, du ready-made, de la performance, de l'appropriation, du tournant archivistique); de l'histoire plus largement (du côté des entreprises de mémoire nationale, du courant historiciste au 19^e, des sociétés postmodernes); ou de la culture populaire (du côté des jeux de rôles « grandeur nature » [GN], des *remakes* cinématographiques).

Entre 2000 et 2008, par le truchement des expositions mises en évidence, la reconstitution se présente à la fois comme symptôme et preuve 1) de la spectacularisation et de la mise en représentation contemporaine encouragées par le capitalisme et la culture médiatique⁴⁷; 2) de la fascination actuelle pour la mémoire comme dimension fondamentale à la construction identitaire en Occident⁴⁸; 3) de l'historicisation de pratiques récentes du champ des arts, qui inclut entre autres une écriture de l'histoire de la performance, de la danse et des expositions⁴⁹. La vague ne s'évanouit pas; 2013 est sacrée année du « re- » par les historiennes de l'art et critiques Martha Buskirk, Amelia Jones et Caroline A. Jones, dans un papier qu'elles cosignent pour *Artforum*, en raison du nombre extraordinaire de retours et de

⁴⁷ Voir, entre autres : Lütticken, S. (dir.), *op. cit.* ; Blackson, R., *loc. cit.* ; Arns, I. et Horn, G. (dir.), *op. cit.*; Zeppetelli, J. *op. cit.*

⁴⁸ Voir, entre autres : Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

⁴⁹ Voir, entre autres : Glicenstein., J., 2015b, *loc. cit.*, p. 21. ; Glicenstein, J., 2015c, *op. cit.*; Bénichou, A. (dir.), 2017, *op. cit.*

répétitions de tous genres qu'elle a offert et qui s'ajoute, notent-elles, à l'intérêt grandissant pour le *reenactment* de performances au cours de la dernière décennie⁵⁰.

1.2.3 En commissariat d'exposition

Entrent ainsi en scène autour des années 2010, non pas des expositions qui présentent diverses stratégies de reconstitution, mais des expositions dont le déploiement même repose directement sur une ou des remises en actes. Autrement dit, des « expositions d'expositions » ou, comme Greenberg les a éloquemment nommées, des *remembering exhibitions*. Le poids de la réinterprétation échoit alors entre les mains des commissaires ou de l'institution instigatrice. Rappelons certains cas exemplaires orchestrés par quelques « super puissances » muséales : *Vides. Une rétrospective* (2009) de Laurent Le Bon, John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret et Clive Phillpot au Centre Pompidou, Paris ; *bodyspacemotionthings* (2009) de Robert Morris à la Tate Modern, Londres ; *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* (2013) de Germano Celant à la Fondation Prada, Venise ; *Gutai: Splendid Playground* (2013) de Ming Tiampo et Alexandra Munroe, Solomon R. Guggenheim Museum, New York ; *Other Primary Structures* (2014) de Jens Hoffmann au Jewish Museum, New York.

On pourrait rajouter à cette liste un cas archétype d'exposition qui repose sur la reconstitution (des œuvres qui la compose et de son concept d'exposition en tant que tel) pour advenir, mais qui ne s'inscrit pas directement dans le phénomène étudié : *do it* du commissaire Hans Ulrich Obrist, une exposition itinérante qui a voyagé dans

⁵⁰ Buskirk, M., Jones, A. et Jones, C. A., *loc. cit.*, p. 127.

plus de cinquante lieux de diffusion depuis 1993 et qui est administrée par l'organisme Independent Curators International (ICI), à New York⁵¹. Elle repose sur un ensemble d'instructions, contenu dans un livre, à l'intention des organisatrices et organisateurs ou des publics de l'exposition qui doivent en reconstruire ainsi qu'en réactiver les codes et les œuvres. Son fonctionnement est directement inspiré des tenants de l'art conceptuel — le livre *Grapefruit* (1964) de Yoko Ono, par exemple, ou les *Number Shows* (1969-1974) de Lucy R. Lippard et *Art by Telephone* (1969) de David H. Katzine — ou de la critique institutionnelle, dans une moindre mesure. Un autre projet antérieur au phénomène de la reconstitution, mais tout aussi intéressant à placer en parallèle avec lui sous l'angle des démarches commissariales, est *Curating Degree Zero Archive* (2003-2008), des commissaires Dorothee Richter et Barnaby Drabble ; une exposition documentaire évolutive qui rassemblait les archives de plus de cent commissaires. Dans sa première itération, elle reconstituait un symposium sur le commissariat (*Curating Degree Zero* [1998]) puis, dans les 17 itérations suivantes, redéployait la présentation en l'augmentant et la réinterprétant.

Toujours autour des années 2010, il faut aussi relever le foisonnement d'enquêtes archivistiques sur des expositions passées qui, sans les reconstruire physiquement, en exhume les documents primaires pour les rassembler dans des ouvrages monographiques à propension historicisante, soulignons : les deux volumes de *Exhibitions that Made Art History* (2008 et 2013) de Bruce Altshuler ; la collection *Exhibition Histories* (inaugurée en 2010 par un titre sur *Live in your head. When*

⁵¹ À Montréal, la première présentation québécoise de cette exposition a été initiée par la Galerie de l'UQAM en 2016, sous le titre *do it Montréal*, dont j'étais commissaire déléguée. Voir : Dubé-Moreau, F.-A., Dumaine, P. et Riendeau, J. (2016). *Carnet no 16 : do it Montréal* [Feuillet d'exposition]. Montréal : Galerie de l'UQAM. ; German, E. (2017). *do it Montréal: Legacy, Reenactment, and Refusal at Galerie de l'UQAM* [Mémoire de maîtrise]. Toronto : York University.

Attitudes Become Form) des éditions Afterall Books (Londres) ; et *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art* (2014) de Jens Hoffmann⁵².

Je fais un aparté à ce portrait de l'essor de l'emploi de la reconstitution d'exposition dans le paysage commissarial en ajoutant que le phénomène s'inscrirait également dans la vague assez récente d'historicisation des postures professionnelles et des dispositifs de présentation du champ des arts. Cette vague est associée à la reconnaissance et à la structuration du passé muséologique de l'histoire de l'art, que des auteurs-es comme Glicenstein ou Katharina Hegewisch et Bernd Klüser, avec l'ouvrage *L'art une histoire d'exposition* (1998), ont entre autres concouru à écrire⁵³. Y participe l'accent mis dans les dernières années sur la contextualisation historique de certaines démarches artistiques ou autoriales issues d'un passé rapproché (comme la performance et le commissariat tous deux consolidés dans les années 1960 et 1970). Cet élan engloberait : l'écriture d'une histoire des expositions, accompagnée de plusieurs reconstructions d'expositions ; l'écriture d'une histoire de la danse moderne et contemporaine qui se double d'un travail d'archivage ainsi que d'un engouement pour les « re-présentations » d'œuvres historiques en milieu muséal ; la consécration ou la critique des commissaires-auteurs-es en arts visuels depuis Harald Szeemann ;

⁵² Hoffmann est un commissaire qui a répétitivement investigué les mécanismes de la reconstitution, notamment durant ses mandats de direction au CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco – avec *The Exhibition Formerly Known as Passengers: 2.11 Mario Garcia Torres* (2009) qui reconstitue l'exposition *9 at Leo Castelli* (1968) et *When Attitudes Became Form Become Attitudes* (2012) qui reconstitue *Live in your head. When Attitudes Become Form* (1969) –, et, bien sûr, au Jewish Museum, avec *Other Primary Structures* (2014) qui reconstitue *Primary Structures* (1966).

⁵³ Greenberg, R., 2009, *loc. cit.* ; Glicenstein, J., 2015c, *loc. cit.* ; Hegewisch, K. et Klüser, B. (1998). *L'art une histoire d'exposition*. Paris : Éditions du Regard. Pour un survol de la question, voir : Mairesse, F et Desvallées, A. (2011). Muséologie. Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 343-383). Paris : Armand Colin.

le collectionnement et l'archivage des œuvres de performance historiques⁵⁴ ainsi que l'exposition de leur documentation ou de leur *reenactment* ; la recherche sur la réexposition d'œuvres éphémères, détruites ou désuètes d'un point de vue technologique dans les arts contemporains⁵⁵. Au cours des trois dernières décennies, s'ajoute à cela la professionnalisation des équipes muséales⁵⁶, plus précisément des organisatrices et organisateurs d'expositions, qui selon Glicenstein, serait à l'origine du besoin d'un corpus normalisé de références et de contrexemples que fixe l'histoire des expositions⁵⁷. L'explosion du nombre de programmes de formation en *Curatorial Studies* à travers le monde en est un indice probant. Mentionnons aussi les nombreux ouvrages sur le commissariat d'Obrist ou ceux de Paul O'Neill et du critique Terry Smith qui alimentent, même si légèrement à distance, cette valorisation professionnelle et ce processus d'historicisation des expositions et des commissaires⁵⁸.

De plus en plus d'articles et d'essais se penchent sur la tendance précise des reconstitutions d'exposition. Pourtant, bien que les musées l'embrassent, et on pourrait argumenter qu'ils s'en servent peut-être même pour tenir des expositions à

⁵⁴ Voir les trois stades d'évaluation des documents de performance chez Bénichou dans : Bénichou, A. (2010). Images de performance, performances des images. *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, (86), 40-57.

⁵⁵ Couture, F. et coll. (2013). *Variations et pérennité des œuvres contemporaines ?*, Québec : Éditions MultiMondes.

⁵⁶ Glicenstein., J., 2015b, *loc. cit.*, p. 21. ; Glicenstein, J., 2015c, *op. cit.*

⁵⁷ Glicenstein, J., 2015b, *loc. cit.*

⁵⁸ Obrist, H-U. (2009). *A Brief History of Curating*. Zurich : JRB|Ringier. ; Obrist, H-U. (2011). *Everything You Always Wanted to Know About Curating But Were to Afraid to Ask*. Berlin : Sternberg Press. ; Obrist, H-U. (2014). *Ways of Curating*. Londres : Faber & Faber. ; Smith, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating*. New York : Independents Curators International. ; Smith, T. (2015). *Talking Contemporary Curating*. New York : Independents Curators International. ; O'Neill, P., 2012, *op. cit.*

grand déploiement flirtant avec les logiques du *blockbuster* — ces superproductions qui promettent d’attirer des foules —, peu ou pas d’ouvrage monographique n’auscultent encore cet emploi de l’espace d’exposition comme machine à remonter le temps. Les écrits sur le sujet sont souvent enchâssés dans des contextes d’étude sur le nouveau paradigme de l’exposition ; dans le contexte montréalais par exemple, la revue *Esse arts+opinions* consacre en 2015 un numéro à cette question de l’exposition. Sa directrice, Sylvette Babin, identifie ce nouvel intérêt à travers « une multiplication des façons de gérer ou de s’approprier l’espace muséal, par l’exploration de nouveaux formats ou de nouvelles modalités, mais aussi par la réactivation de dispositifs muséographiques plus classiques (dioramas ou *period rooms*, entre autres) ou la reprise d’expositions historiques en des reconstitutions fidèles ou revisitées. »⁵⁹ Marie Fraser y porte à l’attention que « l’exposition est devenue le lieu d’une exploration sans précédent de la part des artistes, des commissaires et des musées », et qu’elle est présentement « l’objet d’une réflexion critique où ses fonctions, ses dispositifs, ses discours et son histoire sont examinés. »⁶⁰ Elle suggère que « l’exposition comme reconstitution » figurerait parmi les sept stratégies et exemples participant au cours des dernières années à la « redéfinition » de l’exposition. Toujours en 2015, mais à l’international cette fois, *artpress2* publie un numéro intitulé « Les expositions : à l’ère de leur reproductibilité », dont une section est consacrée spécifiquement aux « restitutions » d’expositions⁶¹. Dans cette élan de création de connaissances sur la reconstitution à partir du médium exposition, il faut également souligner la contribution du catalogue

⁵⁹ Babin, S. (2015, printemps-été). L’exposition mise en œuvre. *Esse arts+opinions*, (84), p. 3.

⁶⁰ Fraser, M. (2015, printemps-été). L’exposition² : qu’est-ce qui fait l’exposition dans l’exposition ? *Esse arts+opinions*, (84), p. 5.

⁶¹ Jeanpierre, L. et Kihm, C. (dir.). (2015, février-avril). Les expositions. À l’ère de leur reproductibilité. *artpress 2*, (36).

de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* (2013)⁶². Le livre de plus de 700 pages offre un panorama théorique fouillé et surtout non consensuel (quelques auteurs-es ne partagent pas le même avis que son directeur, Germano Celant) sur le phénomène plus large de la reconstitution.

1.2.4 En performance

Les écrits scientifiques récents sur la reconstitution se sont plus significativement faits du côté de la performance. Enchâssée dans cette croissance rapide des « re- », la performance semble se saisir du *reenactment* pour des motifs légèrement différents que les artistes visuels-les. Alors que les figures de proue de la reconstitution en art visuel semblent sortir plus facilement du champ artistique pour puiser leurs sources (s'adressant dès lors à la construction de l'histoire et à ses narrations), les expositions et la performance tendent davantage à activer dans le présent un passé plus ou moins lointain leur étant immédiatement relatif. De manière similaire au cas des expositions, la réinterprétation de performances passées présenterait pour l'art de la performance un fort potentiel historiographique en ligne directe avec sa propre histoire disciplinaire.

Plusieurs évènements tenus dans des contextes institutionnels entretiennent de fait une visée clairement historicisante : *A Little Bit of History Repeated* (2001) de Jens Hoffmann au KW Institute for Contemporary Art, Berlin ; *A Short History of Performance* (2002-2003) à la Whitechapel, Londres ; *Re.Act.Feminism*:

⁶² Celant, G. (dir.). (2013). *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* [Catalogue d'exposition]. Milan : Progetto Prada Arte.

Performancekunst des 1960er und 70er Jahre heute (2008-2009), événement et exposition à l'Akademie der Kunst, Berlin ; *Moments: A History of Performance in 10 acts* (2012) de Boris Charmatz, Sigrid Gareis et Georg Schöllhammer au Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. Mentionnons aussi : le cycle *After the Act: The (Re)Presentation of Performance* (2005), *Wieder und Wider / Again and Against: Performance Appropriated* (2006) et *Push and Pull* (2010 et 2011) de Barbara Clausen au Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, puis à la Tate Modern, Londres ; et *Re.act.feminism #2 – a performing archive* (2011-2013) de Bettina Knaup et Beatrice Ellen Stammer, une exposition itinérante en Europe ainsi qu'une base de données. Cette liste non exhaustive illustre efficacement que la reconstitution agirait, de façon non négligeable, comme moyen d'archivage, de transmission et de « re-diffusion » des œuvres *live* dans les histoires de la performance — ce à quoi il faut de plus en plus ajouter les histoires de la danse moderne et contemporaine⁶³.

Ces manifestations tendent en outre à négocier la place de ces pratiques artistiques au sein de la grande histoire de l'art. Au cours des dernières années, d'importantes publications collectives, qui tentent de faire le point sur les tenants et aboutissants du *reenactment* en performance au sens large, fournissent des outils théoriques incontournables en regard de la reconstitution d'exposition. *Archeologies of Presence: Acting, Performing, Being* (2012) de Gabriella Giannachi, Nick Kaye et Michael

⁶³ Parmi les auteurs-es à s'être penchés-es notablement sur le potentiel positif de la reconstitution comme documentation en performance et en danse, nommons Anne Bénichou, Jessica Santone, Rebecca Schneider et André Lepecki. Voir, entre autres : Bénichou, A. (dir.), 2015, *op. cit.* ; Santone, J. (2008). Marina Abramovic's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History. *Leonardo*, 41(2), 147-152. ; Schneider, R. (2001). Performance Remains. Dans Heathfield, A. et Jones, A. *Perform, Repeat, Record. Live Art in History* (p. 137-149). Bristol : Intellect. ; Lepecki, A. (2010). Le corps comme archives. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse. (A. Tincelin, trad.) Dans Bénichou, A. (dir.). (2015). *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (p. 33-70). Paris : Les Presses du Réel.

Shanks sonde la problématique de la présence en lien avec sa relation aux temporalités et aux espaces de l'évènement source puis de sa remédiation⁶⁴. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (2012) d'Amelia Jones et Adrian Heathfield s'intéresse plus précisément à l'inclusion des arts vivants dans le récit de l'histoire de l'art à travers une analyse des modes performatifs de l'interprétation culturelle⁶⁵. *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (2015) d'Anne Bénichou constitue une contribution francophone importante pour éclairer les interactions de la reconstitution avec la documentation et la transmission dans la performance artistique et la danse contemporaine⁶⁶. Des questions d'authenticité, d'archivage, de spectacularisation, de marchandisation et de présence propre à la performance traversent ces écrits⁶⁷ qui serviront à approfondir mes questionnements quant aux expositions plus loin.

⁶⁴ Résultat d'un projet interdisciplinaire et interuniversitaire mené en Angleterre. Giannachi, G., Kaye, N. et Shanks, M. (dir.). (2012). *Archaeologies of Presence: Acting, Performing, Being*. Londres : Routledge.

⁶⁵ Heathfield, A. et Jones, A. (dir.), *op. cit.*

⁶⁶ Résultat de journées d'étude menées à Montréal. Bénichou, A. (dir.), 2015, *op. cit.*

⁶⁷ Il est intéressant de souligner que ces trois ouvrages partagent de forts liens théoriques malgré leurs champs disciplinaires distincts. Dans *Archaeologies of Presence: Acting, Performing, Being* sont reproduits des versions retravaillées des essais fondamentaux de Rebecca Schneider, « Performance Remains » (2001), et d'Amelia Jones, « "Presence" in *Absentia*: Experiencing Performance as Documentation » (1997). Dans *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* on retrouve « The Performativity of Performance Documentation » (2006) de Philip Auslander ainsi qu'une version de « Performance Remains » (2001) de Rebecca Schneider, et des contributions d'auteure-es clés sur la question de la reconstitution, comme André Lepecki et Sven Lütticken, et des entrevues notamment avec Carolee Scheemann et Marina Abramović. Dans *Recréer/Scripter* se trouve des traductions françaises de « The Body as Archive : Will to Re-enact and the Afterlives of Dances » (2010) d'André Lepecki et de « Temporal Anxiety / "Presence" in *Absentia*: Experiencing Performance as Documentation » (2012) d'Amelia Jones.

Du côté strictement de la danse, il faut souligner le plus récent titre du théoricien et ancien danseur Mark Franko : l'ouvrage collectif *Dance and Reenactment* (2017)⁶⁸. Il positionne, dans un effort sans précédent, la danse contemporaine comme un siège de formation des connaissances autour de la reconstitution, mais surtout de réflexions sur ses potentiels critiques. Le livre s'emploie à définir les possibilités du *reenactment* pour la danse et sa théorisation en regard des qualités spatiales, temporelles, rythmiques et historicistes que recèlerait cette « nouvelle stratégie chorégraphique et modalité dramaturgique »⁶⁹.

1.2.5 Polarisation de la tendance : les postures théoriques d'Amelia Jones, de Claire Bishop, d'Anne Bénichou et de Pil & Galia Kollektiv

La fortune critique entourant le phénomène de la reconstitution comme stratégie artistique, commissariale ou institutionnelle se caractérise par une polarisation entre deux postures théoriques. Je propose de présenter les grandes lignes de ce débat au moyen des travaux de quelques auteurs-es dont les pensées éclairent la reconstitution d'exposition et informent les analyses du mémoire.

⁶⁸ La danse pose des questions très distinctes à la reconstitution en comparaison à l'exposition ou à la performance, ne serait-ce qu'en raison de la pluralité itérative qui la caractérise. Ses modes de documentation/apparition/transmission, basés d'emblée sur la répétition, la passation d'œuvres chorégraphiques et le répertoire entre autres, obligent d'envisager les enjeux d'éphémérité et de perte sous d'autres angles. Je n'approfondirai pas ses spécificités dans ce travail, mais la danse est assurément un médium riche pour étudier l'agentivité de la reconstitution plus largement. Franko, M. (dir.) (2017). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York : Oxford University Press.

⁶⁹ *Ibid*, p. 1.

Amelia Jones, problématisant déjà la présence et l'authenticité liées aux documents et à la documentation de performance depuis plusieurs années, s'est rapidement intéressée à la reconstitution au début 2000 pour ses mécanismes de « re-présentation » historique⁷⁰. Ses écrits sont centraux aux débats sur la reconstitution plus largement, car ils décrivent un pôle de chercheuses et chercheurs sceptiques à l'égard de la reconstitution et à son rapport à l'économie des images. Dans *Perform, Repeat, Record*, Jones observe une véritable obsession autour du corps, du *live* (présence incarnée) en art, de l'histoire et des significations de la performance et du performatif depuis le nouveau millénaire⁷¹. La reconstitution en performance serait, selon elle, une forme complexe de la résurgence du *live* (depuis la formation d'un art de la performance autonome dans les années 1960) et porterait conséquemment une partie des potentialités politiques radicales que le corps en action symbolise chez plusieurs théoriciennes et théoriciens⁷².

À partir d'une posture qu'elle développe en histoire de l'art, Jones élabore une réflexion sur les relations entre performativité et historicité : « [...] *the mere fact of performing a historical or artistic event again does encourage a critical relationship to liveness—at the very least, a questioning of the status of the event itself both within*

⁷⁰ Voir son important texte : Jones, A. (1997, Hiver). "Presence" in *Absentia*: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, 56(4), 11-18. Elle y développe un argumentaire sur la présence et la « re-performance » qu'elle approfondira entre autres dans ses essais subséquents sur Abramović ou sur le *reenactment* plus largement.

⁷¹ Heathfield, A. et Jones, A. (dir.), *op. cit.*, p. 13.

⁷² On doit entre autres ces théories à Peggy Phelan, et aux historiennes et historiens dans sa foulée au cours des années 1980-1990, et autrement à des visions comme celle d'André Lepecki, considérées comme utopiques par Jones. *Ibid*, p. 14 et 42. Voir également : Fraser, M. et Dubé-Moreau, F-A., *loc. cit.*

performance and more general histories. »⁷³ Son approche se distingue en ce qu'elle est caractérisée par une lecture à propension marxiste du phénomène, qu'elle partage avec Lütticken d'ailleurs. Elle établit très clairement une corrélation entre la reconstitution et les structures de ratification et de réification dans une économie de marché globalisée et propre au capitalisme tardif : « *Re-enactments, like the live in general, might seem to promise an escape from commodification, but the reenactment often (if not always) ends up congealing into structures of capital—often via its own documentary traces.* » Elle ajoute :

[...] *the performative re-enactment reminds us of how such value systems function in historical terms, of how historians write certain things into the present, exclude others, and continually fix and re-fix the meaning of objects as well as events in order to bring them into a continually refreshed “present” (with that “present” inevitably including the circuits of the marketplace, which itself makes and informs “histories” as we know them).*⁷⁴

Pour Jones, dans cet ouvrage, mais également dans ses analyses subséquentes de *Seven Easy Pieces* d'Abramović⁷⁵, la reconstitution permet, oui, d'inscrire des pratiques éphémères dans l'histoire de l'art et d'en revoir par le fait même les critères d'inclusion/exclusion, mais participerait simultanément à une économie de marché via ses (re)médiations et médiatisations. C'est ce qui éveille sa suspicion surtout dans le cas de créations fidèles à l'original où il lui semble que la reconstitution « *almost always circulates as images of objects to be bought and sold, whether literally (as artworks) or figuratively (as cultural capital bolsters careers); by redoing earlier*

⁷³ *Ibid*, p. 13.

⁷⁴ *Ibid*, p. 18.

⁷⁵ Voir : Jones, A. (2011, printemps). “The Artist Is Present” : Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. *TDR: The Drama Review*, 55(1), 16-45. ; Jones, A., 2013, *loc. cit.*

works, the artist draws on the previous artist's name to further her own career », écrit-elle au sujet d'Abramović⁷⁶. Ultimement, chez Jones, la reconstitution échoue à offrir une appréhension authentique d'un évènement passé aux publics, aux institutions et aux marchés en remettant en question la possibilité même d'authenticité.

C'est une posture théorique partiellement reconduite par Claire Bishop, qui a notoirement étudié les dérives de l'art relationnel précisément en lien avec son institutionnalisation et sa marchandisation⁷⁷. Dans le texte qu'elle signe au catalogue de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, elle s'intéresse plus particulièrement aux reconstitutions d'installations et d'environnements artistiques éphémères menées depuis les années 1960⁷⁸. Elle en fait un bref panorama en précisant qu'une enquête approfondie reste encore à mener. Bishop propose que les reconstitutions seraient alimentées à la fois par l'intérêt du marché de l'art et par l'attrait institutionnel pour une participation publique massive dans l'esprit d'une *experience economy*⁷⁹. Elle voit en l'artiste le seul agent (à l'inverse des musées ou des galeries privées) capable d'éloigner les reconstitutions du danger de générer des avatars désincarnés.

⁷⁶ Jones, A., 2013, *loc. cit.*, p. 8.

⁷⁷ Voir : Bishop, C. (2012). *Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres : Verso Books.

⁷⁸ Bishop, C. Dans Celant, G. (dir.), *op.cit.*

⁷⁹ *Ibid*, p. 436.

L'ouvrage *Radical Museology* (2013) permet de réévaluer la manière avec laquelle Bishop décortique la dynamique entre reconstitutions et institutions muséales⁸⁰. Elle y envisage d'un « bon œil » certaines pratiques muséales du Van Abbemuseum d'Eindhoven⁸¹, plus particulièrement ses remises en scène d'œuvres installatives (depuis 2007) et d'accrochages historiques (depuis 2009) ou encore les projets critiques qu'il mène autour de sa collection, comme avec la programmation *Play Van Abbemuseum* (2009-2011). C'est la composante autoréflexive de ces opérations qui l'intéresse. Les analyses qu'elle conduit permettent d'aborder la reconstitution d'une manière qui se révèle très importante pour les hypothèses du mémoire : une institution, particulièrement lorsqu'elle « re-présente » une de ses anciennes expositions ou accrochage, serait en mesure de porter un regard introspectif et critique tout à la fois sur l'enchâssement de son propre discours muséologique ainsi que sur son positionnement politique et social non seulement dans l'histoire et dans l'histoire de l'art, mais aussi dans sa communauté immédiate. Cette perspective peut être associée à des pratiques muséales nouvelles — théorisées par Bishop comme « radicales ». Ainsi, l'apport significatif de Bishop aux discussions sur la reconstitution est campé quelque part entre les « sceptiques » et les « partisans » de la reconstitution. Favorable au processus autoréflexif qu'elle peut impliquer et célébrant des initiatives où son emploi est à contrecourant des logiques économiques néolibérales ou des conceptions modernistes du temps et de l'histoire, elle partage néanmoins ses réserves avec celles de Jones à l'effet que son attrait mercantile séduisant peut rapidement mener à des dérives.

⁸⁰ Bishop, C., 2013, *op. cit.*

⁸¹ Un cas qu'elle avait déjà étudié pour son essai « Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation ». Dans Celant, G. (dir.), *op. cit.*

Pour étoffer l'argumentaire en faveur des reconstitutions, *Recréer/Scripter* d'Anne Bénichou offre de nombreuses pistes. Semblablement à Jones qui décrypte dans la tendance de la reconstitution une résurgence du *live*, Bénichou voit dans le foisonnement de cas, d'approches et de nomenclatures le symptôme d'un renouveau des arts vivants en relation au passé. Pour elle, la création ou la reprise de performances et de chorégraphies est directement liée à des enjeux de documentation, de transmission et, ultimement, de pérennité, particulièrement dans le cas d'œuvres éphémères. La reconstitution, à travers sa relation à sa documentation (script), à sa mise à vue (exposition) et à sa mise en récit (histoire des arts), devient un outil pour appréhender les mutations amorcées depuis quelques années, des points de vue théoriques (discours) et muséaux (pratique), sur la manière avec laquelle « les représentations des œuvres passées, *live* ou documentaires, se forment, se déforment et se transforment »⁸², mais surtout avec laquelle celles-ci peuvent influencer sur l'hégémonie historiographique de l'histoire de l'art et les lieux de sa (re)production⁸³. Elle identifie ce phénomène en concomitance avec les transformations récentes du statut et des pratiques de la documentation en art contemporain qu'elle s'emploie à étudier depuis plusieurs années déjà⁸⁴. La lecture qu'elle en fait s'emploie à dépasser la critique de la documentation en performance (menée entre autres par Peggy Phelan et Philip Auslander) au profit d'une agentivité du document et de l'archive qui met en lumière leurs qualités productives, changeantes, hybrides et de script.

⁸² Bénichou, A. (dir.), 2015, *op. cit.*, p. 24.

⁸³ *Ibid*, p. 295-331.

⁸⁴ Voir, entre autres : Bénichou, A. (dir.). (2010b). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les Presses du réel.

L'apport de Bénichou au dualisme théorique entourant le faux dilemme « pour ou contre la reconstitution ? », est sans aucun doute sa tentative à (ré)articuler l'archive et le vivant, à (ré)concilier la performance et sa documentation. La possibilité d'envisager les documents de performance comme des scripts permet d'ouvrir les œuvres à des trajectoires inexplorées à travers leur réactualisation, à les rendre disponibles à de nouvelles lectures esthétiques et politiques capables de leur dégager des futurs insoupçonnés : « Les réinterprétations ne fixent pas les œuvres d'art dans leur singularité originale, mais au contraire les ouvrent, les délient, activent les champs de possibilités ou de virtualités qu'elles portent en elles. »⁸⁵ Bénichou propose d'envisager la reconstitution dans sa responsabilité à la mémoire et à l'écriture des histoires des arts vivants ; et pour penser de nouveaux sites où déployer les mémoires et histoires renouvelées que provoquent ces reconstitutions, elle discerne en l'exposition une « capacité critique » à générer une réflexion historiographique sur les histoires de l'art et celles de la performance⁸⁶. Elle voit dans l'espace d'exposition une forme discursive intertextuelle et hétérogène qui serait capable de provoquer une prise de conscience sur les modèles historiques hégémoniques en arts et d'interroger jusqu'à la performativité même de la reconstitution, lorsque reportée dans l'institution muséale.

Si Bénichou nous met sur la piste des potentiels de la reconstitution d'exposition à « agir sur », un essai important des artistes Pil & Galia Kollektiv en 2007 (dont la pertinence semble être récemment redécouverte, notamment par l'entremise de sa réédition en 2012 par la Whitechapel Gallery) avalise d'autant plus ces hypothèses en

⁸⁵ Bénichou, A. (dir.), 2015, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁶ Bénichou, A. (2015). Exposer les performances du passé : les nouvelles économies du document. Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer-Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (p. 295-331). Dijon : Les Presses du réel.

évaluant la propension de la reconstitution à proposer des narrations et généalogies alternatives dans l'historiographie de l'histoire de l'art⁸⁷. Dans ce texte qui commente plusieurs œuvres et expositions reposant sur la reconstitution au début des années 2000, les Kollektiv cristallisent bien les enjeux qui décriraient le pôle « en faveur » de la reconstitution en plaidant pour ses politiques qui en font un outil critique. Du paysage qu'ils brossent émerge une question : « *on what grounds can we differentiate critical—and therefore “good”—re-enactment from those that simply rely on the familiarity of established art to launch new careers or cash in on previously immaterial art?* »⁸⁸ Au sein de la relation visiblement plurielle et fluide qu'entretient la reconstitution au passé et à l'histoire, les auteurs identifient deux forces opposées. D'un côté, ils suggèrent que cette tendance de plus en plus répandue peut sembler s'arrimer au discours debordien sur l'histoire, le temps et le spectacle – une filiation qui lui vaut entre autres les critiques du pôle défavorable à son endroit. Cette approche de la reconstitution entretient également une vision idéalisée et nostalgique du passé (qu'alimente la critique de la documentation en performance) à l'intérieur de laquelle les *remakes* et la mode rétro, par exemple, seraient enchâssés, voir imposés, par l'ascendant du capitalisme sur l'histoire : la reconstitution répondrait alors d'un « *spectacle's repetitive imperative* » qui s'alignerait à la demande du marché pour la reproductibilité⁸⁹. Or, ils mettent également en garde à l'effet que les reconstitutions politiques peuvent toute autant courir le risque de la commodification et de la médiatisation si leurs rapports à la criticalité et à la temporalité sont accessoirisés.

⁸⁷ Kollektiv, Pil et Kollektiv, Galia. (2007, novembre-décembre). Retro/Necro: From Beyond the Grave of the Politics of Re-enactment. *Art Papers*, 31(6), 43-51. Ce texte est réédité partiellement dans : Farr, I. (2012). *Memory*. Londres : Whitechapel Gallery et MIT Press.

⁸⁸ Kollektiv, Pil et Kollektiv, Galia, *loc cit.* p. 46.

⁸⁹ *Ibid*, p. 45.

De l'autre côté, et à l'inverse du premier, les Kollektiv exposent que la reconstitution, à l'aire des nouveaux médias, détiendrait simultanément le potentiel d'être une barrière au flot du spectacle de par la possibilité qu'elle offre à recentrer l'écriture et l'expérience de l'histoire sur les récits individualisés – une vision qu'ils placent en parallèle avec l'opposition entre « histoire » et « généalogie » du philosophe Michel Foucault. Pour accéder à ce niveau de rapports temporels, la reconstitution doit néanmoins abandonner toute recherche de moments originels et accepter complètement que la répétition ou la reproduction ne serait pas un processus qui diminue l'aura de l'évènement historique : au contraire, la reconstitution le transformerait en *private ritual* dont l'agentivité serait à même de dynamiser, de reformer l'histoire officielle, mais aussi le présent et le futur⁹⁰.

⁹⁰ *Ibid*, p. 51.

CHAPITRE II

OTHER PRIMARY STRUCTURES

Le musée qui met en branle une reconstitution d'exposition déploie des stratégies qui sont qualifiées ici d'institutionnelles. De manière à exacerber l'analyse de cet acteur, le cas précis où un musée remet en scène une de ses propres expositions passées est porté à l'étude. Il est proposé d'observer la manière avec laquelle le Jewish Museum parvient à apparaître en filigrane de la reconstitution *Other Primary Structures* pour discerner comment l'institution, lorsqu'elle est instigatrice ou productrice d'une reconstruction, peut nous informer sur certains de ses enjeux et mécanismes internes. Les stratégies institutionnelles déployées auraient l'effet double de provoquer une réflexion sur l'historiographie de l'histoire de l'art, au niveau de son contenu et de ses temporalités, de même que sur les responsabilités artistiques, sociales et politiques du musée.

2.1 Description des expositions

L'exposition *Other Primary Structures*⁹¹ (fig. 1-3) s'est tenue en 2014 au Jewish Museum de New York en deux volets consécutifs⁹². Son organisation est confiée à

⁹¹ Le premier volet s'est tenu du 14 mars au 18 mai 2014 ; le deuxième du 25 mai au 3 août 2014.

Jens Hoffmann, à l'époque nouvellement nommé directeur adjoint du musée. Il s'agit d'une reconstitution de l'exposition *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*⁹³ (fig. 4-6) présentée au même musée en 1966. Elle avait été conçue par son conservateur de la peinture et de la sculpture, Kynaston McShine, qui est généralement reconnu comme le premier conservateur non blanc au sein d'un musée d'ampleur aux États-Unis. On lui doit entre autres les expositions majeures *Information* (1970) et *The Museum as Muse: Artists Reflect* (1999) au Museum of Modern Art de New York (MoMA), où il assurera des fonctions à la conservation de 1968 à 2008.

2.1.1 1966

Parmi les premières expositions occidentales à rendre compte de la nouvelle sculpture d'après-guerre, *Primary Structures* a marqué l'histoire de l'art à titre de première exposition institutionnelle américaine d'envergure sur l'art minimaliste⁹⁴. McShine suggère une sorte de panorama de la sculpture actuelle aux États-Unis et en Grande-

⁹² Mon analyse envisage généralement ces deux volets de manière indistincte pour privilégier une étude de l'exposition dans sa globalité.

⁹³ L'exposition s'est tenue du 27 avril au 12 juin 1966.

⁹⁴ *Primary Structures* naît d'une commande de la part du directeur de l'institution, Sam Hunter, sollicitant une exposition majeure sur la sculpture récente. Le titre de l'exposition est issu de discussions tenues entre McShine et l'historienne de l'art Lucy R. Lippard en 1965 alors qu'elle et il cherchaient ensemble à cerner le dénominateur commun entre les productions de Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt et Robert Morris. Le concept de « structure » aurait probablement été emprunté à LeWitt par Lippard et McShine. Voir, entre autres, l'argumentaire de l'historien de l'art James Meyer au sujet de *Primary Structures* : Meyer, J. (2001). *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven et Londres : Yale University Press. p. 22.

Bretagne, comme son titre long l'indique, panorama qui pointerait vers une tendance sculpturale hétérogène pourtant orientée vers des formes qui seraient semblablement simplifiées et abstraites. Cette mouvance se développerait concurremment au Pop Art, sous de tout autres codes, et, selon l'interprétation de McShine, en réaction à l'émotivité et à la sensibilité individuelle de la sculpture des années 1950⁹⁵. Le conservateur souhaite rendre compte de l'éclectisme de ce courant en présentant à la fois des structures schématiques, comme celles de Sol LeWitt ou de Robert Morris, de même que des sculptures plus expressives issues de la Park Place Gallery à New York ou de l'école californienne⁹⁶. Aux 32 artistes américaines et américains retenues, McShine joint 10 jeunes artistes britanniques — s'étant illustrés l'année précédente dans l'exposition *The New Generation: 1965* à la Whitechapel Gallery de Londres — dont le travail emploie un vocabulaire formel similaire, mais dans un chromatisme plus marqué.

Il faut souligner qu'en 1966, le minimalisme ne s'incarne pas encore dans un mouvement articulé autour d'enjeux clairs et faisant consensus. Plusieurs étiquettes — telles que ABC Art, Cool Art, Rejective Art ou Primary Structures — circulent alors pour désigner des explorations tridimensionnelles et abstraites dont les démarches dissonent dans le paysage artistique de l'époque, comme celle de Donald Judd, Dan Flavin, Carl André, Anne Truitt, LeWitt et Morris. *Primary Structures* est donc une exposition fondée sur l'observation d'une tendance, à prédominance américaine selon McShine, située dans le temps et imputable à une génération

⁹⁵ McShine, K. (2014). Introduction. Dans Hoffmann, J. et McShine, K. (dir.). *Other Primary Structures* [Catalogue d'exposition] (vol. 2) (s.p.). New York : The Jewish Museum.

⁹⁶ Comme le souligne Bruce Altshuler à propos de cette exposition. Altshuler, B. (2013). *Exhibitions That Made Art History* (vol. 2). Londres : Phaidon. p. 53.

émergente. Elle témoigne d'un désir, de la part du Jewish Museum, d'être en phase avec l'actualité artistique de son temps. Pour cause, la phrase qui ouvre les remerciements en début de catalogue stipule : « *Primary Structures is the first comprehensive exhibition of an important new group of sculptors.* »⁹⁷ Et McShine conclut son essai en avançant : « *The new sculptors are transforming contemporary esthetics, many in response to the new world shaped by Space, Science, and Technology. Their work demands our attention and active participation.* »⁹⁸

Ainsi, bien que *Primary Structures* passe à l'histoire comme l'une des premières expositions de l'art minimaliste, le défi de présenter une tendance en formation fait émerger ici une faille de la mémoire l'entourant puisque même McShine n'emploie pas le terme « minimalisme ». Il souligne : « *The sculptors represented in this exhibition are not consciously allied in a school or in a specific movement, but they do share a stylistic tendency, and it is useful to indicate some of the characteristics which governed the selection.* »⁹⁹ Son essai liste de manière prospective des critères pour identifier ces artistes, tels l'aspect architectural des œuvres, les formes standardisées, les dimensions souvent imposantes, l'absence de socle ou de piédestal, les nouveaux matériaux industriels accessibles, la fabrication en usine qui efface l'implication directe de l'artiste, etc. Ces sculptures changent la relation du spectateur à l'art dans l'espace de la galerie, car la présence (masse, taille, couleur) de l'objet s'impose, elle s'immisce dans l'espace du regardant, et McShine y voit même là une critique sociale. Il défend que : « *many of the sculptors of the sixties have been the*

⁹⁷ McShine, K. (2014). Acknowledgments. Dans Hoffmann, J. et McShine, K. (dir.). *Other Primary Structures* [Catalogue d'exposition] (vol. 2) (s.p.). New York : The Jewish Museum.

⁹⁸ McShine, K. Introduction. Dans Hoffmann, J. et McShine, K. (dir.), *op. cit.*, s.p.

⁹⁹ *Ibid.*, s.p.

most critical and radical among artists, in relation to work of the recent past. Their activity has become purposely more philosophical and conceptual in content. »¹⁰⁰

D'ailleurs, l'appellation « minimale » pour qualifier la tendance lui semble réductrice. Il découvre au contraire un art riche, complexe, voire polémique où la simplicité des structures n'est que concentration de son intensité formelle et intellectuelle¹⁰¹ ; un point de vue qui sera relayé des décennies plus tard par l'historien de l'art James Meyer qui cherche à démontrer, à partir des œuvres et des discours l'ayant constitué, que le minimalisme était un champ dynamique et hétérogène fondé sur le débat¹⁰².

Pour Meyer, l'étiquette « mouvement » est problématique, car elle amène faussement à penser qu'il ait existé, ou qu'il existe, une définition unique pour appréhender ces pratiques toutes singulières à chacune ou chacun des artistes ayant participé à la construction du minimalisme. Il en recherche les germes dès 1959 et retrace son éclosion tant du côté des arts visuels que de la mode et du design dans les années 1960. Il fixe le point culminant de la consolidation de ce « moment minimaliste » à 1966 à travers le texte fondateur de l'artiste Robert Morris¹⁰³, qui tentait de définir cette nouvelle sculpture, et l'exposition de McShine, qui la faisait découvrir à un plus vaste auditoire. Toutefois, comme il le rappelle, l'appellation minimaliste était loin de faire l'unanimité en 1966 et sitôt qu'elle fut avalisée par la critique et les publics, les artistes concernés-es la rejetèrent d'autant plus vigoureusement.

¹⁰⁰ *Ibid.*, s.p.

¹⁰¹ McShine, K. Introduction. Dans Hoffmann, J. et McShine, K. (dir.), *op. cit.*, s.p.

¹⁰² Meyer, J., *op. cit.*, p. 3-5.

¹⁰³ Voir : Morris, R. (1966, février). Notes on Sculpture, Part 1. *Artforum*, 4(6), 42-44. ; Morris, R. (1966, octobre). Notes on Sculpture, Part 2. *Artforum*, 5(2), 20-23.

L'art minimal, avant qu'il ne soit officiellement nommé comme tel, entrait ainsi dans le musée par la voie de *Primary Structures* en ébranlant les définitions et fondements esthétiques promus par les théoriciens modernistes Clement Greenberg et Michael Fried¹⁰⁴. Qui plus est, la vision de cette exposition fait écho jusqu'à un certain point à la direction générale de l'établissement qui, dans les années 1960, était reconnue pour son audace artistique en tant que : « *one of the city's most adventurous venues* »¹⁰⁵. Bien que l'exposition ne fasse pas l'unanimité, plusieurs critiques de l'époque soulignent la rupture qu'elle offre à voir. Au *New York Times*, Hilton Kramer défend que McShine est parvenu à monter « *one of those exhibitions that defines a period and fixes it irrevocably in one's consciousness* » et ce, malgré le fait qu'il lui reproche des œuvres « *overly intellectual* » dans une présentation inégale¹⁰⁶. Corrine Robins, pour le magazine *Arts*, note au sujet des sculptures qui envahissent l'espace des visiteuses et visiteurs : « *They are here, the concrete voice of a new generation, and will not easily be talked away.* »¹⁰⁷ Le succès que connaît *Primary Structures* et cette célébration d'une *zeitgeist* minimaliste est aussi reprise par les magazines populaires *Newsweek* et *Life* puis reconduite en mode dans le *Harper's Bazaar*, par exemple¹⁰⁸. Cet engouement est attribuable, toujours selon Meyer, à la sélection large et prospective de McShine : « *Without doubt, this inclusive approach was the main*

¹⁰⁴ Meyer consacre un chapitre à la relation de ces deux auteurs clés de l'après-guerre américain avec le minimalisme. Voir le chapitre « 1967: The Critiques of Greenberg and Fried ». Meyer, J., *op. cit.*, p. 209-244.

¹⁰⁵ Altshuler, B., *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 61.

¹⁰⁷ Altshuler, B., *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 53.

*factor in the show's success. "Primary Structures" was remarkable for making apparent the extraordinary vitality of sculptural production on both sides of the Atlantic. The show was essentially a survey of recent work, and the art of the sixties looked different. »*¹⁰⁹

Après *Primary Structures*, suivra plusieurs expositions paradigmatiques du point de vue de la radicalité de leurs propositions artistiques et commissariales : *Arte Povera + Azioni Povere* (1968) de Germano Celant, à Amalfi ; *January 5–31, 1969* (1969) (aussi connu sous le nom de *The January Show*) de Seth Siegelaub, à New York ; *Live in your head. When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information* (1969) de Harald Szeemann, à Berne ; et *557,087* (1969)¹¹⁰ de Lucy R. Lippard, à Seattle. Elles participeront à consolider les bases scientifiques et critiques entourant l'art minimal, l'art conceptuel ainsi que l'*arte povera*, si bien qu'à la fin des années 1960, ces pratiques sont pleinement intégrées aux collections muséales ainsi qu'à l'histoire de l'art¹¹¹. Déjà en 1968, la parution d'une première anthologie critique sur l'art minimal, dirigée par le critique Gregory Battcock, établit les fondements théoriques du mouvement ; cette même année, d'importantes expositions à caractère rétrospectif au Whitney Museum of American Art et au MoMA contribuent semblablement à canoniser le minimalisme¹¹².

¹⁰⁹ Meyer, J., *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁰ Connues comme les *Number Shows* de Lippard, suivirent *955,000* (1969) à Vancouver, *2,972,453* (1971) à Buenos Aires et *c.7,500* à Valence en Californie qui, elle, fit l'objet d'une tournée entre 1973 et 1974.

¹¹¹ Meyer, J., *op.cit.*, p. 3.

¹¹² Voir le chapitre « 1968: Canonization/Critique ». *Ibid*, p. 254-270.

2.1.2 2014

En 2014, la reconstitution est motivée par un désir de réactualisation, par une volonté critique de « reprendre une exposition pour la compléter »¹¹³. *Other Primary Structures* ne réactive donc pas à l'identique l'exposition de McShine ; au contraire, le Jewish Museum décide de ne pas reconstruire, à proprement parler, sa célèbre exposition.

En avant-propos du catalogue, on découvre l'avis : « *This exhibition has been modified from its original version. It has been formatted to include Others.* »¹¹⁴ Bien qu'une vision similaire à celle de McShine soit appliquée pour chercher des artistes qui auraient participé semblablement à un moment minimaliste dans les années 1960 et 1970, la méthodologie privilégiée est plutôt informée par le contexte globalisé du monde de l'art actuel et par les théories postcoloniales. Résultat : la sélection répond à des critères esthétiques comparables, mais comprend exclusivement des artistes de l'extérieur de l'Occident, absentes et absents de la première itération. Vingt-deux hommes et six femmes (soit trois fois plus qu'au départ) sont rassemblés ; elles et ils proviennent d'Asie, de l'Europe de l'Est, d'Amérique du Sud, d'Afrique et du Moyen-Orient, des parties du monde longtemps, voire encore, considérées comme périphérique ou sous-développées, en regard du canon occidental¹¹⁵. Ce nouveau

¹¹³ Glicenstein J., 2015b, *loc. cit.*, p. 17.

¹¹⁴ Hoffmann, J. et McShine, K. (dir.), *op. cit.*, s.p.

¹¹⁵ Jens Hoffmann. (2014). Another Introduction. Dans Hoffmann, J. et McShine, K. (dir.). *Other Primary Structures* [Catalogue d'exposition] (s.p.). New York : The Jewish Museum.

panorama se compose de courants qui partagent des affinités formelles avec le minimalisme américain, comme le concrétisme et néo-concrétisme brésiliens ou le Mono-ha japonais et sud-coréen, mais qui répondent d'impératifs conceptuels et politiques distincts.

Le premier volet, *Others 1*, se concentre sur des œuvres produites entre 1960 et 1967, donc contemporaines de celles de l'exposition d'origine. Sont réunis des figures depuis devenues importantes en Occident, comme Hélio Oiticia, Lygia Clark, Gego et Lygia Pape. Le deuxième, *Others 2*, se penche sur des artistes qui, dans la foulée de l'exposition de 1966, ont créé des œuvres entre 1967 et 1970 activant des tensions formelles semblables ou dépassants les enjeux proprement minimalistes. On y retrouve entre autres Lee Ufan, Yoshida Katsuro et Stanislaz Kolíbal. Le second groupe opère plutôt une remise en question de la définition du « minimalisme » pour se rapprocher de ce qui a été qualifié par la suite de « post-minimalisme ». Pour chacun de ses deux volets, l'exposition investit cinq salles qui ne sont pas exactement les mêmes que celles de *Primary Structures* puisque l'aile Albert A. List (inaugurée en 1963), où elle s'était tenue à l'origine, a depuis été entièrement réaménagée au cours des années 1990. Les sculptures, de grande taille et colorées pour la majorité, sont posées directement au sol ou suspendues dans une expographie caractérisée par l'emploi de larges reproductions en noir et blanc de photographies d'archives de l'exposition de 1966 habillant des murs entiers dans chacune des salles. L'exposition est également accompagnée d'un catalogue qui comprend la réédition du catalogue d'origine, depuis écoulé.

Other Primary Structures s'intéresse ainsi à ce qui aurait pu être inclus dans l'exposition de 1966 sur le plan artistique, mais nécessairement historique et politique aussi ; et revisite l'histoire du musée en exhibant le passé et, par le fait même, le présent et le futur de l'institution. Il s'agira, dans les prochaines pages, de décortiquer

les implications de cette reconstitution et d'en analyser le déploiement en suivant la structure double du mémoire, soit ses impacts sur l'histoire de l'art et la muséologie.

2.2 Effets sur l'histoire de l'art

Quel est le processus qu'*Other Primary Structures* engage ? D'une part, elle semblerait s'inscrire dans une perspective de révision de l'histoire en confrontant une conception officielle de l'histoire de l'art, écrite par et pour les vainqueurs, avec des discours alternatifs tenus à l'écart des logiques modernes occidentales. Elle ouvrirait ainsi une brèche¹¹⁶ dans une lecture linéaire et chronologique de l'histoire. D'autre part, en plus d'un processus de révision, la reconstitution semblerait engager un processus d'expansion vis-à-vis de l'histoire de l'art en provoquant de nouvelles recherches autour des œuvres minimalistes dans les années 1960. Cette expansion convoquerait plusieurs temporalités au sein même de la reconstitution et conjuguerait différentes histoires (histoires institutionnelles, histoires des expositions, histoires des autres minimalismes) à l'histoire de l'art dominante¹¹⁷.

¹¹⁶ La notion de brèche a notamment été étudiée par la philosophe Hannah Arendt qui la rattache à une dimension temporelle : Arendt, H. (2015). *Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*. (Collectif de traducteurs). Paris : Gallimard. 1972.

¹¹⁷ On peut remonter à la formation des études culturelles (*Cultural Studies*) dans les années 1950 et 1960 en Angleterre (Edward P. Thompson, Raymond Williams, Richard Hoggart, Stuart Hall) et à son passage d'un intérêt pour la culture des classes populaires vers une nouvelle cartographie des cultures dans les années 1970 (Phil Cohen, Simon Frith, Paul Gilroy, Dick Hebdige, Dorothy Hobson, Paul Willis), pour mieux contextualiser cette sensibilité accrue à inclure les autres histoires, les autres discours. Cette rénovation permet d'imaginer une histoire de l'art contemporain qui réinsère l'art dans la société au lieu de l'en extirper, comme les lectures modernistes ont pu l'y encourager. Ces méthodes invitent à identifier les pouvoirs en place, et leurs théories nourrissent une conception de l'histoire perçue comme construction nécessairement fragmentaire, subjective et en constante redéfinition. Les enjeux postcoloniaux soulevés par *Other Primary Structures* sont collés à cette mutation des sciences humaines et des politiques de l'histoire reconduite en histoire de l'art. Pour une anthologie des

2.2.1 Du politique dans la différence ; les autres histoires

Pour orienter le projet d'exposition du Jewish Museum, Hoffmann se pose la question : « *what might have been included in the original Primary Structures if the world of the 1960s had been less segregated and Western-dominated, and as global and connected as it is today.* »¹¹⁸ Quels sont les autres artistes qui auraient pu se retrouver dans ce panorama fondateur de l'art minimal si l'accent premier n'avait pas été guidé par un occidentalocentrisme blanc et principalement masculin, soulignons-le, symptôme du contexte sociopolitique de l'époque ? Deux axes assoient l'interrogation du commissaire si nous suivons son bref essai au catalogue de l'exposition. Premièrement, le format international des expositions est aujourd'hui devenu chose commune et est facilité par la possibilité de mener des recherches véritablement globales grâce aux nouvelles technologies de l'information et des communications afin d'inviter des artistes de partout au monde à participer à un projet¹¹⁹. Il voit cet état de la recherche « connectée » comme une réalité constitutive des pratiques commissariales actuelles. Pour complexifier son appréhension de la globalisation du monde de l'art, il est intéressant de rappeler que cette échelle internationale est somme toute assez récente en art contemporain et qu'elle s'est répandue depuis les années 1980, propulsée, dans les années 1990, entre autres par la

relations entre histoire de l'art et *Cultural Studies* voir : Claustres, A. (dir.). 2013. *Le tournant populaire des Cultural Studies. L'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008)*. (F. Jaouën, trad.). Dijon : Les Presses du réel.

¹¹⁸ Hoffmann, J. Another Introduction. Dans Hoffmann, J. et McShine, K. (dir.), *op. cit.*, s.p.

¹¹⁹ *Ibid*, s.p.

prolifération rapide des biennales internationales¹²⁰. Le chercheur en *Museum Studies* Bruce Altshuler résume cette conjoncture :

*With the coming of age of postcolonial states in Africa and the Caribbean, with the fall of the Berlin Wall and the breakup of the Soviet Union, and with significant ideological change and economic development in China, along with the economic growth of other Asian nations, new demands—economic, political, and ideological—arose for the expansion of the international exhibitionary complex. This worldwide interest in the display of art from outside Western Europe and North America paralleled the increasingly assertive claims of multiculturalism in the United States, where developments in the 1980s set the stage for important exhibitions of the 1990s.*¹²¹

Le format contemporain de l'exposition internationale se serait donc développer en étroite relation avec l'éclatement du paradigme occidental moderne. Et c'est à partir de cette ouverture culturelle que se forme la deuxième assise du travail de Hoffmann. Il écrit avoir voulu dépasser le canon occidental des années 1960 pour sortir du centre économique et culturel que constituaient les États-Unis et l'Angleterre à l'époque¹²². Pour se faire, il s'inspire aussi de l'exposition *Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* (1999), organisée par l'artiste et commissaire Rasheed Araeen à la Hayward Gallery, à Londres, qui confrontait les passés coloniaux et postcoloniaux de l'Angleterre¹²³. Son regard s'est porté vers des artistes qui, ailleurs dans le monde, nourrissaient des approches radicales de la sculpture similaires à celles rassembler par McShine, mais ce, à partir de considérations théoriques et esthétiques distinctes —

¹²⁰ Altshuler, B., *op. cit.*, p. 18.

¹²¹ *Ibid.*, p. 18.

¹²² Hoffmann, J. Another Introduction. Dans Hoffmann, J. et McShine, K. (dir.), *op. cit.*, s.p.

¹²³ Des œuvres d'Araeen et de David Medella qui y participaient sont d'ailleurs présentes dans *Other Primary Structures*.

tributaires de contextes géopolitiques eux-mêmes nécessairement distincts. Ainsi, d'une part, *Other Primary Structures* donne à voir le tournant global de l'histoire de l'art et du système de l'art plus largement, et d'autre part, elle matérialise un changement de paradigme : le passage d'une conception coloniale à une conception postcoloniale dans les disciplines historiques. Ces deux traits de la reconstitution du Jewish Museum concourent à marquer la différence entre les expositions de 1966 et de 2014.

Dans une entrevue accordée à l'auteur et critique David Balzer pour la revue *Canadian Art*, Hoffmann se défend d'insinuer que McShine n'ait pas cherché au-delà de son cadre américain et anglais, ce que le titre long de son exposition appelait d'emblée (*Younger American and British Sculptors*), ou de suggérer un caractère raciste ou discriminatoire à la première proposition commissariale¹²⁴. Il suggère : « *if this show [Primary Structures] would have happened in the 1960s and the era would have been as globalized as it is today then I think the artists that I've selected for my show would have been in this show of Kynaston McShine's.* »¹²⁵ L'« Autre » du titre signifie à la fois un ajout numérique — d'autres minimalismes à valeur de *plus de* minimalismes —, et l'altérité postcoloniale — l'Autre —, qu'il comprend comme : « *the many cultural, ethnic, and political groups that have been marginalized, suppressed, or underrepresented in the hegemonic Western art-historical canon* »¹²⁶. Ce double « moteur de recherche » élargit le cadre uniquement américain et britannique du premier palmarès, et remet aussi en perspective l'histoire et la culture

¹²⁴ Balzer, D. (2014, mars). Jens Hoffmann on Structures, Primary and Otherwise. *Canadian Art*. Récupéré le 2 novembre 2014 de <http://canadianart.ca>

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Hoffmann, J. Another Introduction. Dans Hoffmann, J. et McShine, K. (dir.), *op. cit.*, s.p.

intellectuelle de l'époque. La réflexion d'ordre spéculatif menée sur le rapport inclus/exclus de l'exposition *Primary Structures* — « *what might have been included* » — pourrait, en ce sens, être comprise comme une contribution à l'historiographie de l'histoire de l'art minimaliste où la cartographie et la temporalité de l'art des années 1960 est réévaluée à l'aune des études postcoloniales, rendant caduque l'étroussure culturelle du premier panorama¹²⁷.

2.2.1.1 Une historiographie politique et critique

Quelles sont donc les « autres » histoires concernées par le processus critique qu'enclenche *Other Primary Structures* en se tournant vers l'Asie, l'Europe de l'Est, l'Amérique du Sud, l'Afrique et le Moyen-Orient ? Comment celles-ci viennent interférer avec l'histoire de l'art dominante ? Le chercheur sur les dynamiques politiques de l'art en Amérique latine Miguel A. López peut nous éclairer sur le sujet au moyen d'un essai qu'il signe au sujet de deux expositions précurseuses de la 3^e Biennale de La Havane (1989)¹²⁸. En ayant recours aux écrits d'Anthony Gardner et de Charles Green, López rappelle que l'histoire des expositions internationales à grand déploiement « *remains Northern histories—written predominantly by analysts from the North and reinforcing, even in their self-reflexive critique, a lineage of*

¹²⁷ Cela dit, la reconstitution comme format d'apparition de l'exposition et l'angle postcolonial privilégié pourraient tout aussi bien être envisagés comme des stratégies d'ordre *blockbuster* misant sur l'attrait populaire de ces deux approches en 2014.

¹²⁸ Pour une étude récente de cette exposition et de sa contribution à l'histoire des expositions, voir : Weiss, R. (dir.). (2011). *Making Art Global (part 1): The Third Havana Biennial 1989*. Londres : Afterall.

influence within and from the North—despite their claims to globality. »¹²⁹ Il est vrai que la reconstitution à l'étude émerge du Nord dans le cas qui nous occupe. Cependant, deux actions qui la caractérisent permettent valablement de l'envisager comme un projet historiographique à dimension politique et critique. D'une part, en faisant coïncider des histoires non occidentales avec l'histoire homogénéisée de *Primary Structures*, et, d'autre part, en raccordant le récit de la scène artistique des années 1960 et 1970 aux États-Unis avec celui des autres scènes qui ont rendues si radical le minimalisme à travers le monde, le Jewish Museum participerait à une histoire de l'art plus inclusive en mettant en perspective le travail des minimalistes américains avec leurs contemporains internationaux.

Pour suivre la réflexion de López, *Other Primary Structures* s'inscrirait aussi dans une transformation du format de l'exposition qui, depuis les années 1990, migre vers des dynamiques discursives complexes¹³⁰. « *This change points to the emergence of a self-reflexive attitude in the context of exhibition-making, creating an alternative ground for debate, critical reflection, and education beyond the mere presentation of artworks.* »¹³¹ On attache à cette mouvance : les programmes publics, les conversations, conférences, colloques et les catalogues ou *readers* qui sont devenus parties intégrantes de l'exposition — la Documenta X (1997) est généralement citée comme un point saillant de ce phénomène. Comme le résume López, ce « tournant

¹²⁹ Gardner, A. et Green, C. (2013). Biennials of the South on the Edges of the Global. *Third Text*, 27(4), 443. Cité dans : López A., M. (2016). Redrawing Global Aspirations of Exhibition-Making from a Southern Perspective: Latin American Biennial of Sao Paulo (1978) and Coloquio De Arte No-Objetual (1981). Dans O'Neill, P., Wilson, M. et Steeds, L. (dir.). *The Curatorial Conundrum* (p. 73-84). Cambridge : MIT Press. p. 74.

¹³⁰ López A., M., *loc. cit.*, p. 74.

¹³¹ *Ibid*, p. 74.

discursif » peut être examiné sous deux angles : plus largement, comme permettant de repenser les fonctions sociales de l'exposition dans la sphère publique ; et de manière plus pointue, comme une occasion de mettre en tension le pouvoir culturel dit « global », mais réglé sur le récit hégémonique occidental à l'origine des histoires colonialistes¹³². O'Neill voit dans cette mutation de l'exposition l'assimilation des pratiques commissariales à un « *potential space for critique* »¹³³. On peut extrapoler, par suite logique, que cela entrainerait la valorisation de postures commissariales critiques, capables de créer des espaces dialogiques matériels ou immatériels autour et dans l'exposition. À titre d'exemple, une journaliste, dans son compte-rendu d'*Other Primary Structures*, reproche à la maigreur du catalogue d'être inactuelle et de se répercuter négativement sur son appréciation globale de l'exposition : « *makes the show feel unresearched and not quite of the present.* »¹³⁴

Other Primary Structures apparaîtrait ainsi en phase avec une certaine perspective de révision de l'histoire de l'art. Son action « révisionniste » se situerait dans la propension critique de la reconstitution visant à repositionner dans *Primary Structures* des contributions artistiques et critiques à propension minimaliste d'artistes issus-es d'Asie, de l'Europe de l'Est, d'Amérique du Sud, d'Afrique et du Moyen-Orient, historiquement exclus des histoires occidentalisées de l'art moderne et postmoderne. Semblablement à la signification du mot « Autre » dans le titre de l'exposition, le processus de la reconstitution aurait pour effet double de réévaluer et d'augmenter le commissariat d'origine. D'un côté, *Others I* propose une version

¹³² *Ibid*, p. 74.

¹³³ O'Neill, P. (2010). *loc. cit.*

¹³⁴ Smith, R. (2014, 11 avril). Minimalist Show, Minimally Revised: 'Other Primary Structures', a Sequel, at the Jewish Museum. *New York Times*, p. C23.

alternative à l'une des expositions fondatrices du minimalisme, et aurait donc le potentiel d'en changer la mise en récit en provoquant une deuxième lecture, une réévaluation de *Primary Structures*. De l'autre, par une stratégie narrative complexe, *Others 2* étend virtuellement la durée de l'exposition d'origine — elle l'augmente — en lui adjoignant des temps qui lui sont postérieurs (puisque la reconstitution couvre de 1966 à 1970). On pourrait émettre l'hypothèse qu'*Other 2* sonde soit les retombées plausibles de *Primary Structures* à travers le monde non occidental jusqu'en 1970 ; soit, par un léger glissement, qu'elle explore rétrospectivement les développements, non pas actuels, mais bien ceux dans les années 1960, du mouvement minimaliste qu'elle aurait contribué à former — et ce, à partir d'une posture commissariale et institutionnelle informée par une distance historique appréciable et aidée par des outils de recherches nouveaux. Enfin, *Others 1* et *2* révisent et augmentent tous deux le lègue historique de *Primary Structures* en étant une occasion de recherche sur l'exposition de 1966 qui en accentue, par le fait même, le capital symbolique en contribuant à la réinscrire dans l'histoire de l'art. On aperçoit alors la densité du feuilletage temporel que peut susciter la reconstitution d'exposition, lorsqu'envisagée sous un angle historiographique.

2.2.1.2 Pluraliser le récit

L'historien de l'art et artiste Eddie Chambers, dans un texte récent sur les difficultés d'écrire une histoire des expositions des artistes noirs-es immigrés-es ou originaires d'Angleterre, propose que certaines expositions et leurs catalogues contribuent à contrer ces inégalités en participant de plain-pied à raconter les histoires des

communautés d'origine africaine ou caribéenne en Angleterre¹³⁵. Cette étude du paysage expographique anglais m'intéresse, car elle exemplifie l'agentivité du format de l'exposition dans l'historiographie de l'histoire de l'art en ce qui a trait plus largement aux communautés culturelles que le canon occidental tend à tenir l'écart. Les recherches de Chambers, animées par la dimension raciale de la partialité du monde de l'art, pointent vers les expositions *The Other Story* (1989) (citée par Hoffmann comme inspiration à sa propre posture postcoloniale) à la Hayward Gallery, Londres, et *Transforming the Crown: African, Asian and Caribbean Artists in Britain 1966-1996* (1996) organisée par le Caribbean Cultural Center/African Diaspora Institute, New York, comme des manifestations à dimensions historiographiques et rétrospectives qui ont contribué à cerner l'apport d'une histoire de l'art noir, toujours en danger de disparaître. Le travail des chercheuses et chercheurs et celui des institutions d'enseignement ou de diffusion s'allient ainsi à celui des commissaires qui, au moyen d'expositions, retracent des actrices et acteurs ou des événements marginalisés, voir littéralement effacés. Dans ces conditions, l'exposition deviendrait un outil pour renverser l'« invisibilisation » des « Autres » artistes qui font face à une discréditation systémique les excluant des récits blancs, si l'on suit l'argumentaire de Chambers. Il s'agirait moins de chercher une vérité dans le passé que de resynchroniser l'histoire de l'art avec la réelle contribution de ces artistes.

En outre, Chambers souligne que les conséquences de l'aplanissement culturel que provoque le discours dominant entraînent des problèmes concrets pour la recherche : « *the rendering invisible or peripheral of Black-British artists' exhibition activity not only has grave consequences, but also poses formidable challenges, for researchers*

¹³⁵ Chambers, E. (2016). Black-British Artists and Problems of Systemic Invisibility and Eradication: Creating Exhibition Histories of That Which Is Not There. Dans O'Neill, P., Steeds, L. et Wilson, M. (dir.). *The Curatorial Conundrum* (p. 54-61). Cambridge : MIT Press. p. 55.

and art historians alike. »¹³⁶ Des répercussions qui fragilisent d'autant plus la survivance de l'apport des artistes touchés-es parce que leur absence renforce non seulement le canon, explique Chambers, mais rend encore plus difficile la révision historique, puisque chaque année passée est perpétuellement une année zéro... Sa solution : l'adoption d'une attitude révisionniste de la part des institutions artistiques majeures par l'entremise de « *radical revisionist practices that seek to pluralise* »¹³⁷.

Il est d'ailleurs intéressant d'envisager l'espace et le temps d'*Other Primary Structures* comme une zone de contact¹³⁸ entre différentes histoires — celles des autres minimalismes, celles de l'art des années 1960, celles de *Primary Structures*, celles du Jewish Museum — objectives et subjectives, inévitablement partielles, où le passé doit rester un élément actif, modelable pour libérer les potentiels politiques et critiques de la reconstitution d'exposition à l'endroit de l'histoire de l'art. Imaginons que cette zone de contact puisse admettre des conflits, des rencontres, des traductions pluriels au profit d'un récit transculturel.

¹³⁶ *Ibid*, p. 56.

¹³⁷ *Ibid*, p. 61.

¹³⁸ J'emprunte la définition de « zone de contact » à Marion von Osten qui, dans son essai « *Displaying the Absent: Exhibiting Transcultural Modernism* », propose ce concept comme une méthodologie commissariale pour faire voir les rapports contradictoires de négociation et de résistance entre les modernismes coloniaux et les relations anticoloniales ou postcoloniales sur le territoire africain. Voir : von Osten, M. (2014). *Displaying the Absent: Exhibiting Transcultural Modernism*. Dans Frank, R., Meyer-Kramher, B., Schafaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.). *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting* (p. 189-211). Berlin : Sternberg Press.

2.2.1.3 Les temps des histoires

Une autre façon d'illustrer l'agentivité de la reconstitution d'exposition sur la structuration de l'histoire de l'art serait d'envisager le potentiel d'action de la première sur le découpage par mouvements ou périodes, délimitées dans le temps et classées selon un ordre progressif, de la deuxième. Dans *Other Primary Structures*, nous avons vu que la sélection des artistes et l'angle commissarial incitent à déconstruire le mythe, auquel *Primary Structures* a participé, voulant que l'art minimal soit américain ou dominé par un cercle sélect occidental¹³⁹. La méthodologie privilégiée par le Jewish Museum pour la reconstitution amène plutôt à considérer un « moment minimaliste », comme Meyer en parlait en phase avec l'évolution de la pensée critique autour du minimalisme¹⁴⁰, qui se serait déployé au cours des années 1960 dans différentes aires géographiques, à la place d'un minimalisme dont l'ascendant serait occidental. Cette approche amènerait donc à concevoir la carte du minimalisme sous le modèle d'une constellation inscrite dans un cadre temporel qui romprait avec la périodisation séquentielle calquée sur le temps occidental. Pouvons-nous imaginer que les processus critiques en jeu dans la reconstitution *Other Primary Structures* permettraient d'envisager d'autres temps pour l'histoire de l'art, ou simplement, de voir *les temps des histoires* ?

¹³⁹ Il est intéressant de mentionner qu'en 1967, une exposition en réponse à *Primary Structures* fut organisée à la Sociedad Hebraica Argentina, à Buenos Aires, sous le nom d'*Estructuras Primeras II*. Le commissaire, Jorge Glusberg, y rassemblait un nombre important d'artistes de Buenos Aires et de Rosario travaillant sur des enjeux plastiques similaires, et dont plusieurs figurent dans *Other Primary Structures*.

¹⁴⁰ Meyer, J., *op.cit.*

L'historien de l'art Avinoam Shalem, dans un essai où il se penche sur la reconstitution partielle d'une exposition d'art islamique, explique comment la notion occidentale du temps prévaut sur la définition du temps universel et contribue conséquemment à attribuer des périodisations distinctes à des espaces géoculturels n'étant pas inclus, ou tout juste inclus, sur la carte du monde de l'art globalisé :

*It is a system in which Western time has always been “up-to-date” and “on time,” whereas areas outside the West have instead been organized according to their proximity to the up-to-date Western time, referred to primarily as modern time. In this comparative system, non-Western artistic notions have thus been located in the remote past, the past, or the near past.*¹⁴¹

Ce système de datation à deux vitesses se révélerait lourd de conséquences, selon Shalem, particulièrement lorsque, comme dans le cas qui nous intéresse, la date de production d'une œuvre non occidentale coïncide avec celle d'une œuvre occidentale : « *This results in a sort of nonlogical systematization of things: the art of the Other is analogous in time with the Western time clock, but, at the same time, within the parameters of the history of art, always delayed and overdue.* »¹⁴² C'est donc dire que dans un contexte moderne, par exemple, l'« Autre » demeure enfermé dans un stade prémoderne.

Ainsi, théoriquement, en proposant un éventail de minimalismes simultanés, *Other Primary Structures* pourrait encourager à revoir le récit du minimalisme en Occident en l'ouvrant à des temps différents, enchâssés dans des environnements sociopolitiques et économiques non occidentaux spécifiques. On pourrait supposer

¹⁴¹ Shalem, A. (2012). From Object to Subject: Conceptualizing 'The Future of Tradition—The Tradition of Future'. Dans Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.). *Cultures of the Curatorial* (p. 167-187). Berlin : Sternberg Press.

¹⁴² *Ibid*, p. 170.

que cela mette en lumière les diverses fonctions et significations que portaient les « autres » formes minimales, contraintes ou alimentées par leurs contextes d'émergence¹⁴³. Au moyen de ce panorama élargi, le Jewish Museum pourrait même, par exemple, faire voir que les artistes du néo-concrets et du Mono-ha ne travaillaient pas nécessairement dans un temps minimaliste ou sous l'étiquette minimaliste en 1966. C'est rétrospectivement, et à partir d'un point de vue occidental, que nous pouvons maintenant soulever des affinités conceptuelles et esthétiques entre leurs productions et le minimalisme ou le post-minimalisme¹⁴⁴. En résultante, l'exposition pluraliserait le minimalisme en valorisant ses axes de connexions et de distinctions à des échelles transculturelles et transhistoriques. Déterminer si le Jewish Museum parvient effectivement à présenter les différents minimalismes sur un pied d'égalité temporelle et, autrement, s'il arrive à éviter le piège d'un minimalisme global univoque et aplanissant, n'est pas l'objectif ultime de mes interrogations. Sur ce point toutefois, on pourrait argumenter que la très maigre contextualisation géopolitique — problème qui forme d'ailleurs une large portion des critiques négatives au sujet de l'exposition¹⁴⁵ — pour accompagner les œuvres de 2014 ne parvient peut-être pas en définitive à déconstruire le canon.

¹⁴³ Par exemple, l'œuvre de Noemí Escandell dans *Others 1* est réalisée en 2014 pour la première fois d'après son esquisse *Drawing for Displacement* (1967) parce que celle-ci n'avait jamais pu être produite sous le régime totalitaire des années 1960 et 1970 en Argentine.

¹⁴⁴ La sélection de Hoffmann illustre en effet que plusieurs artistes à travers le monde évoluaient dans un style qu'on qualifierait aujourd'hui de post-minimal avant même que le terme « minimal » n'ait été adopté aux États-Unis. Pour des exemples de cet anachronisme : Beckenstein, J. (2013, octobre). Other Primary Structures. *Sculpture*, 33(8), 70-72.

¹⁴⁵ Parmi elles : Smith, R., *loc. cit.*, p.C23 ; Beckenstein, J., *loc. cit.*, p. 72. ; Pollack, M. (2014, 19 mars). 'Other Primary Structures' at the Jewish Museum. *Observer*. Récupéré le 5 novembre 2014 de <http://observer.com>

À ce stade, *Other Primary Structures* me permet d'avancer qu'une des premières actions de la reconstitution à l'endroit de l'histoire de l'art s'exercerait au niveau du contenu. En élargissant le cadre de l'exposition d'origine, le Jewish Museum exhibe deux méthodologies ou approches distinctes en histoire de l'art, l'une appartenant à 1966, l'autre à 2014 ; il donne à voir une mutation de la discipline qui a des répercussions directes sur son contenu, sur les objets qu'elle étudie, qu'elle inclut ou exclut. Et cette différence entre les deux est politique dans la mesure où elle présente l'histoire de l'art comme un récit construit, subjectif et témoin de l'époque qui la façonne. Cet écart rend visible dans les salles le problème voulant que le passé ne soit pas l'histoire pas plus que l'histoire ne soit le passé... Ce que la reconstitution « fait » à l'histoire de l'art dans cette étude de cas, c'est mettre au jour les dynamiques politiques et culturelles qui gouvernent son historiographie. Elle nous renseigne sur un état antérieur de l'histoire de l'art et un état actuel de la recherche et de la discipline. Plus encore, on pourrait ouvrir la réflexion en proposant que l'aspect politique de cette différence entre la reconstitution et sa source aurait le potentiel d'outiller les visiteuses et visiteurs à prendre conscience de leur propre subjectivité dans la réception d'une exposition et de leur responsabilité critique devant le récit de l'histoire de l'art.

2.2.2 Rapports au passé : comment l'anachronisme agit-il ?

Pour dépasser les intentions officielles partagées par Hoffmann et le Jewish Museum, une manière d'interpréter *Other Primary Structures* en termes critiques serait d'admettre que l'exposition « réplique à » *Primary Structures* bien plus qu'elle ne « réplique » son original ou ne le répète plus ou moins fidèlement, pour employer

l'opposition que Dulguerova établit entre les types « riposte » et « reprise »¹⁴⁶. Le fait qu'une distance temporelle entre les expositions de 1966 et de 2014 soit annoncée d'emblée dans la présentation de l'exposition et rendue visible dans les galeries tout au long de la visite — en opposition à la « reprise » où les publics auraient l'impression de plonger dans le passé de manière immersive — fonderait la capacité de la « riposte » à actualiser le passé à partir du présent. Dulguerova aborde ce cas de « réplique » en tant que traductions de l'expérience passée dans et par le présent. Elle avance que le jeu temporel qu'il mettrait en œuvre pourrait être rapproché d'une compréhension benjaminienne de l'histoire où le passé aurait la capacité d'agir sur le présent¹⁴⁷. Alors que le mémoire cherche à déterminer où se situe l'agentivité de la reconstitution, Dulguerova nous met sur la piste de sa dimension temporelle comme agent actif de ce processus à l'endroit de l'histoire de l'art.

Le concept de « riposte » chez Dulguerova se rapproche de celui de *riff* chez Greenberg, et ce dernier nous aide semblablement à cerner la dimension critique d'*Other Primary Structures*¹⁴⁸. La *riff* est une exposition à propos d'une autre ; une réitération d'une exposition passée dont la mémoire est manipulée pour explorer son sujet en improvisant sur celui-ci ou en produisant des variations sur lui — ce à quoi la proposition du Jewish Museum répond tout à fait. L'interaction entre le passé et le présent que ce type de reconstitutions entraîne sous-tendrait également une part non négligeable de souvenir et d'oubli ainsi qu'une confusion productive entre mémoires (*acts of memory*) subjectives et objectives, qui seraient partie intégrante de tout projet

¹⁴⁶ Dulguerova, E., *loc. cit.*, p. 58.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 62.

¹⁴⁸ Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

de reconstitution¹⁴⁹. C'est au sein de cette indétermination que Greenberg voit la possibilité de générer d'autres histoires pour accompagner l'évènement source. On peut effectivement imaginer qu'*Other Primary Structures* produit de nouvelles histoires subjectives, brodées de faits historiques et teintées d'oublis, où le passé et le présent se côtoient.

Cette connectivité entre passé et présent est associée par Greenberg à une conception dynamique et rhizomatique de la notion d'histoire. Elle la lie à la méthodologie d'Aby Warburg où l'archéologie et le présent sont mis en relation et s'augmentent mutuellement sous le modèle de la constellation. Que Dulguerova invoque Benjamin et que Greenberg fasse appel à Warburg met la reconstitution d'exposition en dialogue avec la réévaluation méthodologique de la linéarité de l'histoire de l'art qui s'opère dans les développements récents de la discipline, en simultanéité avec la revalorisation des théories de ces deux historiens du 20^e siècle. Dans cette optique, la reconstitution d'exposition se rangerait parmi ces recherches qui, ces dernières années, soutiennent des modèles temporels anachroniques pour écrire l'histoire de l'art ou pour réfléchir son déploiement et sa production au sein du musée.

Pour court-circuiter la progression linéaire de l'histoire de l'art, des tentatives d'« anachroniser » sa forme, dans lesquelles Georges Didi-Huberman œuvre notablement en travaillant à partir de Warburg et Benjamin¹⁵⁰, proposent des modèles temporels ou des pistes de réflexions théoriques qui éclatent une appréhension

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Voir, entre autres : Didi-Huberman, G., 2000, *op. cit.* ; Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Édition de Minuit. ; Careri, G. et Didi-Huberman, G. (2015). *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*. Paris : Éditions Mimésis.

chronologique de l'histoire. Les théorisations du contemporain chez Giorgio Agamben ou de la contemporanéité comme méthode dialectique chez Bishop s'inscrivent dans la foulée de cette disruption de la ligne du temps historique et informent le mémoire. Pour Agamben, l'inactualité du regard posé sur le présent définit la force qui fonde l'agentivité du sujet contemporain :

Cela signifie que le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière ; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la « citer » en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre.¹⁵¹

Et qui motive la politisation du projet de « re-catégorisation » temporel au sein de l'histoire de l'art et des musées pour Bishop :

*[...] what I call a dialectical contemporary seeks to navigate multiple temporalities within a more political horizon. Rather than simply claim that many or all times are present in each historical object, we need to ask why certain temporalities appear in particular works of art at specific historical moments. Furthermore, this analysis is motivated by a desire to understand our present condition and how to change it.*¹⁵²

Ainsi, différentes interpénétrations du passé (1966) et du présent (2014) entraineraient des rapports anachroniques au sein d'*Other Primary Structures*. Ce serait précisément au moyen de l'exposition que la reconstitution d'exposition aurait le potentiel de réviser une conception linéaire et évolutive de l'histoire de l'art, dont la périodisation est comprise dans un rapport de réciprocité au temps occidental et au

¹⁵¹ Agamben, G., 2008, *op. cit.*, p. 39-40.

¹⁵² Bishop, C., 2013, *loc. cit.*, p. 23.

récit dominant raconté par les anciens pouvoirs coloniaux¹⁵³. Déjà, les œuvres rassemblées laissent entrevoir un feuilletage temporelle riche pour l'analyse puisque leur sélection contemporaine est justement « passée » : elles datent elles-mêmes des années 1960. Examinons quatre stratégies expographiques qui traversent les deux volets de la reconstitution pour illustrer les potentiels qu'y recèle l'anachronisme.

2.2.2.1 Photographies d'archives

Une première stratégie est observable par les photographies d'archives, représentant des vues d'exposition en 1966, qui sont installées dans chacune des salles d'exposition (fig. 7). Posées au sol, légèrement distancées en oblique des murs d'appui par des tréteaux, elles s'élèvent jusqu'aux moulures décoratives du plafond. À chaque détour, ces photographies provoquent, non sans théâtralité, une superposition temporelle pratiquement littérale du passé et du présent¹⁵⁴.

Dulguerova, qui s'est spécifiquement intéressée à l'usage de la photographie dans la reconstitution d'exposition, propose d'envisager l'insertion d'un « référent photographique » comme l'indice de la « lecture du passé actualisée par le moment

¹⁵³ Je m'inspire ici de l'approche du médium exposition de Bénichou dans : Bénichou, A. (2015). Exposer les performances du passé : les nouvelles économies du document. Dans Bénichou, A. *Recréer-Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (p. 295-331). Dijon : Les Presses du réel.

¹⁵⁴ Elitza Dulguerova souligne l'effet théâtral de certaines intégrations de photographies d'archives, qu'elle rattache même à une fétichisation de l'histoire. J'explorerai l'idée de théâtralité plus en profondeur dans le deuxième cas à l'étude. Voir : Dulguerova, E., *loc. cit.*

présent »¹⁵⁵. Bien que l'on reconnaisse être devant une exposition qui révisé et augmente effectivement sa source sur le mode de la « riposte » ou du *riff*, étrangeté, l'envergure de ces *blow-ups* tend aussi à magnifier les dimensions des œuvres y figurant. Leur format confère aux sculptures reproduites une corporalité fantomatique qui les insère parmi les œuvres de la sélection de 2014. Cette étrange cohabitation tend à forcer la comparaison entre les sculptures des images et celles installées dans les salles, voire à brouiller la lecture des œuvres physiques, puisqu'elles ne se lisent nécessairement qu'en apposition aux photographies d'archives¹⁵⁶. On pourrait se demander ici si cette apposition des œuvres de 2014 devant les panneaux photographiques rend ces premières passives. Puisque très peu de contexte géopolitique n'est offert pour mettre en perspective leurs caractéristiques minimalistes, doit-on se demander si ce choix expographique ne prive pas doublement ces œuvres de leur substance culturelle, identitaire, au risque de présenter l'« Autre » sous une forme aseptisée ?

Ce brouillage pourrait être expliqué, en retournant vers Dulguerova, par le fait que des reproductions d'archives de grand format, peuvent « transporter le visiteur, par un effet d'immersion à l'image, dans un passé fantasmé. »¹⁵⁷ Il est intéressant de penser que les œuvres de 2014 en se fondant dans ces arrière-plans d'époque généreraient ce passé fantasmé, ce moment fabulé des années 1960 qui, visionnaire, aurait été globalisé au point d'inclure des productions artistiques internationales pour étudier le

¹⁵⁵ *Ibid*, p. 59.

¹⁵⁶ Je m'inspire ici du texte : Zizek, S. (2013). Le multiculturalisme ou la logique culturelle du capitalisme multinational. Dans Claustres, A. (dir.). *Le tournant populaire des Cultural Studies. L'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008)* (p. 383-417). (F. Jaouën, trad.). Dijon : Les Presses du réel.

¹⁵⁷ Dulguerova, E., *loc. cit.*, p. 60.

minimalisme naissant. À la superposition du passé et du présent (par les photographies d'archives) et à la mise à distance du passé (par le commissariat « riposte »), ajoutons donc dans les rapports temporels mis en œuvre par ce processus de reconstitution la liaison des temps passé et présent, qui traverse le déploiement d'*Other Primary Structures* et ses périphériques (catalogue, microsite Web) — un « raccord » qui se fait entre le 1966 des années 1960 et le 1966 des années 2014.

Un double mouvement s'observerait alors : une mise à distance du passé accentué par le noir et blanc des images et le caractère *riff* du commissariat de 2014 qui pose un regard critique sur les méthodes passées pour les actualiser au présent ; et simultanément une monumentalisation du passé par l'abondance des photographies documentaires et leur taille, qui s'alignerait sur la nature institutionnelle de cette reconstitution et la volonté du Jewish Museum à (re)canoniser *Primary Structures*. Là où Dulguerova établit une distinction entre les potentiels de « monumentaliser le passé », dans une « reprise », et les potentiels d'« établir des ponts avec le présent », dans une réplique « riposte », *Other Primary Structures* me permet de complexifier cette opposition¹⁵⁸. Dans le cas qui nous intéresse, il semblerait que c'est précisément à travers une monumentalisation de sa propre histoire que le Jewish Museum établit des liens avec le présent de multiples façons (au moyen de stratégies expographiques et de son catalogue, entre autres) et qu'il tend à rétroagir sur son passé en en modifiant le souvenir (ici, il l'augmente en lui associant d'« autres » minimalismes).

Cette hypothèse sur les effets de la monumentalisation du passé institutionnel et de la superposition des deux archives peut être mise à l'épreuve par une simple recherche d'images dans le moteur de recherche Google : en tapant « *Primary Structures* » ou

¹⁵⁸ Dulguerova, E., *loc. cit.*, p. 61.

« *Other Primary Structures* », des images des deux événements apparaissent indistinctement — et les mêmes résultats s’observent pour *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Greenberg, dans son analyse de la reconstitution *bodyspacemotionthings* (2009) de Robert Morris à la Tate Modern qui avait eu lieu au même musée en 1971, suggère d’envisager cette action de la reconstitution comme une inscription des deux expositions à la fois dans les histoires passée et présente tant de Morris que de la Tate Modern¹⁵⁹. Cette action particulière de la reconstitution a autrement été analysée sous l’expression « double historicité » dans l’essai que je signe avec Marie Fraser dans *Intermédialités*¹⁶⁰. Et pour aller plus loin, on pourrait même parler ici d’une « double historicisation » afin de mettre en exergue les processus d’inscription historique qui sont à l’œuvre dans le passé le présent, et peut-être même pour le futur.

2.2.2.2 Catalogue d’exposition

La liaison des temps est rendue explicite par le catalogue en deux volumes publié par le musée¹⁶¹ (fig. 8-9). L’un témoigne de l’exposition de 2014 ; l’autre consiste en la réédition du catalogue de 1966, écoulé depuis des années. Le nouvel ouvrage reprend à la lettre le design graphique du document historique, conçu par l’artiste et designer graphique Elaine Lustig Cohen : visuel de la couverture en orange et jaune francs, typographie, organisation du contenu (essai du commissaire suivi de doubles pages d’images en noir et blanc reproduisant les œuvres exposées, classées par artiste en

¹⁵⁹ Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

¹⁶⁰ Fraser, M. et Dubé-Moreau, F-A., *loc. cit.*

ordre alphabétique). Les seules distinctions entre les deux livres sont l'ajout en 2014 de la retranscription inédite d'une table ronde sur la sculpture actuelle tenue en parallèle de l'exposition de McShine et le déplacement des biographies d'artiste à la toute fin de l'ouvrage (plutôt qu'en marge des images en 1966).

Le fait d'avoir conceptualisé le catalogue en reprenant la même esthétique et structure qu'en 1966 rend très concret le rôle qu'entend jouer l'exposition de 2014 pour augmenter la proposition de McShine. D'ailleurs, les deux ouvrages sont rattachés ensemble par une pochette de plastique souple transparente dont chaque côté contient l'un des livres et qui, lorsque refermée, les superpose — sorte de trait d'union invisible entre le passé et le présent¹⁶². Plus encore, la couverture de la version de 2014 présente un « O » majuscule pour « Other » sur fond orange et un « P » majuscule pour « Primary » en 4^e de couverture ; alors que celui de 1966 présente un « P » sur chacune de ses faces jaunes. Par conséquent, lorsque la pochette est refermée, le « double » livre reprend tout de même l'acronyme de l'exposition de 2014 avec le « O » de Hoffmann sur le dessus et le « P » de McShine dessous — la somme ne faisant qu'un.

¹⁶¹ Hoffmann, J. et McShine, K. (dir.), *op. cit.*

¹⁶² La direction de la réédition est assurée par le studio londonien de graphisme A Practice for Everyday Life. Voir : A Practice for Everyday Life. (2018). Other Primary Structures. Dans *Projects*. Récupéré le 2 octobre 2017 de <http://apracticeforeverydaylife.com/projects/other-primary-structures>

2.2.2.3 Identité graphique et maquette

Retournons dans les salles pour observer le feuilletage temporel provoqué par le processus de reconstitution : une troisième stratégie expographique y fait encore cohabiter le passé et le présent. Elle se décline d'une part dans l'identité graphique de la signalétique ainsi que dans la nature des textes muraux et, d'autre part, grâce à une maquette de *Primary Structures* présentée à la toute fin du parcours d'exposition.

L'orange et le jaune, signature du catalogue, inspirent la scénographie de l'exposition¹⁶³ (fig. 10). Son parcours s'amorce par un couloir perpendiculaire à l'entrée dont le mur jaune y faisant face arbore une vaste ligne du temps du minimalisme dans les années 1960 à travers le monde (fig. 11). À l'extrémité gauche du couloir, d'où les publics sont invités à débiter leur visite, le texte original de McShine est reproduit sur un mur jaune avec la liste de ses artistes le jouxtant (fig. 12). Sur le mur en vis-à-vis, peint en orange, le texte de Hoffmann est affiché avec sa propre liste d'artistes répartie en fonction des deux volets. Dès l'entrée de l'exposition donc, le passé et le présent se font face, se font écho dissemblablement, et laissent présager la volonté historicisante de la reconstitution.

Dévoilée à la toute fin du parcours dans les deux volets de l'exposition, la maquette reconstitue en miniature le déploiement de *Primary Structures* à travers les salles en

¹⁶³ Le design de l'exposition est réalisé par la boîte d'architecture londonienne Feilden Fowles. La scénographie d'origine était signée par Elaine Lustig Cohen. Voir : Feilden Fowles. (2018). *Other Primary Structures*. Dans *Clients and collaborators*. Récupéré le 2 octobre 2017 de <http://www.feildenfowles.co.uk/primary-structures/>

1966¹⁶⁴. Elle se présente comme un modèle réduit du bâtiment du Jewish Museum en 1966, avant son agrandissement de 1993, ressemblant un peu à une maison de poupée autour de laquelle il faut se déplacer pour découvrir l'exposition d'origine (fig. 13-15). On l'aperçoit à distance entre deux panneaux d'une reproduction noir et blanc coupée en son centre à la façon de rideaux l'encadrant de manière dramatique, indubitablement théâtrale. Elle est bel et bien partie intégrante de l'exposition ; Roberta Smith au *New York Times*, la considère comme le clou du spectacle, et comme un élément central à la pertinence et à l'utilité de l'exposition¹⁶⁵. Non seulement dès l'entrée du parcours les noms des membres des équipes conceptrices et techniciennes sont listés au mur dans une catégorie distincte des crédits de l'exposition, mais la maquette est aussi annoncée dans l'essai commissarial du catalogue et omniprésente dans la documentation visuelle de l'exposition disponible sur le site Web du musée (avec une vue d'ensemble et plusieurs vues intérieures) de même que dans l'entrevue officielle avec le commissaire menée dans les salles (vidéo éducatif produit par le Jewish Museum), où l'on voit plusieurs scènes de son assemblage¹⁶⁶.

Encore une fois les rapports temporels que la maquette mobilise ne sont pas tranchés ; l'anachronisme s'y présente sous diverses dynamiques en apparence contradictoires. Elle condense en un coup d'œil les relations de voisinage qui existaient entre les nombreuses œuvres, toutes fidèlement reproduites à échelle réduite et en accord avec

¹⁶⁴ La maquette a été construite par Aurelie Paradiso Design avec le concours d'étudiantes et d'étudiants de Parsons The New School for Design. Les répliques d'œuvres miniatures ont été produites par Andy Vogt.

¹⁶⁵ Smith, R., *loc. cit.*, p. C23.

¹⁶⁶ Voir : The Jewish Museum. (2018). Other Primary Structures. Dans *Exhibitions*. Récupéré le 2 octobre 2017 de <https://thejewishmuseum.org/>

leur palette d'origine (seules les œuvres sont polychromes alors que la maquette est entièrement blanche, non sans rappeler le *white cube*). Tout se passe comme si une reconstitution mimétique résidait au cœur de la reconstitution critique du Jewish Museum. La maquette apparaît comme essentiellement anachronique : une fenêtre vers le passé à partir du présent. Pourtant, bien qu'elle positionne le passé à l'intérieur de la reconstitution, simultanément elle semble agir comme un repoussoir faisant paraître les objets de son écrin immaculé comme très éloignés. Elle contribue au rapport de mise à distance du passé par le commissariat actuel en clarifiant l'écart temporel qui existe entre les deux, mais remplit tout à la fois une fonction éducative en liant *Other Primary Structures* à son histoire institutionnelle de manière on ne peut plus concrète.

Du point de vue de la recherche, ce modèle réduit apparaît comme un outil efficace pour « re-présenter » les stratégies de mise en espace du commissariat d'origine. Et du point de vue de la médiation de l'exposition, il est un outil didactique riche pour discuter simultanément des distinctions entre les deux déploiements expographiques et des rapprochements esthétiques observables entre leurs sélections d'œuvres respectives. Dans la même salle que la maquette, on retrouve aussi un étalage du catalogue double (1966 et 2014) pour consultation ainsi qu'une liste des œuvres détaillées classée par salles reproduite sur le mur du fond, en arrière-plan de la maquette. Les publics ont donc accès à rien de moins qu'un plan de salles en 3D et aux cartels pour retracer et revivre d'une autre manière encore *Primary Structures*. Sous un angle conceptuel, l'adjonction de cette maquette à l'exposition semble signaler de façon indicielle la « fabrication » opérée par le commissaire¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Dans un projet de reconstitution antérieur, Hoffmann avait déjà usé d'une stratégie similaire pour superposer et faire le pont entre passé et présent. Dans *Live in Your Head. When Attitudes Became Form Become Attitudes: A Restoration–A Remake–A Rejuvenation–A Rebellion* (2012) au CCA Wattis

Posée sur un socle, l'imposante maquette d'*Other Primary Structures* replace enfin le musée dans le musée par une mise en abîme qui se joue au niveau temporel rappelant qu'au-delà de l'exposition, le Jewish Museum est réellement le noeud de ce projet. Soulignons qu'il ne s'agit pas d'une maquette d'exposition standard à regarder en plongée : c'est une représentation complexe de l'architecture du musée, sa façade, ses espaces extérieurs, ses espaces administratifs, tout y est reproduit. Dulguerova, qui se penche spécifiquement sur l'influence exercée par l'emploi de socles ou de vitrines dans le cas de reconstructions limitées ou partielles, suggère que ces expôts serviraient « une mise à distance délibérée, une “mise en musée” [...] visant une traduction du passé dans les conditions actuelles et selon les moyens disponibles. »¹⁶⁸

Dans le cas qui nous intéresse, la maquette et son socle pourraient symboliser l'encadrement institutionnel de cette reconstitution d'exposition, si l'on suit Dulguerova. J'ajouterais même qu'ensemble ils contribueraient à recentrer la place de l'acteur institutionnel dans la mémoire de *Primary Structures*, dans la lignée de l'écriture d'une histoire des expositions à partir de ses protagonistes. Ici, le socle pourrait, contradictoirement, tout autant participer à la monumentalisation du passé qu'à son actualisation institutionnelle.

Institute for Contemporary Arts, San Francisco, il avait inclus une maquette professionnelle répliquant à l'identique l'exposition iconique de Szeemann¹⁶⁷. La maquette occupait la première salle de l'exposition, au côté de documents d'archives et de photographies d'époque. Inversement à *Other Primary Structures*, elle avait été réfléchie comme une antichambre visant à mettre les publics en contexte afin que ceux-ci soient à même de se faire une idée informée au sujet de l'exposition historique et de son héritage avant d'entrer en contact avec la nouvelle sélection d'œuvres. Comme dans le cas d'*Other Primary Structures*, le catalogue de cette reconstitution basait également son graphisme (esthétique, structure) sur celui de son exposition source. Voir : Hoffmann, J. (dir.). (2012). *Live in Your Head. When Attitudes Became Form Become Attitudes: A Restoration—A Remake—A Rejuvenation—A Rebellion* [Catalogue d'exposition]. San Francisco : CCA Wattis Institute for Contemporary Arts.

¹⁶⁸ Dulguerova mène cette analyse au sujet de l'exposition *The Avant-Garde in Russia: New Perspectives 1910-1930* (1980) au LACMA, voir : Dulguerova, E., *loc. cit.*, p. 62.

2.2.2.4 Microsite Internet

La quatrième et dernière stratégie expographique que je veux souligner en lien avec la cohabitation des temps passé et présent est relative au microsite Internet créé par le Jewish Museum en parallèle à l'exposition *Other Primary Structures*¹⁶⁹. Pour analyser cet outil éducatif d'un point de vue temporel, les réflexions de Greenberg sur le Web (tant comme système d'accès à Internet que comme toile ou réseau d'informations) en corrélation avec la reconstitution d'exposition sont éclairantes. Les plateformes Web de reconstitutions qui « *mobilise the potential of the web as a remembering vehicle and space* » sont, pour Greenberg, simultanément des formes en soi de réactualisation et des compléments indissociables de ces reconstructions¹⁷⁰. Le microsite Internet d'*Other Primary Structures* répondrait au type qu'elle nomme *reprise* et dont elle situe l'apparition vers 2006. Il serait une représentation Web de la reconstitution qu'il cartographie virtuellement, mais surtout une partie intégrante de ses processus de documentation et de mémoire¹⁷¹.

¹⁶⁹ Le microsite qui n'est plus accessible l'a été au moins jusqu'à l'hiver 2018 (date de ma dernière consultation). The Jewish Museum. (2018). Interactive Feature. Dans *Other Primary Structures*. Récupéré le le 2 octobre 2017 de <https://thejewishmuseum.org/>

¹⁷⁰ Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

¹⁷¹ Greenberg écrit : « *There is an increased understanding that reprising exhibitions on the web offers opportunities to record aspects of exhibitions that, until now, have remained invisible or under-visualised, to provide material not found in catalogues, and to circulate information about exhibitions before the catalogue is published or when out of print.* » *Ibid.*

Ce microsite se présente comme une page fixe, sans défilement vers le bas possible, dont les cinq onglets cliquables en entête vont comme suit : *About*, comprenant le texte commissarial et quelques vues d'exposition ; *Artists*, listant les artistes avec courte notice biographique et images des œuvres présentées ; *Timeline*, reproduisant la ligne du temps du minimalisme dans les années 1960 affichée à l'entrée de l'exposition ; *Floorplans*, sous forme de plan axonométrique en vue aérienne dans lequel on peut naviguer salle par salle de manière interactive ; et *Video*, donnant accès à l'entrevue filmée du commissaire dans les salles d'*Other Primary Structures*. Les deux autres actions permises sont : un renvoi vers le site général du Jewish Museum qui s'ouvre automatiquement dans un nouvel onglet ; ou un passage, via un bouton cliquable au bas de l'écran, vers une page miroir à celle de 2014, mais pour 1966, qui s'ouvre dans la même page de navigation. La page de 1966 présente elle aussi un renvoi direct vers 2014, rendant le passage d'une « exposition » à l'autre très facile. Le passé et le présent sont distinguables — le premier sur fond jaune, le second sur fond orange, pour reprendre la palette distinctive des deux catalogues (1966 et 2014) —, mais néanmoins interreliés sur un mode dialogique.

La seule différence entre les deux pages réside dans le fait que les œuvres exposées en 1966 ne sont pas illustrées contrairement à celle sur la page de 2014. Uniquement une ligne biographique est associée à chaque artiste de *Primary Structures*. Dans son analyse des plateformes Web de la Documenta 12 (2005), Greenberg se penche sur un phénomène similaire où aucune information technique sur les œuvres passées jointes à l'évènement n'était disponible en ligne alors que les productions contemporaines étaient accompagnées de notices détaillées. L'auteure émet l'hypothèse suivante : « *The archival material became a mystery while the contemporary installations were presented as history.* »¹⁷² Par symétrie, les mêmes

¹⁷² *Ibid.*

conséquences historiographiques pourraient être envisagées à propos de l'absence d'images documentant les œuvres de 1966.

Le rôle didactique de ce microsite double est indéniable, et la manière avec laquelle les ressources archivistiques (textes commissariaux, vues d'expositions, plans d'exposition, listes des artistes et des œuvres) y sont facilement accessibles rejoint un argument de Greenberg qui associe les reconstitutions d'exposition aux pratiques actuelles de spatialisation de la mémoire pour rendre celle-ci tangible et interactive. Les technologies du Web permettent ici une familiarisation immédiate avec la relation qu'entretient *Other Primary Structures* à *Primary Structures*. La navigation alternée entre 2014 et 1966, encouragée par la configuration du microsite, favorise une étude comparée, sous forme de juxtaposition, des deux propositions commissariales, et assure une interconnexion entre les temps passé et présent en les plaçant sur un même axe de réciprocité, qu'on pourrait qualifier d'horizontal.

Comme les sites Internet que Greenberg analyse dans son essai, la version Web d'*Other Primary Structures* documente l'exposition d'une manière plus poussée que le format papier du catalogue d'exposition ne peut le permettre. Toujours en ligne, il en prolonge virtuellement la durée et l'espace : « *Past and future exhibitions represented on the web become a simultaneous present, while geographically distant exhibitions become proximate and available for scrutiny.* »¹⁷³ Ces sites *reprise* deviennent donc des interfaces où expérimenter d'autres temporalités de l'exposition en plus d'offrir à la mémoire collective des plateformes démocratiques d'archivage accessible à grande échelle : « *Meta-sites reprising exhibitions have the potential to de-centre and augment existing exhibition histories, not only by making*

¹⁷³ *Ibid.*

more exhibitions visible but by ensuring their place in history. »¹⁷⁴ Ils se retrouveraient tout autant en dialogue avec l'exposition qu'ils reconstituent qu'avec l'histoire de l'art et celle des expositions qu'ils nourrissent d'un point de vue archivistique.

Plus encore, selon les théories de Greenberg, ces méta ou microsites permettraient d'imaginer d'autres structurations historiographiques pour l'histoire de l'art. Là sied une contribution importante de Greenberg à l'étude de la reconstitution d'exposition. Elle propose de voir le Web comme une progression technologique et historique qui sous-tendrait un changement de paradigme conceptuel pour les *remembering exhibitions* : « *The web allows us to reconsider the developmental or progressive models used for histories of exhibitions. [...] Instead of an episodic history, the web and its tools can foster interwoven historical perspectives, layered approaches, and a myriad of interconnections.* »¹⁷⁵ Les possibilités qu'offrent les plateformes virtuelles permettraient de passer d'une représentation typographique, linéaire, de l'histoire à une représentation topographique ; d'une construction fixe à une construction fluide fondée sur un foisonnement de matériel et surtout sur une flexibilité à configurer et à reconfigurer continuellement l'information.

Ainsi, le double microsite Web d'*Other Primary Structures* se présenterait comme un autre vecteur de l'agentivité de la reconstitution d'exposition en relation avec l'histoire de l'art. En plus d'être en lui-même un espace anachronique où coexistent par va-et-vient le passé et le présent, il permettrait aussi d'imaginer une écriture de l'histoire de l'art à l'extérieur du paradigme évolutif occidental. Greenberg voit

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

même dans le Web : « *the real possibility of different and more decentred histories emerging, histories that call the very concept of a landmark exhibition into question.* »¹⁷⁶ En extrapolant, on pourrait proposer que le format Web de la constellation et de la simultanéité permet d'envisager écrire la, somme toute, très jeune histoire des expositions sous un modèle qui ne suivrait pas celui de l'histoire de l'art traditionnelle. Tout de suite, il intégrerait les théories des tenants de la réécriture ou de la révision de l'histoire de l'art à l'aune d'une valorisation d'une approche anachronique ou contemporaine de l'histoire. Dans cette supposition, la reconstitution d'exposition serait une des courroies de transmission, un des moyens de cette écriture non-linéaire et inclusive.

Superposition, mise à distance et liaison — seraient les jeux temporels qui se font et se défont au sein d'*Other Primary Structures*. Bien sûr, il est cohérent pour un musée de regarder le passé avec les yeux du présent, mais les rapports anachroniques que ces jeux instaurent au sein du processus de reconstitution fonderaient son agentivité au niveau temporel à l'endroit de l'histoire de l'art. Le passé serait ici actualisé par le présent, court-circuitant simultanément une acceptation d'un présent imperméable au passé ou au futur. La reconstitution d'exposition dynamiserait les appréhensions chronologiques et linéaires de l'histoire de l'art non seulement en créant des espaces hétérochroniques¹⁷⁷, où plusieurs temps se côtoient, mais aussi en imaginant des passés alternatifs où les méthodes du présent auraient actualisé les méthodes d'alors pour les rendre, dans le cas qui nous intéresse, plus inclusives. Une histoire de l'art

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Michel Foucault rattache cette idée au concept « d'espaces hétérotopiques » pour traiter du musée et de ses salles comme autant de bulles hors du temps et de tous les temps offrant la possibilité de contracter en un seul lieu physique plusieurs espaces ou temporalités qui autrement ne seraient pas conciliables : Foucault, M. (1984). Des espaces autres (Conférence au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), 46-49.

anachronique n'est pas elle-même postcoloniale tout comme, inversement, une histoire de l'art postcoloniale ne suit pas nécessairement un modèle anachronique. Cette occurrence démontre néanmoins que les processus anachroniques de la reconstitution peuvent entraîner la cristallisation d'enjeux postcoloniaux dans l'exposition. Et, en ce sens, le schème postcolonial que met de l'avant *Other Primary Structures* en (re)négociant certains contenus et temporalités ou périodisations du minimalisme dans l'historiographie de l'histoire de l'art est servi par des stratégies anachroniques au sein de l'exposition.

2.3 Effets sur la muséologie

Reportée au champ muséologique, la reconstitution d'exposition permettrait de réinvestir les fonctions de conservation et d'exposition au sein du musée par le biais de l'archive. Les multiples sites de la mémoire des expositions revêtiraient des formes tantôt immatérielles (orales, subjectives), tantôt tangibles (vues d'installation, galeries) pour témoigner du passé. Dans le cas d'un musée qui remonte une de ses propres expositions, les archives pourraient même devenir pour lui un vecteur de la revendication de son propre rôle dans l'histoire de l'art et le champ muséal. Et pour pousser encore plus loin la réflexion sur les potentiels de la reconstitution d'exposition à l'endroit de la muséologie, je tenterai de voir comment la « muséologie radicale » de Claire Bishop peut être employée comme cadre théorique pour analyser les processus critiques en jeu dans l'étude de ce cas.

2.3.1. Où est la mémoire des expositions ?

En vérité, la faisabilité d'une reconstitution d'exposition repose sur l'existence ou sur la disponibilité de traces, qu'elles soient photographiques, textuelles, vidéographiques, etc. L'archive serait en quelque sorte la condition de possibilité de la reconstitution, fidèle ou non à son original, et elle pose ipso facto le problème de la mémoire des expositions. Ce problème est à ce point concret que, bien que la tendance de la reconstitution soit en marche, dans son essai au catalogue, Hoffmann tempère lui-même sa crainte de voir la reconstitution d'exposition devenir trop répandue en invoquant l'argument des archives : seule une poignée d'expositions iconiques présenteraient la documentation nécessaire à leur reconstruction¹⁷⁸. On entend le même son de cloche de la part d'Altshuler qui explique que la quantité insuffisante de matériel sur certaines expositions marquantes a provoqué leur élimination de sa liste de manifestations iconiques¹⁷⁹.

Le vaste projet de recherche et de reconstitution mené par le commissaire Sébastien Pluot de 2012 à 2014 autour d'*Art by Telephone* (1969) est un exemple probant de l'incidence des ressources archivistiques sur la survivance d'une exposition dans la mémoire collective. Imaginée en 1968, et ouverte en novembre 1969 (quelques mois après *Live in your head. When Attitudes Become Form*), par David H. Katzine pour le Museum of Contemporary Art de Chicago, elle figure parmi les premières expositions à présenter l'art conceptuel en contexte institutionnel — et, d'un point de vue de période historique, apparaît donc intéressante à placer en dialogue avec le

¹⁷⁸ Hoffmann, J. Another Introduction. Dans Hoffmann, J et McShine, K. (dir.), *op. cit.*, s.p.

¹⁷⁹ Altshuler, B., *op. cit.*, p. 7.

corpus du mémoire. Malgré sa dimension précurseure, Pluot rapporte pourtant qu'elle a longtemps été négligée par les discours historiques et critiques en raison de la quasi-absence de certitudes l'entourant due au peu de documentation subsistant à son sujet¹⁸⁰. Cette entreprise de reconstitution — portée par cinq écoles d'art en Europe et aux États-Unis à travers des séminaires et ateliers, une publication volumineuse, un site Web toujours en ligne et de multiples expositions — rend très concret le rôle que la reconstitution peut jouer dans l'historicisation des expositions (occultées). En avant-propos du catalogue, on peut lire : « Cet ensemble de recherches en écoles d'art permet de redécouvrir un projet d'exposition historique et ouvre de nouvelles perspectives de compréhension des pratiques artistiques depuis les années 1960. »¹⁸¹

En ce sens, la reconstitution d'exposition serait absolument tributaire du passé et simultanément productrice elle-même de nouvelles archives qui dès lors auraient le pouvoir d'influencer la mémoire de cet évènement. Par quels moyens et par quelles voies cette mémoire nous parvient-elle ? Où chercher ses sources pour la ressusciter ? Ces premières questions ont pour effet de nous conduire au cœur du musée, nous informant sur ses fonctions de conservation et de recherche et soulignant le fait que *Primary Structures* a été tout à la fois historicisée par l'histoire de l'art et par le Jewish Museum... Parallèlement, ce constat nous rappelle le fait que l'histoire des expositions s'écrit simultanément par l'histoire de l'art et par les musées, comme le

¹⁸⁰ Pluot, S. (2014). Recalling Art by Telephone. Dans Pluot, S. et Vallos, F. (dir.). *Art by Telephone Recalled* [Catalogue d'exposition] (p. 21-72). Paris : Éditions Mix. p. 23.

¹⁸¹ Pluot, S. et Vallos, F. (dir.), *op. cit.*, p. 12.

MoMa et le Centre Pompidou qui ont entrepris de publier eux-mêmes leur propre annales expographique depuis le début des années 2000¹⁸².

Ces mêmes questions peuvent également nous mener dans les galeries du musée et souligner l'adéquation des modes de présentation avec le lieu, voire l'architecture, qui l'accueille¹⁸³. Nous nous rappellerons un parcours précis, une expérience de visite particulière... La galerie est cet espace physique qui condense le musée et qui participerait de la mémoire composite de l'exposition. Ainsi, une reconstitution à l'identique, comme *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, ou une reconstitution qui prend place dans son espace d'origine, comme *Other Primary Structures*, entrerait en dialogue avec une acceptation singulière du musée comme « lieu de mémoire »¹⁸⁴, où la dimension physique de la mémoire est reconnue à part entière et va même jusqu'à prescrire certains aspects techniques de la réalisation du projet comme l'architecture ou le parcours d'exposition.

Quel type de document renferme la mémoire des expositions? À ce second questionnement, l'indispensabilité des photographies d'installation, qui attestent des accrochages en musée, pour les reconstitutions d'exposition nous renseigne, tant en

¹⁸² Voir l'initiative en ligne du Centre Pompidou : Centre Pompidou. (2018). Histoire des expositions. Récupéré de <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/> Ou les catalogues raisonnés de leurs expositions également disponibles en ligne : Museum of Modern Art. (2018). Exhibition history. Récupéré de mom.org/history ; Wikipedia (2017, 1^{er} mars). Catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou. Récupéré de catalogueexpositions.referata.com/wiki/Accueil Ou encore les ouvrages : Dufrene, B. (dir.). (2007). *Centre Pompidou, 30 ans d'histoire*. Paris : Centre Pompidou. ; Bee S., H. et Elligott, M. (dir.). (2004). *Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*. New York : The Museum of Modern Art.

¹⁸³ Voir à ce sujet : Greenberg, R. (1996). The exhibited redistributed: A case for reassessing space. Dans Greenberg, R., Ferguson W., B. et Nairne, S. (dir.). *Thinking about Exhibitions* (p. 349-367). Londres : Routledge.

¹⁸⁴ Greenberg emprunte l'expression à l'historien Pierre Nora dans : Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

histoire de l'art qu'en muséologie, sur les contextes de présentation historiques et pointe vers la place fondamentale qu'occupe la recherche dans toute entreprise de reconstitution. Altshuler souligne l'importance cruciale de ce type de traces à même la phrase ouvrant la préface du premier tome de son projet livresque *Exhibitions That Made Art History* :

*Those engaged in the study of exhibitions frequently come upon little-known documents that enrich, or even radically revise, our understanding of modern and contemporary art. [...] Most powerful among them are installation photographs, which provide a visual connection to crucial art historical events, allowing subtle-and occasionally not-so-subtle—aspects of display to cast new light on seemingly well-known shows and institutions.*¹⁸⁵

Dans plusieurs reconstitutions d'exposition, dont *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* et *Other Primary Structures*, les vues d'installation excèdent souvent leur statut de source pour en venir à être elles-mêmes exposées, comme référent ou comme décor¹⁸⁶, sans oublier que d'autres vues d'installation (des vues de reconstitution) sont aussi créées pour assurer la diffusion et la pérennité des redéploiements. Ces clichés inédits peuvent être générés par les publics¹⁸⁷ et partager par l'entremise du Web par exemple, ou leur production peut être encadrée et cautionnée par le musée, les commissaires ou les artistes — devenant une extension de leurs propres visées politiques, critiques, artistiques, etc. Ainsi, les photographies

¹⁸⁵ Plus encore, l'existence de photographies d'installation était l'un des critères dans la sélection des expositions couvertes par les deux volumes (à l'exception des quatre premières entrées du tome 1). Altshuler, B., *op. cit.*, vol. 1, p. 7.

¹⁸⁶ Voir à ce sujet les travaux de Remi Parcollet sur la photographie de vues d'exposition, entre autres : Parcollet, R. (2015, février-mars-avril). Figures du « photomural » exposé. *artpress 2 : Les expositions à l'ère de leur reproductibilité*, (36), 48-54.

¹⁸⁷ Greenberg donne quelques exemples de cette agentivité des publics via leur propre documentation et diffusion de l'exposition. Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

d'installation, en agissant comme des index de localisation de la mémoire des expositions, nous ramènent semblablement au musée, à ses fonctions, ses outils, ses acteurs, et à son rôle dans la passation de même que dans la formation des histoires, voire des nouvelles histoires.

2.3.1.1 Le musée

L'étude par acteur permet ici de mettre en évidence que les institutions muséales, à travers leurs archives, seraient les principaux gardiens de la mémoire des expositions qu'ils présentent. Dans le cas qui nous intéresse, Hoffmann souligne effectivement l'apport fondamental des archives du Jewish Museum dans la préparation d'*Other Primary Structures* : « *Interestingly enough, and I've really benefitted from this, the Jewish Museum has one of the most amazing archives I've ever seen of their own history. I literally had everything there in front of me, from old floor plans, to old invitations, to old photographs—everything was there.* »¹⁸⁸ Dans un billet sur le blogue du Jewish Museum, la stagiaire *Shoshanna Wingate Curatorial Intern*, Hanna Yoo, en charge de reconstruire les plans des salles et de retracer la liste exacte des œuvres de *Primary Structures*, décrit le processus d'archivage au musée : « *After an exhibition is over, relevant documents are filed in boxes and sent to the archives. The Jewish Museum Archive began with its 1947 inaugural exhibit The Giving of the Law and the Ten Commandments, and includes materials for every exhibition The Museum has ever presented to date.* »¹⁸⁹ Elle enchaîne en énumérant les types de

¹⁸⁸ Balzer, D., *loc. cit.*

¹⁸⁹ The Jewish Museum (blogue). (2013). Exploring Primary Structures through the Archives. Récupéré le 5 octobre 2017 de <https://stories.thejewishmuseum.org/exploring-primary-structures-through-the-archives-69c559657b35>

documents, somme toute standards, qu'elle a croisés dans sa fouille : photographies noir et blanc d'installation et de la soirée du vernissage, négatifs, plans de salles, correspondance abondante entre le commissaire et les artistes, etc.

Cette réalité en terrain muséal aurait une influence sur l'historiographie de l'histoire de l'art, car elle définit la présence ou non de matériel pour analyser les conditions de monstration des œuvres. De plus, le cas précis d'une institution qui recrée une de ses expositions passées interrogerait directement le rapport que celle-ci entretient avec ses propres fonctions de conservation et de recherche, à la manière d'un exercice autoréflexif. On peut imaginer qu'elle amène le musée à mettre à l'épreuve ses systèmes d'archivage et les méthodes de documentation de ses expositions ; autrement dit, à voir si ses protocoles ont produit une trace de l'exposition assez substantielle pour en permettre la reconstitution. Par opposition, cela rend nécessairement visible de potentielles lacunes dans ses archives dues, par exemple, aux limitations techniques de l'époque, à certaines pratiques commissariales ou muséologiques alors en cours ou à des décisions de commissaires, conservatrices ou conservateurs, archivistes au fil des ans. À titre d'exemple, Yoo explique dans son billet qu'un des défis pour *Other Primary Structures* était de composer avec le plan d'exposition rudimentaire de 1966, qui omettaient de nombreux détails et mesures. Pour combler ces manques, des recherches plus extensives dans l'histoire élargie des expositions du musée et dans les plans architecturaux du bâtiment au fil de ses rénovations ont dû être menées¹⁹⁰.

¹⁹⁰ *Ibid.*

2.3.1.2 Oralité et subjectivité

Une autre part de la mémoire des expositions est imputable à l'oralité et à la passation de connaissances directement entre individus. Yoo soulève ce point dans ses notes de terrain soulignant l'importance de ses discussions avec le personnel du musée pour clarifier l'évolution de l'architecture intérieure du Jewish Museum. Elle évoque aussi sa rencontre avec un ancien surveillant de l'exposition, l'artiste Mel Bochner, dont le statut de témoin direct a pu fournir des informations précieuses que des documents d'archives ne laissaient pas transparaître. Sur le mode de la résonance, relevons au passage que Hoffmann suggère que l'élan clé à sa propre reconstitution de *Live in your head. When Attitudes Become Form* en 2012 au CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, à San Francisco, serait une conversation dirigée qu'il avait conduite avec Szeemann en 2001 (qui y est partiellement reproduite), élan consolidé par la relation amicale des deux commissaires durant plusieurs années¹⁹¹. Il avance même qu'il n'aurait pas mené ce projet s'il n'avait pas connu Szeemann. Pour anticiper sur la prochaine étude de cas, Celant, lui aussi, ouvre semblablement ses remerciements dans le catalogue *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* en évoquant son amitié avec Szeemann de même que sa propre implication dans l'exposition en 1969, et fonde une grande partie de la possibilité de sa reconstitution sur cette relation directe¹⁹².

¹⁹¹ Hoffmann, J. (2012). Imaginative Expansion (or, the Kingdom of the Crystal Skull). *Live in Your Head. When Attitudes Became Form Become Attitudes : A Restoration–A Remake–A Rejuvenation–A Rebellion* [Catalogue d'exposition] (s.p.). San Francisco : CCA Wattis Institute for Contemporary Arts.

¹⁹² Celant, G. (dir.), *op. cit.*, p. 379-385.

La monumentalité du canon qu'est venue à incarner *Live in your head. When Attitudes Become Form* peut être à la base de l'importance que Hoffmann et Celant accordent au fait d'avoir connu et côtoyé Szeemann, mais Greenberg nous permet aussi d'envisager autrement la place des histoires subjectives et des souvenirs dans la survivance des expositions. L'auteure propose que les *remembering exhibitions* offrent une constante oscillation entre souvenirs et oublis et entre mémoires objectives et subjectives, et que ce serait inextricablement ensemble que ceux-ci déterminent les reconstitutions¹⁹³. « *What we remember is often determined by how we remember.* », prévient-elle¹⁹⁴. Elle illustre au fil de son texte que les trois types de reconstitutions d'exposition qu'elle analyse (*replica, riff, reprise*) reconnaissent et activent tous différentes sortes d'histoires et de souvenirs : ceux nourris par les voies officielles (comme les archives institutionnelles, la presse, le catalogue des expositions ou les microsites Web d'exposition) se mêlent à ceux nourris par les expériences contingentes des publics et par les expériences des actrices et acteurs de l'époque (artistes, commissaires, personnel de l'institution, etc.) Ensemble, ces registres mnémoniques (et la documentation spécifique qu'ils génèrent) façonneraient la manière avec laquelle le récit d'une exposition passée nous parvient dans l'histoire de l'art et, dans le cas qui nous intéresse, conditionne la reconstitution.

¹⁹³ Greenberg, R., 2009, *op cit.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

2.3.1.3 Les vues d'exposition

Revenons à la question : où est la mémoire de *Primary Structures* ? Il est maintenant clair que ses sources primaires sont physiquement conservées à même les archives du Jewish Museum. Mais quel type de documents en transmet le plus adéquatement la mémoire ? Sans détour Hoffmann affirme qu'il s'agit de la photographie d'installation – des vues des salles de l'exposition qui nous renseignent sur les œuvres présentées, sur leurs relations entre elles et à l'espace. Ces vues sont souvent « ce qu'il reste » de l'expérience de l'exposition. Dans le cas d'*Other Primary Structures*, l'archive, et particulièrement la photographie d'installation, permet non seulement la reconstitution — c'est un moyen —, mais est concurremment elle-même mise en scène par l'entremise des *blow-ups* noir et blanc, de la maquette du musée et des écrits de McShine reproduits au mur et dans le catalogue — c'est aussi un expôt. Chez Dulguerova, l'emploi précis de *blow-ups* dans la reconstitution serait autoréflexif puisque le musée reconnaîtrait par là l'importance des vues d'exposition et de la mémoire des accrochages dans l'histoire des œuvres et de l'expérience des publics¹⁹⁵.

Le chercheur Remi Parcollet, qui s'intéresse de près aux développements de l'histoire des expositions, s'est penché dans un article récent sur l'emploi double des images d'archives dans la reconstitution du Jewish Museum¹⁹⁶. Parcollet insiste : « L'exploitation des archives visuelles de l'exposition est au cœur du projet

¹⁹⁵ Dulguerova, E., *loc cit.*, p. 58.

¹⁹⁶ Parcollet, R. (2016, printemps-été). (Re)produire l'exposition, (re)penser l'histoire de l'art. Autour des archives visuelles de *Primary Structures*. *Critique d'art*, (46), s.p.

scientifique. Elle en cautionne l'étude et l'analyse. »¹⁹⁷ Il rappelle que les archives visuelles sont à la source de l'histoire des expositions, tout comme les reproductions photographiques d'œuvres rendent en partie possible l'écriture de l'histoire de l'art. Toutefois, et là sied sa thèse, ces clichés ne peuvent pas être traités sur le même pied d'égalité qu'une reproduction d'œuvre, car ils représentent des perspectives situées qui relaient la posture professionnelle de leur auteur-e : artiste, commissaire, photographe, public¹⁹⁸. Ils seraient le point aveugle de l'histoire des expositions, selon Parcollet.

À titre d'exemple, il explique que Hoffmann, au cours de la documentation d'*Other Primary Structures*, a guidé et contrôlé « drastiquement les prises de vues, allant jusqu'à les anticiper lors de la conception scénographique »¹⁹⁹. Ce faisant, les images qui passent à l'histoire ne seraient pas neutres : elles porteraient la signature du commissaire et, par extension, de l'institution. Cela est signifiant puisque la valeur symbolique des photographies d'installation participe à la notoriété des expositions ainsi qu'à leur inscription dans l'histoire de l'art, si l'on suit Parcollet. Alors que les vues de 1966 sont outils et expôts dans la reconstitution, celles de 2014 seraient prolongations de la vision commissariale. La documentation contemporaine porte ainsi la superposition du passé et du présent de même que la posture globalisée et postcoloniale précédemment analysée, et Parcollet va plus loin : « Davantage que lors

¹⁹⁷ *Ibid*, s.p.

¹⁹⁸ Dans la logique de son argumentaire, Parcollet contextualise aussi les auteurs des vues d'exposition : d'abord celles de 1966, prises par Ambur Hiken, collaborateur fréquent du Jewish Museum à l'époque et photographe d'architecture intérieure ; ensuite celles de 2014, captées par David Heald, photographe d'architecture et collaborateur du Solomon R. Guggenheim Museum, aidé par un de ses employés, Kris Graves. *Ibid*, s.p.

¹⁹⁹ *Ibid*, s.p.

de l'expérience de l'exposition elle-même, l'effet d'immersion est accentué par ses nouvelles vues. La confrontation entre les œuvres et les images d'archives est amplifiée. Les photographies cristallisent le procédé curatorial. »²⁰⁰

2.3.1.4 La galerie

Les photographies d'exposition seraient un indice probant de la mise en abyme opérée par le commissaire en insérant des archives du Jewish Museum *dans* le Jewish Museum. Ce phénomène implique un autre foyer de la mémoire de *Primary Structures* : les galeries du musée. Ainsi, une étude des impacts de la reconstitution sur la muséologie nous amène à nous pencher sur la dimension physique du processus de reprise. Greenberg détaille bien les aspects qui seraient en jeu au sujet des *replica* :

*Such physical reconstructions recreate a sense of the spatial components of the original exhibition: the three-dimensionality of the exhibition halls; the spatiality of the art works in relation to each other and the places in which they were exhibited; and the visitors' spatial relationships, even if condensed or in somewhat altered form, with the historical exhibition environment and/or the art on display.*²⁰¹

Mais ce qui est déterminant dans le cas d'*Other Primary Structures*, est le redéploiement de *Primary Structures* dans les mêmes espaces qu'en 1966 – Greenberg appelle ces reconstitutions spéciales des *repeat remembering exhibition*.

²⁰⁰ Si la documentation dépassait réellement l'expérience perçue en salle, ce passage est intrigant dans la perspective d'une reconstitution future d'*Other Primary Structures*... *Ibid*, s.p.

²⁰¹ Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

Le caractère *site specific*²⁰² amène plus loin la réflexion, car l'exercice de spatialisation de la mémoire que la reconstitution sous-tend forcerait à reconnaître l'importance du lieu comme partie intégrante de l'histoire d'une exposition et de son souvenir. En prenant l'exemple de la Documenta 12 qui, pour souligner ses 50 ans, rejouait des expositions d'éditions précédentes dans l'enceinte muséale qui les avaient présentée, soit le Fridericianum de Kassel, Greenberg propose que cette « spécificité spatiale » fonctionnerait à l'image d'une carte²⁰³. Le fait de « représenter » ses expositions dans le même lieu performerait l'histoire de la Documenta et s'apparenterait à une « *memory map* »²⁰⁴. Cette carte, pour les publics, s'attache paradoxalement à un espace identifiable, mais aussi à des souvenirs ou à des oublis subjectifs, en ce sens que chaque visiteuse et visiteur a eu une relation différente avec l'histoire des objets et des contextes cités²⁰⁵. La taille et l'abondance des *blow-ups* participeraient, dans le cas d'*Other Primary Structures*, à créer cet effet de « carte de mémoire » pour les témoins de 1966, et on pourrait dire « d'index de mémoire » pour les nouveaux publics, en forçant l'apposition des vues d'exposition passées à l'architecture des salles contemporaines, comme autant d'indices du passé.

S'interroger sur la relation entre *Other Primary Structures* et l'espace physique de la reconstitution nous amène aussi brièvement à « re-voir » la mise en exposition de l'art contemporain dans les années 1960 à New York. Les reproductions de vues

²⁰² J'utilise ce concept comme l'emploie Greenberg dans son travail. Le caractère *site specific* est donc compris ici comme la corrélation entre les conditions physiques de présentation d'une exposition et la signification de cette dernière. Greenberg, R., 1996, *op. cit.* ; Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

²⁰³ Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

d'installation dans les salles et dans la réédition du catalogue de 1966 de même que la maquette du musée présentée témoignent des mutations expographiques et muséologiques qui accompagnaient alors l'émergence de l'art minimaliste et conceptuel — des formes artistiques et des approches installatives qui exigeraient des changements architecturaux dans l'espace de la galerie, comme le souligne Meyer dans son analyse de l'exposition²⁰⁶. Meyer rappelle que ce sont les conditions de présentation des peintres expressionnistes abstraits au Jewish Museum qui ont pavé la voie à la construction du pavillon Albert A. List (qui abritait *Primary Structures*) en 1963. Les galeries de ce nouveau pavillon « contemporain » exemplifiaient l'idéologie montante du *White Cube* : plafonds hauts, planchers neutres, vastes murs blancs dépourvus d'entrelacs, éclairage sur rails ajustable²⁰⁷. Le critique Brian O'Doherty qui s'est penché notamment sur l'étude des mutations de la galerie dans la deuxième moitié du 20^e siècle décrit le *White Cube* comme suit : « Cet espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, est dédié à la technologie de l'esthétique. Les œuvres d'art y sont montées, accrochées, distribuées pour étude. [...] L'art y vit dans l'espèce d'éternité de l'exposition. »²⁰⁸ Les *blow-ups* contribueraient ici à rappeler l'adéquation aigüe que les formes de *Primary Structures* entretenaient avec leur environnement de présentation, s'inscrivant en ligne directe avec cette actualité architecturale. Meyer insiste sur le fait que les sculptures minimalistes révélaient les

²⁰⁶ Meyer, J., *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁷ *Ibid*, p. 18.

²⁰⁸ Il associe la stérilisation de l'espace de la galerie au phénomène du *White Cube* en 1976 : O'Doherty, B. (2008). *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. (C. Vasseur, trad.). Zurich : JRP-Ringier. 1986. p. 37.

espaces du musée d'une façon tout à fait novatrice, faisant même dire à McShine : « *the galleries had "never looked like that before"* »²⁰⁹.

Dans l'anthologie *Thinking about Exhibitions* (1996), Greenberg écrit sur l'importance de l'emplacement et de l'architecture du lieu où se déroule une exposition pour l'analyse précise des implications des expositions pour l'art contemporain²¹⁰. Cette relation spatiale va, selon elle, jusqu'à influencer la manière avec laquelle le sens se construit dans la structuration interne (conceptuelle et physique) d'une exposition. Reportée à la reconstitution d'exposition, le transfert de contexte se présenterait alors comme une particularité cruciale. Comme mentionné plus tôt, le pavillon Albert A. List a été complètement rénové au cours des années 1990 dans un esprit décoratif fin 19^e siècle. Ce chantier a réduit la taille des salles d'exposition et revu leur déploiement dans les bâtiments du Jewish Museum. L'adjonction de documents d'archives et d'autres témoins du passé aux salles actuelles permettrait d'autant plus de retracer les changements architecturaux et commissariaux dans le Jewish Museum de même que, plus largement, les changements dans la présentation de l'art minimal. Ce qu'on découvre est un contraste, une déconnexion. Alors que la cohérence de l'arrimage en 1966 entre les principes minimalistes et le cube blanc muséal est indissociable du caractère *site specific* de la première exposition ; à l'inverse, le style château des galeries abritant la remise en scène se dresserait contre sa source en désynchronisant les recherches esthétiques des années 1960 avec leur lieu de monstration. De plus, les *blow-ups*, directement apposés à l'architecture rénovée, signaleraient sans équivoque les différences entre les deux contextes empêchant d'analyser la relation entre les œuvres

²⁰⁹ Meyer, J., *op. cit.*, p. 18.

²¹⁰ Greenberg, R., 1996, *op.cit.*

et leur lieu d'exposition de manière équivalente à 1966. Ainsi, on pourrait avancer que la relation entre le « contenu » et le « contenant » d'une exposition serait exacerbée dans le cas d'une institution qui rejoue une de ses propres expositions passées parce qu'elle ferait « doublement » voir le contenant : ses ruines et sa transformation.

Comment se rappelle-t-on des conditions techniques et architecturales de présentation qui, nécessairement, influent sur la réception et la pérennité d'une exposition ? Parce qu'elle nous encourage notamment à rechercher les sièges de leur mémoire, les premiers impacts de la reconstitution d'exposition sur la muséologie serait d'agir comme une occasion d'observer les processus de conservation et de préservation d'évènements commissariés au sein du musée ainsi que d'approfondir la relation entre institutions, espaces de galerie et expositions. Les vues d'exposition se révèlent aussi être des indices essentiels, bien qu'impartiaux, à ces deux exercices. Le cas d'*Other Primary Structures* nous permet enfin de constater que cette introspection peut revêtir un fort potentiel d'autoévaluation lorsqu'une institution muséale reconstitue une de ses propres expositions passées.

2.3.2 Revendiquer son propre rôle

Un autre effet notable de la reconstitution d'exposition sur la muséologie, rendu visible par le cas d'*Other Primary Structures*, serait la possibilité pour le musée qui reconstitue de revendiquer son propre rôle dans l'histoire de l'art ainsi que dans le champ muséal. L'étude par acteur nous permet ici d'observer de quelles manières la reconstitution d'exposition est utilisée par le Jewish Museum. Quel type d'outil représente-t-elle pour un musée ? Qu'a-t-elle à lui offrir ?

2.3.2.1 Dans l'histoire de l'art

Selon Jérôme Glicenstein, il existerait une multitude de motivations à l'écriture et la mise en scène des histoires des expositions, motivations qui seraient imputables aux domaines divers qui l'auscultent : histoire, histoire de l'art, histoire de la culture, sciences de la communication, artistes, commissaires, etc²¹¹. Il identifie néanmoins deux « applications directes » d'un tel chantier historiographique : « la légitimation de l'activité des curateurs contemporains » ; et, pour ce qui nous intéresse ici, la valorisation par les institutions artistiques de leurs principales productions²¹². « Il est souvent question, [...], pour des acteurs institutionnels, de démontrer l'importance d'une exposition par son évocation, par la citation de certains de ses éléments, voire par son *reenactment*. »²¹³ Allons plus loin : lorsque le musée se trouve être l'agent initiateur de la reconstitution d'une de ses propres expositions de surcroît, il aurait logiquement un pouvoir plus grand, du moins différent, sur l'appareil discursif qui entoure la manifestation — en opposition à une réitération dirigée par une commissaire indépendante ou commissaire indépendant ou une ou un artiste invité-e à revisiter l'histoire des expositions d'une institution par exemple —, car il se retrouve tant en amont qu'en aval de la reconstitution.

²¹¹ Glicenstein, J., 2015a, *loc. cit.*

²¹² *Ibid*, p. 10.

²¹³ *Ibid*, p. 10.

Au moyen de la « re-présentation » de *Primary Structures* sous la forme d'*Other Primary Structures*, le Jewish Museum gonflerait implicitement la valeur symbolique de la première exposition — d'autant plus que sa posture de narrateur lui permette de contextualiser en ses mots et selon son idéologie l'ascendant de l'exposition source par rapport à l'art minimal, à l'art contemporain américain et aux enjeux esthétiques des années 1960 à New York. À titre d'exemple, aux yeux de Hoffmann, la définition d'un mouvement artistique minimaliste et post-minimaliste au sein de l'histoire de l'art ainsi que la consécration de la majorité des jeunes artistes présentés-es dans l'exposition d'origine seraient autant d'indices qui confirmeraient la clairvoyance de McShine en 1966²¹⁴. Le Jewish Museum ne laisse pas d'ambiguïtés à ce sujet : il rappelle et souligne la rupture alors opérée par *Primary Structures* dans le paysage artistique et critique. Les communications officielles et efforts de médiation étaient les portevoix de cette volonté à rendre limpide le sceau de l'histoire sur *Primary Structures*, et par glissement, à célébrer le rôle du musée vis-à-vis du développement des pratiques et théories entourant l'histoire de l'art et des expositions des années 1960²¹⁵.

L'impact de la reconstitution d'exposition sur la muséologie est subtil ici ; il conférerait une forte agentivité (*empowerment*) au musée. Le Jewish Museum se porterait, quasi automatiquement, en position d'influencer la notoriété de *Primary Structures* dans l'histoire de l'art et des expositions en consolidant sa mémoire à travers sa reprise, mais surtout en l'inscrivant à nouveau dans le cours de l'histoire précisément au moyen de cette reprise. L'influence du musée sur l'histoire de l'art

²¹⁴ Hoffmann, J. Another Introduction. Dans Hoffmann, J. et McShine, K. (dir.), *op. cit.*, s.p.

²¹⁵ Voir le texte de présentation de l'exposition sur le site Web du Jewish Museum pour un exemple : The Jewish Museum. (2014). *Other Primary Structures*. Dans *Exhibitions*. Récupéré le 20 février 2015 de <http://ops.thejewishmuseum.org/1966/about/primary-structures-7>

serait aussi stimulée par le fait que le Jewish Museum se retrouve en position d'augmenter la fortune critique, médiatique et scientifique entourant *Primary Structures*²¹⁶. Je reviendrai en profondeur sur le point de l'enrichissement de la recherche en histoire de l'art par le moyen de la reconstitution d'exposition dans de l'étude de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*.

Un autre élément absolument fondamental en lien avec le pouvoir du musée en regard de l'histoire de l'art et du récit institutionnel qu'il construit est l'accès qu'il concède au contenu qui entoure sa reconstitution. Quelles sont les connaissances partagées avec le monde ? Un exemple très concret de l'autorité du Jewish Museum est la réédition du catalogue écoplé de 1966 — la restitution d'un document d'origine sinon « perdu ». Un autre exemple très révélateur est la création du microsite Web bipartite (1966/2014) de l'exposition. Ces deux initiatives fortement liées à l'historiographie de l'histoire de l'art et à des logiques d'*archival commons* pourraient être interprétés comme un désir de la part du Jewish Museum à construire et le lègue de *Primary Structures* et, jusqu'à un certain point, celui d'*Other Primary Structures* dans un cadre qui reconnaît que l'histoire des expositions est en chantier.

Nous nous retrouvons devant un musée conservateur et producteur de sa trace historique²¹⁷. Dans son analyse des diverses reconstitutions du *Cabinet des Abstraites* (*Kabinett der Abstrakten*) (1927) d'El Lissitzky, Leleu signale au sujet d'œuvres disparues ou détruites que « [p]lus leur latence est persistante, plus le processus de

²¹⁶ Dans la revue de presse de l'exposition, le rapport entre les enjeux historiques et historiographiques qu'*Other Primary Structures* soulève, et l'écriture de l'histoire des expositions est relevé par les critiques de *Canadian Art*, *Hyperallergic* et du *New York Times*. Dans l'ordre : Balzer, D., *loc. cit.* ; Mallonee, L. C., *loc. cit.* ; Smith, R., *loc. cit.*, p. C23.

²¹⁷ Leleu, N., *loc. cit.*, p. 90-95.

reconstitution destiné à la dissiper tend à la “glorification corporelle” d’une essence artistique à réhabiliter – au nom du génie de l’artiste, au premier chef, mais aussi en vertu du bien-fondé de la démarche historique [ici, le musée] qui convoque cette réincarnation et y trouve sa propre justification. »²¹⁸ Leleu souligne : « ces avatars sont nés pour des raisons distinctes de l’argument conceptuel ou esthétique mis en œuvre par leur auteur, et c’est dans la marge des théories artistiques que s’écrit leur histoire. »²¹⁹ Les copies et reconstitutions, « en tant qu’événements historiques en soi [...] renseignent dans leur *hic et nunc* sans doute moins leurs référents que les motivations et les desseins de leurs promoteurs. »²²⁰

On pourrait argumenter que certains musées utilisent même la reconstitution d’expositions pour sa capacité à se coller au canevas d’une histoire de l’art traditionnelle, linéaire et progressive, jalonnée de chefs-d’œuvre, d’artistes-héros ou de courants. En identifiant une exposition iconique dans le cours de cette histoire, et en la reproduisant dans le présent, ils s’inscriraient ipso facto dans le fil de cette même histoire. La pertinence de leur entreprise de reprise se verrait valider essentiellement à la lumière de la qualité de « chef-d’œuvre » ou de *landmark* de l’exposition qu’ils reconstruisent. Sous cette logique, la reconstitution d’exposition deviendrait une stratégie utilisée par le musée pour accéder rétrospectivement à la sacralisation de l’histoire : maintenant que l’histoire a consacré *Primary Structures* et ses artistes, le Jewish Museum userait d’un redéploiement de cette exposition pour non seulement réinscrire l’exposition d’origine dans le cours de l’histoire de l’art,

²¹⁸ *Ibid*, p. 91.

²¹⁹ *Ibid*, p. 87.

²²⁰ *Ibid*, p. 87.

mais pour s'assurer que l'importance historique du musée, en tant que producteur de l'évènement, ne soit ni évacuée ni oubliée. En utilisant la reconstitution d'exposition pour sa propension à enfler les canons de l'histoire de l'art traditionnelle par leur reprise, le musée se canoniserait par le fait même. « Pourtant, la transposition des méthodes de l'histoire de l'art aux questions touchant à l'exposition n'est pas simple, ne serait-ce que parce qu'il n'y a pas de consensus sur la définition de ses objets », met en garde Glicenstein²²¹. En effet, l'histoire des expositions qui, d'une certaine façon, est indissociable des entreprises de reconstitutions — elle s'y rattache, les accompagne, vient les appuyer — ne peut se construire à partir des mêmes objets et surtout pas à partir des mêmes enjeux théoriques et discursifs²²². Pour aller plus loin, l'autre enjeu qui m'apparaît de taille dans la mise à profit d'une histoire de l'art canonique est de reconduire sans problématiser un récit dont nombre de chercheuses et chercheurs depuis des décennies œuvrent à dépasser les biais et exclusions élitistes ou disciplinaires, sexistes, coloniales et racistes qui ont guidé son écriture.²²³

²²¹ Glicenstein, J., 2015a, *loc. cit.*, p. 9.

²²² Il avance d'abord que les intérêts de l'histoire des expositions peuvent être multiples, et qu'ils ne sont pas arrêtés. Il en identifie trois : une histoire centrée sur les artistes et leurs œuvres ; une histoire centrée sur les démarches commissariales (conservatrices et conservateurs, critiques, curatrices et curateurs, scénographes) ; une histoire centrée sur « la circulation du sens dans les expositions : à la manière dont un discours a été produit, a été transformé par ses conditions de mise en espace et a été reçu (ou pas) ». Ensuite, il propose que l'histoire des expositions puisse avoir plusieurs genres en fonction de la période sur laquelle elle se centre ou en fonction du type d'expositions qui l'intéresse, par exemple. Enfin, il suggère que l'on peut écrire cette histoire à partir des lieux de production, des acteurs les créant ou à partir de l'exposition elle-même dans toutes les informations, archives ou relations qui peuvent sous-tendre son analyse. *Ibid*, p. 8-14.

²²³ Pour une analyse récente en *Curatorial Studies* des enjeux de l'historicisation de l'art à l'extérieur des paramètres occidentaux, voir David Teh dans son texte sur le rôle des nations dans l'écriture des histoires des expositions. Il puise ses exemples de la scène artistique d'Asie du Sud, et rappelle que ce n'est pas tous les pays ou régions qui ont l'appareil critique (absence de théories locales, par exemple), scientifique (absence de diplôme en histoire de l'art, par exemple) ou de réseaux de diffusion (édition, publication, musées, centres d'exposition, etc.) pour écrire et faire rayonner une histoire des expositions locale (à cela s'ajoute des difficultés structurelles et politiques), ce qui a pour conséquence que le canon occidental tend à continuer d'y primer. Teh, D. (2012). *Obstacles to Exhibition History*:

2.3.2.2 Dans le champ muséal

Ces dernières assertions déplacent subtilement l'entreprise de positionnement du Jewish Museum dans l'histoire de l'art vers un positionnement dans le champ muséal. Ainsi, lorsque c'est l'institution qui remet en piste une de ses expositions passées, la reconstitution n'inciterait pas seulement à réfléchir à comment nous faisons des expositions, ou à comment nous écrivions l'histoire de l'art, par rapport à aujourd'hui, on peut avancer qu'elle placerait de l'avant l'institution qui l'a créée et « ressuscitée ». La validation convoitée par le Jewish Museum semble être transhistorique, c'est-à-dire qu'elle apparaît se situer autant dans le passé, que dans le présent et le futur. Dans le catalogue, le commissaire consacre près du tiers de son essai à démontrer l'influence de *Primary Structures* sur l'histoire de l'art et à faire l'historique de cette période d'avant-garde dans les années 1960 au Jewish Museum en détaillant les travaux d'agrandissement et les directions de l'époque qui ont contribué à démarquer l'institution²²⁴. Il décrit cette ère au musée comme « *a moment of great vision and a certain form of radicality* » qu'il veut raviver²²⁵.

En fonctionnant comme le rappel de cette avant-garde institutionnelle, la reconstitution contribuerait à positionner le musée dans le passé — c'est, en quelque

Institutions, Curatorship, and the Undead Nation-State. Dans Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.). *Cultures of the Curatorial* (p. 26-38). Berlin : Sternberg Press.

²²⁴ Hoffmann, J. Another Introduction. Dans Hoffmann, J. et McShine, K. (dir.), *op. cit.*, s.p.

²²⁵ Balzer, D., *loc. cit.*

sorte, une mise en abîme de son présent dans son passé. Cela dit, c'est sa dimension globalisée et postcoloniale qui achèverait d'en inscrire la pertinence dans le présent puisque Hoffmann met à jour *Primary Structures* à partir d'outils méthodologiques actuels. Par glissement, c'est l'institution qui se trouve à afficher sa contemporanéité en emboitant le pas à la révision critique de l'histoire de l'art occidentale en marche. Et précisément parce qu'elle agit sur l'histoire des expositions du Jewish Museum, *Other Primary Structures* exposerait d'abord le musée, son audace artistique en 1966 et théorique en 2014 qui révisé, voire rétroagit, sur son canon institutionnel. Hoffmann tourne un miroir vers *Primary Structures*, et le reflet contemporain qu'il nous renvoie est celui du Jewish Museum²²⁶. La reconstitution deviendrait un espace rhétorique, elle serait un jeu conceptuel indissociable ni de sa source ni de son contexte.

En choisissant l'exposition la plus célébrée de son histoire et une période faste d'expérimentations en ses murs, le Jewish Museum chercherait aussi à ouvrir sur son futur²²⁷. Le chercheur Simon Sheikh, dans un papier récent où il s'inspire des écrits de la philosophe Hannah Arendt, se questionne sur les responsabilités des disciplines et des actrices et acteurs artistiques face aux relations de pouvoir et de connaissances qui conditionnent nos futurs²²⁸. Il raisonne par syllogisme et établit d'abord le lien

²²⁶ Leleu emploie aussi l'analogie du miroir dans un passage où elle traite du changement dans l'histoire entre le modèle du « musée conservateur » vers celui du « musée producteur ». Elle suggère que la reconstitution puisse être « le miroir historique du “temple des musées” et de ses mutations » : Leleu, N., *loc. cit.*, p. 90.

²²⁷ À propos d'*Other Primary Structures*, Hoffmann dit : « *it's an introduction to the Jewish Museum and the future of the Jewish Museum and is aware of its past and a very particular period—one we'd want to continue with.* » Balzer, D., *loc. cit.*

²²⁸ Sheikh, S. (2016). Curation and Futurity. Dans O'Neill, P., Steeds, L. et Wilson, M. (dir.). *The Curatorial Conundrum* (p. 154-160). Cambridge : MIT Press.

ontologique entre commissariat (*curation*, qui réfère aussi aux fonctions de conservation en anglais), institution et pédagogie ; puis le lien entre éducation et avenir en avançant que l'éducation est « *inherently about the future, about the future of disciplines and practices, and future generations of practitioners.* »²²⁹ Enfin, il déduit l'équivalence entre commissariat et « *futurity* » :

*As world-making, curating is a form of future projection, setting up horizons of the possible and the impossible, naturally, but also asking questions of temporality, history, and futurity. It is thus not just about future generations, and how to co-habit the world—a common world—but also to engage with the politics of time: What is contemporaneity, whose future, and for how much longer?*²³⁰

Comme Hoffmann le fait remarquer, c'est la première fois dans son histoire que le Jewish Museum réfléchit à ce que cela signifie d'être un musée au 21^e siècle dans un contexte politiquement, économiquement et culturellement globalisé²³¹. Ce musée dont la mission est centrée sur l'exploration de la culture et de l'identité juives, livre ainsi un discours assez clair sur sa volonté à interroger sa propre contemporanéité et, ce faisant, il laisse imaginer son futur institutionnel — un futur qu'on peut concevoir, dans la filiation d'*Other Primary Structures*, informé par l'état du monde globalisé et les enjeux humains et économiques que cela sous-tend ; un futur forgé par des idéaux culturels plus inclusifs et intersectionnels.

Un musée qui rejoue une de ses anciennes expositions acquièrerait une agentivité en regard des disciplines qui la définissent : la reconstitution d'exposition en viendrait à

²²⁹ *Ibid*, p. 160.

²³⁰ *Ibid*, p. 157.

²³¹ Balzer, D., *loc. cit.*

pouvoir être associée à un outil de positionnement stratégique tant pour revendiquer son apport au sein de l'histoire de l'art qu'au sein du champ muséal. Cette action confirmerait le fort potentiel narratif et historiographique des processus de la reconstitution, offrant au musée la possibilité de raconter sa propre histoire institutionnelle en filigrane du processus de reprise. En d'autres mots, la reconstitution d'exposition pourrait poser, d'un point de vue muséologique, la question du rôle des institutions dans l'écriture de l'histoire de l'art. Au-delà de l'exposition, de sa mémoire et de son legs, le Jewish Museum, de manière autonome, confirmerait sa propre actualité institutionnelle par le truchement d'*Other Primary Structures* et revendiquerait une reconnaissance accrue dans le paysage muséal. Ce retour positif vers le musée passerait par le prestige et l'unicité du statut de canon de *Primary Structures* qui rejaillit sur sa qualité de producteur de l'évènement. Enfin, en se positionnant sur son passé et en revendiquant un exercice autoréflexif, le Jewish Museum semble faire apparaître son futur, ou les promesses que porterait son futur (un futur conditionnel), comme si la reconstitution critique faisait espérer des actions à venir.

2.3.3 Reconstitution et muséologie radicale

Dans l'exemple du Jewish Museum, la reconstitution d'exposition représente en quelque sorte l'interface contemporaine entre l'exposition source et l'institution mère. Le processus de reprise serait performatif de la trace historique et de la mémoire institutionnelle du musée. Nous nous trouvons alors devant un phénomène du « musée exposé »²³², c'est-à-dire du « musée qui s'expose comme musée et comme

²³² Bernard, C. (2015, février-mars-avril). Le musée exposé. *artpress* 2, (36), p. 66.

machine à produire des situations expositionnelles », pour reprendre les mots de Christian Bernard, fondateur et directeur du Musée d'art moderne et contemporain de Genève (MAMCO). Cette condition autoréflexive du musée est aussi distinctive de la muséologie radicale de Claire Bishop que j'envisagerai comme modèle théorique. Cette approche me servira à dégager des enjeux critiques relatifs à l'anachronisme et à la performativité de la reconstitution d'exposition. De la même manière que certaines institutions qui font preuve d'une « radicalité » institutionnelle peuvent encourager un renouvellement critique de l'histoire de l'art et des institutions artistiques ; à la suite de Bishop, j'aimerais proposer que des reconstitutions d'exposition qui usent de manière similaire de tels ressorts radicaux (anachronisme, autoréflexivité) pourraient semblablement « agir sur » l'histoire de l'art et la muséologie.

Dans l'ouvrage *Radical Museology* (2013), Bishop propose que certains musées pratiquent depuis déjà quelques années une muséologie nouvelle, qu'elle qualifie de « radicale », car repensant notre relation au contemporain ainsi que notre perception des institutions et de leurs potentiels²³³. L'auteure met en évidence l'engagement politique de ces institutions avec leur période historique et énonce la nécessité pour les musées de prendre position socialement vis-à-vis de l'*experience economy* qui régule actuellement l'industrie culturelle. La muséologie radicale, qu'elle identifie comme un modèle dialectique, serait une approche institutionnelle par laquelle le musée (ou l'histoire de l'art) met en évidence les contradictions du présent et cherche à les dépasser ; c'est un projet politisé qui dégage l'horizon du futur en refusant le relativisme et le désengagement du discours régulé sur le marché ou sur des logiques néolibérales.

²³³ Bishop, C., 2013, *op. cit.*

Bishop, partant du concept d'histoire de Benjamin, propose que le moteur de la muséologie radicale serait une « contemporanéité dialectique », porteuse de nombreux ressorts anachroniques, qui « *reimagines the museum as an active, historical agent that speaks in the name not of national pride or hegemony but of creative questioning and dissent.* »²³⁴ Les musées, avec leur bagage historique et surtout leurs collections qui condensent elles-mêmes les temps et les histoires, seraient devenus le terrain le plus fertile (en opposition directe avec les biennales internationales) en matière d'expérimentation pour des contemporanéités non présentistes au profit d'une multitemporalité (*multiple, overlapping temporalities*)²³⁵. À l'aune du changement de culture qu'elle observe, la tâche du musée contemporain se verrait transformée de manière à mettre en œuvre une relecture dynamique de l'histoire, relecture qui amènerait au premier plan les autres histoires de l'art occultées, réprimées par le discours dominant. Cette prise de position contribuerait, selon elle, à responsabiliser le regardant en exhibant la contingence historique et la subjectivité des actrices et acteurs dans le musée. Bishop croit que cela forgerait des visiteuses et visiteurs conscientes et conscients d'être exposés-es à des idéologies institutionnelles à lire, mais aussi à contester.

En filigrane de ces théories, on décèle un certain héritage de la critique institutionnelle, se manifestant en Amérique du Nord à partir de la fin des années 1960, à cela près qu'elle change d'interlocuteur. Au lieu de provenir des artistes et d'être dirigée contre les institutions, elle provient dans ce cas-ci de l'intérieur de l'institution. Le musée n'est plus l'unique problème, il semble être aussi devenu

²³⁴ *Ibid*, p. 59.

²³⁵ *Ibid*, p. 16-27.

solution²³⁶. La muséologie radicale de Bishop entretient aussi des liens avec le nouvel institutionnalisme (*New Institutionalism*) sur lequel je veux m'attarder un instant pour faire ressortir quelques correspondances avec les processus de la reconstitution.

Le nouvel institutionnalisme est associé à un ensemble de centres d'expositions en art contemporain financé publiquement et basé principalement dans le nord de l'Europe. Dans les années 1990 et 2000, ces lieux se sont employés à promouvoir un nouveau canon institutionnel autoréflexif au moyen de l'exposition, mais furent rapidement rattrapés par les impératifs du marché globalisé de l'art. Correspondance non pas inintéressante : l'auteure et commissaire Rebecca Gordon-Nesbitt²³⁷ identifie le travail du conservateur Charles Esche au Rooseum Center for Contemporary Art en Suède (qu'il quittera pour le Van Abbemuseum en 2004) comme l'un de ses deux principaux promoteur, au côté de Maria Lind au Kunstverein à Munich qui, elle, s'interrogeait plutôt sur l'expression *Integrative Institutionalism*²³⁸. De manière toute aussi incidente pour le cas qui nous intéresse, une des expositions fondamentales du nouvel institutionnalisme, soit *Institution*² (2003) au musée d'art contemporain Kiasma d'Helsinki, fut assemblée par Hoffmann, à l'invitation du Nordic Institute for Contemporary Art²³⁹.

²³⁶ Sheikh, S. (2012). Burning from the Inside. Dans Schaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.). *Cultures of the Curatorial* (p. 362-373). Berlin : Sternberg Press. p. 369.

²³⁷ Voir également : Gordon-Nesbitt, R. (2003). Harnessing the Means of Production. Dans Ekeberg, J. (dir.). *New Institutionalism* (p. 59-87). Oslo : Office for Contemporary Art.

²³⁸ Voir : Farquharson, A et Lind, M. (2007). Integrative Institutionalism: a Reconsideration. Dans Voories, J. (dir.). (2016). *What ever happened to New Institutionalism?* (p. 100-117). Berlin : Sternberg Press et Carpenter Center for the Visual Arts.

²³⁹ Cette exposition aspirait à créer un canon pour de nouvelles institutions en présentant le travail de certains établissements muséaux (plutôt que celui d'artistes) se démarquant à l'époque dans l'esprit

Sheikh, dans un essai où il dresse le portrait de ce mouvement, explique que si la critique institutionnelle²⁴⁰ a été digérée par l'institution, si elle est devenue une *institutionalized critique*, elle doit maintenant s'affairer à interroger « *the role of education, historicization, and how institutional auto-critique not only leads to a questioning of the institution and what it institutes, but also becomes a mechanism of control within new modes of government, precisely through its very act of internalization.* »²⁴¹ Il propose d'envisager le lègue du nouvel institutionnalisme sous la forme d'un questionnement qui exhorterait à changer comment nous institutionnalisons, dépassant le contenant proprement muséal pour s'étendre au champ muséologique et artistique plus largement. « *It is thus not only a question of changing institutions, but of changing how we institute—how subjectivity and imagination can be instituted in a different way, with inclusions and exclusions, representations as well as de-presentations.* »²⁴² Ce n'est pas mon projet ici d'approfondir la filiation entre le nouvel institutionnalisme et la reconstitution d'exposition, mais il apparaît néanmoins intéressant que le début d'un usage plus répandu des potentiels critiques de la reconstitution coïncide chronologiquement avec la fin des expérimentations de ce mouvement au début des années 2000 — d'autant plus que plusieurs protagonistes du nouvel institutionnalisme ont aussi été activement

d'un nouvel institutionnalisme, tel que : le Basis voor Aktuele Kunst et le Witte de With dans les Pays-Bas ; le Rooseum Center for Contemporary Art et Index en Suède, les Kunstvereins de Francfort et de Munich ; le Contemporary Art Center de Vilnius, la Kunsthalle de Bergen, le Palais de Tokyo à Paris et Platform Garanti Contemporary Art Center à Istanbul.

²⁴⁰ Par ailleurs, Sheikh se demande si le nouvel institutionnalisme ne serait pas la troisième vague de la critique institutionnelle (après la première [débutée fin 1960] et la deuxième [débutée fin 1980]).

²⁴¹ Sheikh, S. Dans Schafaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.), *op. cit.*, p. 370.

²⁴² *Ibid.*, p. 372.

impliqués-es dans la propagation de la reconstitution d'œuvres et d'expositions —, comme s'ils partageaient des mécanismes ou des possibilités communes...

Revenons à Bishop. Comme exemple de sa muséologie radicale, elle décrit le programme *Play Van Abbe* (2009-2011) à travers lequel le Van Abbemuseum cherche à interroger sa propre identité et histoire institutionnelle à partir de sa collection. Ce qui m'intéresse au sein de cette riche programmation est la phase intitulée *Time Machines* en 2009 qui emploie des stratégies propres à la reconstitution d'expositions pour servir cet objectif, et au cours de laquelle trois reconstructions d'environnement d'artiste ont été commandées. Le musée renoue ainsi avec une activité développée par son directeur Jean Leering dans les années 1960²⁴³. Cet axe de *Play Van Abbe* peut être rattaché à un idéal inspirant la direction de Charles Esche, à la tête de l'institution néerlandaise depuis 2004, décrite par Bishop comme : « *the social value of retelling histories that lead to other imagined futures, by revisiting marginal or repressed histories in order to open up new vistas.* »²⁴⁴ La chercheuse Irene Campolmi, dans un article pour le magazine du Conseil international des musées (ICOM), donne également en exemple les programmes de déploiement de la collection du Van Abbemuseum pour illustrer une attitude muséologique similaire qui « accorde une grande importance à la responsabilité sociale des musées » et qui « autorise la co-production du savoir par le public et le musée »²⁴⁵.

²⁴³ Voir à ce sujet : Bishop, C. Dans Celant, G. (dir.), *op. cit.*

²⁴⁴ *Ibid*, p. 16-27.

²⁴⁵ Campolmi, I. (2015, mai). Qu'est-ce que la « muséologie durable » ? *Muséologie et musées d'art. Nouvelles de l'ICOM*, 68(1), p. 6.

Pour Campolmi, cette attitude passerait aussi par une reconfiguration éthique du rôle de conservateur : « nos institutions doivent faire évoluer la pratique du conservateur en une pratique réfléchie qui en assume la responsabilité morale. »²⁴⁶ Cette muséologie pourrait être qualifiée de « durable », car elle remet en cause les approches scientifiques traditionnelles à travers une posture institutionnelle alternative, collaborative et socialement active dans la sphère publique. Cette éthique du discours et de la pratique serait la voie qui pourrait préserver jusqu'à la pérennité des musées d'art, selon elle : « Afin de garantir leur existence future, les musées doivent consciemment se mettre en quête de récits historiques alternatifs pour interpréter et présenter l'histoire de l'art. »²⁴⁷

Les projets respectifs du Van Abbemuseum et du Jewish Museum nous renseignent sur les potentialités critiques de la reconstitution (et leur activation particulière des fonctions de recherche, d'archives et d'exposition). Dans les salles, les processus qu'ils mettent en jeu pour rapprocher passé et présent contribuent à rendre visibles des changements dans les pratiques institutionnelles et des mutations dans les référents théoriques et sociaux en fonction de différentes périodes historiques et zones géographiques. La reconstitution d'exposition y fonctionnerait à l'image d'un instrument de recherche autoréflexif capable de favoriser une prise de conscience sur les approches historiques qui fluctuent au fil des décennies dans tout musée. Alors, dans le cas d'un musée qui non seulement reconstitue, mais reconstitue une de ses propres expositions, j'aimerais avancer que la reconstitution d'exposition pourrait agir positivement sur l'histoire de l'art et la muséologie en amenant ce musée à réfléchir sur lui-même, à faire le pont entre ses temps passé, présent et futur et à

²⁴⁶ *Ibid*, p. 6.

²⁴⁷ *Ibid*, p. 6

interroger les codes et les normes disciplinaires qui façonnent son fonctionnement interne ou les connaissances qu'il produit puis diffuse.

Les lunettes de ces nouvelles muséologies, dans leurs affinités théoriques et idéologiques, auraient indistinctement pour effet d'activer l'agentivité du musée : sa capacité à « agir sur ». Ce serait un cadre théorique où les processus anachronique et autoréflexif de la reconstitution d'exposition peuvent être pleinement considérés à titre d'agents actifs, et non pas comme de simples caractéristiques passives. Les analyses de Bishop et de Campolmi font voir certaines pratiques muséales dont la « criticalité » et l'« auto-conscience » servent une volonté d'engagement discursif et réflexif à l'endroit de l'histoire de l'art et des communautés auxquelles elles s'adressent. Bien sûr, la reconstitution d'exposition risque toujours d'être utilisée par l'institution comme stratégie d'autopromotion ou de *blockbuster*, mais ces auteures enjoignent à considérer qu'elle puisse aussi répondre à d'autres codes muséologiques qui, eux, feraient la promotion d'idéaux décoloniaux, décentralisés et à l'encontre de certains motifs néolibéraux. Dans une approche par acteur telle que privilégiée dans ce mémoire, le croisement entre reconstitution d'exposition et muséologie radicale viserait à réfléchir l'institution autrement.

CHAPITRE III

WHEN ATTITUDES BECOME FORM: BERN 1969/VENICE 2013

La reconstitution d'exposition use de stratégies qui sont qualifiées ici de « commissariales » : elles servent la vision d'un individu qui revendique une démarche, une réflexion critique et théorique sur l'objet « exposition » de même que sur la mise en espace comme construction d'un discours. Pour l'étude de cet acteur, c'est la parole de la ou du commissaire singularisé-e qui sera privilégiée. Cela permet de considérer des commissaires occupant des postes de direction ou de conservation dans des institutions dans la mesure où leurs perspectives sont mises de l'avant plutôt que le positionnement du musée, comme dans le cas d'*Other Primary Structures*.

Les stratégies commissariales observées au fil de l'étude de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* souligneraient encore plus fortement la propension de la reconstitution à agir sur les procédés d'historicisation et d'historiographie au sein de l'histoire de l'art et de celle des expositions, notamment en ce qui a trait à leurs archives et à leur mémoire. Les modalités anachroniques qu'elle permet de dégager seraient même différentes de celles activées par les stratégies institutionnelles. De plus, l'analyse de cet acteur offrirait une occasion d'approfondir les dimensions matérielles de la reconstitution dans les salles d'exposition ainsi que ses implications pour la muséologie sous les angles de la mélancolie et de l'authenticité.

3.1 Description des expositions

L'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*²⁴⁸ (fig. 16-20) a été organisée, comme son titre l'indique, en 2013 par le commissaire Germano Celant à la Fondation Prada, où il est directeur artistique depuis 1993. Elle consiste en une reconstitution de *Live in your head. When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information*²⁴⁹ (fig. 21-23) tenue en 1969 à la Kunsthalle de Berne et conçue par Harald Szeemann, alors directeur de l'institution²⁵⁰.

²⁴⁸ L'exposition s'est tenue du 1^{er} juin au 3 novembre 2013.

²⁴⁹ L'exposition s'est tenue du 22 mars au 23 avril 1969. La programmation initiale prévoyait une fermeture le 27 avril, mais la Kunsthalle devança cette date une fois l'exposition ouverte. Bien que Szeemann soit directeur de l'institution, le comité de programmation de la Kunsthalle se distancie de l'initiative dès la soumission de celle-ci en décembre 1968 et émet plusieurs réserves quant à la liste d'artistes et au financement privé de l'exposition. Il est entendu que Szeemann sera seul responsable de l'organisation. Cette anecdote contribue à singulariser sa voix dans l'étude de l'acteur « commissaire » ici. Voir les entrées de journal de Szeemann dans : Altshuler, B., *op. cit.*, vol. 2, p. 104.

²⁵⁰ L'exposition est commanditée par le cigarettier Philip Morris Europe qui avait exigé une tournée européenne comme condition à son financement. Elle a été présentée au Museum Haus Lange à Krefeld en Allemagne (9 mai-15 juin 1969) puis à l'Institute of Contemporary Art à Londres (28 août-27 septembre 1969). Pour diverses raisons logistiques, elle n'a toutefois jamais été remontée de manière intégrale par rapport à celle de Berne. À Londres, sous la direction de Charles Harrison, elle a même été augmentée par des pratiques britanniques similaires à celles déjà comprises dans le concept. Une version londonienne du catalogue a aussi été produite avec un texte de Harrison. En 2013, un parallèle pourrait être tracé entre le commanditaire (et ses moyens) d'origine et son propre « commanditaire », la grande maison de couture Prada appartenant à l'industrie du luxe... Peu de musées auraient pu financer une entreprise de telle ampleur.

3.1.1 1969

Live in your head. When Attitudes Become Form est un moment saillant de l'histoire de l'art contemporain et de l'histoire des expositions. Elle représente un événement fondateur et un modèle conceptuel qui occupe aujourd'hui une place privilégiée dans l'imaginaire commissarial²⁵¹. L'exposition se déploie à travers les différents espaces de la Kunsthalle bernoise ainsi qu'à travers ceux de la Schulwarte, une école située à proximité. De plus, des interventions artistiques sont menées sur les terrains et pavés avoisinants et dans le journal local. *Live in your head. When Attitudes Become Form* rassemble près de soixante-dix artistes²⁵² (trois femmes uniquement) des États-Unis, d'Allemagne, d'Italie, de Hollande, de France et de la Grande-Bretagne. Dans le catalogue trilingue (anglais, allemand et français), Szeemann souligne : « *While two years ago polyester and computers fascinated progressive artists as media and were the message, in this art the medium seems no longer to be important: faith in technology has made way for faith in the artistic process.* », idée qu'il conclut par l'énoncé évocateur : « *never before has the artists's inner attitude so directly become the work* »²⁵³.

Szeemann cherche à montrer le « nouvel art », à montrer la diversité et l'abondance de pratiques naissantes qui tendent toutes à abandonner les formes, les matériaux et les cadres traditionnels au profit d'une dématérialisation de l'art ou de son

²⁵¹ *Ibid*, p. 95.

²⁵² Le nombre d'artistes oscille entre 68 et 69 selon les sources. Plus d'une dizaine d'entre elles et eux étaient uniquement présentés-es au sein du catalogue d'exposition. Elles et ils n'avaient donc pas d'œuvre physique dans l'exposition, comme c'était le cas d'Yves Klein par exemple.

²⁵³ *Ibid*, p. 109.

hybridation au langage. Il s'intéresse à une définition du travail artistique fondée sur la conceptualisation, le processus, l'idée — parmi ses têtes d'affiche, nommons Keith Sonnier, Eva Hese, Mel Bochner, Michael Heizer, Walter De Maria et Mario Merz. Plusieurs dénominations — certaines qui ne résisteront pas au passage du temps — sont utilisées pour appréhender ces approches : antiforme, art microémotif, *Possible Art*, *Impossible Art*, art conceptuel, *Process Art*, *Instruction Art*, *Non Rigid Art*, *arte povera*, *Earth Art*, etc. Szeemann, dans son bref texte pour le catalogue, dresse une liste complexe des différents styles qu'il juxtapose : « *the obvious opposition to form; the high degree of personal and emotional engagement; the pronouncement that certain objects are art, although they have not previously been identified as such; the shift of interest away from the result towards the artistic process; the use of mundane materials; the interaction of work and material; Mother Earth as medium, workplace, the desert as concept.* »²⁵⁴

Le panorama qu'il établit confronte des productions créées dans la foulée du *Pop Art*, du nouveau réalisme et de l'art minimal, dont l'exposition incluait certaines figures clés envisagées comme préceuses — parmi elles, Claes Oldenburg, Yves Klein, Carl Andre et Sol LeWitt. Se dégage de cette vaste sélection une « attitude » générale, cette fameuse « attitude » du titre traquée par Szeemann des deux côtés de l'Atlantique, qui interroge le réel en plaçant directement et sans compromis les publics devant des matières, des informations ou des situations. Ainsi, bien que Szeemann soit à la recherche d'une certaine actualité artistique, Altshuler propose que cette approche marque un virage dans l'après-guerre vers le modèle des expositions à grand déploiement centrées sur un concept commissarial (plutôt

²⁵⁴ Szeemann, H. (2010). Catalogue essay: About the Exhibition — Harald Szeemann, 1969. Dans Rattemeyer, C. (dir.). *Exhibiting the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969* (p. 192-193). Londres : Afterall. p. 192.

qu'uniquement un bilan de l'actualité artistique), le même modèle qui (et que) favorisera l'essor d'un corps professionnel autour de l'exposition²⁵⁵.

Les moyens utilisés par les artistes de *Live in your head. When Attitudes Become Form* sont divers — métal, néon, réactions chimiques ou physiques, feutre, corde, terre, saindoux — et les formes sont toutes aussi plurielles — géométriques, minimales, informes, souples, linguistiques, performatives, immatérielles. Certaines et certains présentent même uniquement les traces photographiques d'une action achevées ou exposent des instructions à l'intention des visiteuses et visiteurs pour la réalisation de leur œuvre. Ces propositions cristallisent pour la plupart une ère de création post-studio à travers la fabrication déléguée ou la confection hors atelier. Pour les illustrer, évoquons Richard Serra qui reproduit sur place *Splash Piece* (1968/1969), dont la réalisation nécessite des centaines de kilos de plomb liquide lancées contre un mur à la jonction du plancher²⁵⁶. Lawrence Weiner, pour sa part, recrée 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL (1968/1969) qui consiste, tel que son titre l'indique, à retirer 1 m² de plâtre sur la surface d'un mur pour exhiber ce qu'il dissimule²⁵⁷.

²⁵⁵ Altshuler, B., *Op. cit.*, vol. 2, p. 13.

²⁵⁶ Cette œuvre avait d'abord été présentée en 1968 dans l'exposition *9 at Leo Castelli* organisée par le galeriste Leo Castelli à New York. Szeemann avait visité cette exposition dont il a retenu les neuf artistes pour la sienne. *Splash Piece* était aussi incluse dans l'importante exposition collective *Op Losse Schroeven* au Stedelijk Museum, à Amsterdam, dont les dates (15 mars-27 avril 1969) chevauchaient celles de *Live in your head. When Attitudes Become Form*.

²⁵⁷ Originellement créée pour le *January Show* (1968) du galeriste Seith Siegelau à New York.

Pour présenter ces approches radicales des objets et des discours de l'art, le format de l'exposition est profondément repensé par Szeemann, et c'est ce qui justifie que *Live in your head. When Attitudes Become Form* soit également une pierre de touche dans l'étude du commissariat contemporain²⁵⁸. La galerie se transforme en atelier ; le contenu altère le contenant. Il est difficile de ne pas voir de liens entre ce trait singulier de l'exposition et l'occupation drastique de l'espace par les œuvres, plus particulièrement, à l'importance que celles-ci accordent au processus plutôt qu'à la forme finale. D'ailleurs, cette mutation s'amorce dès la préparation de l'exposition : dans les ateliers qu'il visite, Szeemann ne choisit pas systématiquement des œuvres pour les faire parvenir à la Kunsthalle, comme c'était alors coutume²⁵⁹. Il identifie des démarches et lorsqu'il sélectionne effectivement des œuvres précises, l'artiste est dans plusieurs cas invité-e à venir les installer à Berne, si ce n'est à les reconstruire, nourrissant un nouveau mode de fonctionnement de l'exposition.

Par suite, la semaine de montage (entre les 15 et 21 mars 1969) prend des airs d'atelier collectif, de vaste résidence artistique. Il s'agit d'un moment de création intense où sont négociés entre artistes les espaces qu'occuperont leurs différentes interventions, tel qu'en témoignent des dizaines de photographies d'archives qui immortalisent ce moment « juste avant » ainsi que le documentaire de trente minutes réalisé par Marlène Bélilos, engagée par Szeemann pour l'occasion²⁶⁰. Le 20 mars, à

²⁵⁸ Rattemeyer, C. (2010). 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969. Dans Rattemeyer, C. (dir.). *Exhibiting the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969* (p. 12-62). Londres : Afterall.

²⁵⁹ Altshuler, B., *op. cit.*, vol. 2, p. 15.

²⁶⁰ Il s'agit du court métrage *Quand les attitudes deviennent forme* produit à Genève pour Télévision Suisse Romande et télédiffusé le 6 avril 1969 : Marlène Bélilos (journaliste et productrice) et André Gazut (directeur photo). Bélilos, M. et Gazut, A. (1969). *Quand les attitudes deviennent forme* [Court métrage]. Genève : Télévision Suisse Romande. Récupéré de <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/en-marge/3436012-l-attitude-de-l-artiste.html>

deux jours de l'ouverture, Szeemann note ironiquement dans son journal personnel : « *The more artists come, the less gets done. The kunsthalle becomes a meeting place and forum.* »²⁶¹

Si le format de l'exposition est revu pour s'adapter aux pratiques présentées, le travail de commissariat est symétriquement réévalué. *Live in your head. When Attitudes Become Form* est entre autres singularisée dans l'histoire des expositions parce que Szeemann incarne le changement d'une figure de conservateur autoritaire près de l'histoire de l'art au profit d'une figure de commissaire « collègue » des artistes et engagé autant dans la conception, la production, la présentation que dans la diffusion du travail artistique²⁶². Il est d'ailleurs intéressant de relever que le catalogue de l'exposition retrace ce processus en incluant le carnet d'adresses et des fragments de correspondance entre Szeemann et des artistes, ce qui donne accès au métier bien avant que le commissariat ne soit considéré comme un sujet autonome²⁶³. Au cœur de

²⁶¹ Ce journal sur la création de *Live in your head. When Attitudes Become Form* entre juillet 1968 et mars 1969 a en partie été publié en 1969 dans le catalogue de l'exposition *Op Losse Schroeven* de Wim Beeren au Stedelijk Museum (et non dans celui de *Live in your head. When Attitudes Become Form*). En plus du pont tracé par le catalogue, de forts liens conceptuels unissent les deux expositions. Sur 32 artistes, *Op Losse Schroeven* comptait 30 artistes aussi présentés-es dans *Live in your head. When Attitudes Become Form*. Certaines et certains, comme Richard Serra par exemple, présentaient d'ailleurs deux versions de la même intervention. Szeemann, H. (2010). *Chronology: How Does an Exhibition Come into Being?* — Harald Szeemann, 1969. Dans Rattemeyer, C. (dir.). *Exhibiting the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969* (p. 172-190). Londres : Afterall. p. 188. Voir aussi : Szeemann, H. (1969). *Live in your head. When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information* [Catalogue d'exposition]. Berne : Kunsthalle Bern.

²⁶² Altshuler, B., *op. cit.*, vol. 2, p. 15.

²⁶³ Altshuler souligne que le fait de rendre visible le travail commissarial dans un catalogue d'exposition, même si aujourd'hui cela ne nous semble pas singulier, était à l'époque relativement nouveau. C'est une formule qui a évolué vers une pratique aujourd'hui répandue, et qui a probablement culminé avec le catalogue de l'exposition *Sonsbeek 93* (1993) de Valerie Smiths. Elle y publiait 300 pages de notes et de correspondance pour documenter le développement de ses idées et ses échanges avec les artistes, même avec celles et ceux n'ayant finalement pas fait partie de l'exposition. *Ibid*, p. 15 et 388.

l'effervescence artistique des années 1960 et 1970, Szeemann se présente ainsi comme un agent actif, a *creative actor* selon Altshuler²⁶⁴, plutôt que comme un théoricien : sa proposition commissariale ne met pas un nom sur cette tendance ni ne la circonscrit sous une caractéristique commune, mais vise expérimentalement à offrir un cadre conceptuel large concentrant une frange de son actualité artistique²⁶⁵. D'une certaine manière, son propre commissariat en vient à refléter l'attitude « anti-dénominateur » qu'il recherche en ne souhaitant pas accoler une étiquette impérieuse, mais simplement apprivoiser un peu mieux ces pratiques protéiformes en même temps et en complicité avec les artistes — comme si sa méthodologie se moulait à celle des artistes présentés-es.

À l'international, la réception est très positive. Tommaso Trini dans le magazine italien *Domus* note, quelques mois à peine après la fermeture de *Live in your head*. *When Attitudes Become Form* : « Harald Szeemann has achieved what will be looked on as the key exhibition of 1969 as far as international ventures are concerned. »²⁶⁶ Jean-Christophe Ammann pour *Art International* avance quant à lui : « Harald Szeemann has without doubt organized the most important exhibition of the year », ce à quoi il ajoute « While its impact cannot yet be fully gauged it is likely to be tremendous »²⁶⁷. En Suisse toutefois, les échos sont acerbes²⁶⁸. L'exposition sera

²⁶⁴ *Ibid*, p. 95.

²⁶⁵ *Ibid*, p. 13-14.

²⁶⁶ *Ibid*, p. 109.

²⁶⁷ *Ibid*, p. 109.

²⁶⁸ La réception locale est à ce point froide que le Conseil municipal de Berne ainsi que la Société des peintres suisses se dissocient publiquement de l'initiative. La Kunsthalle est même victime de vandalisme de la part d'un regroupement satirique nommé Gag AG (Joke Inc.) qui avait déposé un tas de fumier devant l'entrée principale exhortant ironiquement Szeemann à les inclure dans l'exposition.

finalement fermée prématurément, et Szeemann démissionnera de son poste de directeur quelques temps plus tard suite à d'autres incidents internes à la Kunsthalle. Ce dernier évènement est fondateur pour la profession de commissaire, car en quittant ses fonctions institutionnelles, Szeemann incarne le premier commissaire à se revendiquer comme « indépendant » et à faire valoir sa voix « d'auteur d'exposition »²⁶⁹. Cette étape dans la carrière de Szeemann coïncide aussi avec le moment où, libre de tout cadre institutionnel, il commence à systématiser ses archives personnelles qui permettront de retracer toutes les « histoires » de ses projets²⁷⁰.

Ainsi se dessine la dimension paradigmatique, l'aura, qui entoure *Live in your head. When Attitudes Become Form* telle qu'elle nous parvient dans notre contemporanéité : rupture dans les pratiques artistiques présentées, rupture dans l'investissement de l'espace d'exposition, rupture dans l'approche commissariale — autant de brisures dans la tradition et le décorum institutionnel de l'époque qui rendent attrayante l'idée de réactiver la mémoire de cette exposition. Son statut privilégié dans l'histoire des expositions lui a d'ailleurs déjà valu quelques autres reconstitutions, mais jamais à l'identique (plutôt des *riff* très libres) et surtout jamais de l'ampleur de celle de la Fondation Prada²⁷¹.

²⁶⁹ À ce sujet, voir : Heinich, N. (1995). *Harald Szeemann un cas singulier : entretien*. Caen : L'Échoppe. ; Heinich, N. et Pollak, M. (1989). Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière. *Sociologie du Travail*, 31(1), 29-49.

²⁷⁰ Voir : Dérieux, F. (dir.). (2007). *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*. Grenoble : Le magasin-Centre national d'art contemporain.

²⁷¹ Nommons les reconstitutions au CCA Wattis, San Francisco, en 2012 (dont seulement la maquette est une reconstitution à l'identique) et à la Whitechapel Gallery, Londres, en 2000 (qui se concentre sur le contexte britannique des années 1965 à 1975). Des intitulés d'expositions récentes font aussi abondamment référence à son titre même si ces dernières sont sans lien direct le contenu original, nommons : *When Lives Become Form – Contemporary Brazilian Art: 1960-present* (2008-2009) au Museum of Contemporary Art, Tokyo ; *When Platitudes Become Form*

3.1.2 2013

Celant, 44 ans plus tard, propose une reconstitution se voulant la plus fidèle possible²⁷². Cette approche peut être associée à une « réplique “à l’identique” »²⁷³ chez Dulguerova ou à la structure de la *replica* dans la typologie de Greenberg qui cherche à : « *re-assemble as much of the art work displayed as possible, either as originals or reproductions, in a stand-alone single exhibition or sequence of exhibitions that may or may not employ the initial installation schema and may or may not be held in the original location.* »²⁷⁴ Puisque le texte de Greenberg précède de quelques années cette reconstitution mimétique probablement la plus ambitieuse jamais entreprise, nous avons peut-être affaire à l’archétype des *replica*, voir à une *super-replica*.

L’exposition prenait place durant la 55^e Biennale de Venise au Ca’ Corner della Regina, palais historique abritant la Fondation Prada sur les berges du Grand Canal. Celant est assisté dans cette entreprise par l’artiste contemporain Thomas Demand

(2013) à la Mercer Union, Toronto ; ou encore *When Contents Become Form* (2013) à l’Arbeit Gallery, Londres.

²⁷² La reconstitution est initiée à l’invitation de Miuccia Prada, co-directrice de la Fondation Prada, tel qu’elle le relate dans son avant-propos au catalogue. Prada, M. (2013). Foreword. Dans Celant, G. (dir.). *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* [Catalogue d’exposition] (p. 377). Milan : Progetto Prada Arte. p. 377.

²⁷³ Dulguerova, E. *loc. cit.*, p. 57.

²⁷⁴ Greenberg. R., 2009, *loc. cit.*

ainsi que par l'architecte Rem Koolhaas. Cette tête tripartite pour penser la reconstitution renvoie par symétrie à la triple nature des enjeux qu'implique le glissement spatiotemporel de la reconstitution : commissariale, artistique et architecturale. À travers une enquête archivistique extensive, Celant et son équipe s'affairent à retracer : chacune des œuvres (90 % des œuvres sont réexposées via des prêts, des reconstructions ou des réactivations de performances²⁷⁵) ; leur emplacement selon les plans d'exposition ; la participation exacte des artistes ; les interventions extérieures *in situ* ou celles non réalisées et non exposées.

Les salles des deux étages de la Kunsthalle de même que les œuvres des espaces de circulation (entrée, couloirs, escaliers) ont été reportées au cœur des deuxièmes et troisièmes étages de la Fondation Prada. Il a cependant été plus complexe de restituer les performances qui avaient eu lieu durant le montage et au cours de l'exposition ainsi que certaines œuvres produites aux alentours de l'institution et à travers Berne²⁷⁶. Par exemple, les excavations de Michael Heizer dans l'asphalte et la terre²⁷⁷ n'ont pu être reproduites dans le contexte d'une ville construite sur l'eau — exacerbant du même coup leur caractère irréductiblement *in situ*. Néanmoins, certaines interventions extérieures ont pu être reconduites en complicité avec leur artiste, dont celles de : Stephen Kaltenbach, avec son étampe de caoutchouc en forme de lèvres disponible à l'entrée de la Fondation Prada et dont l'empreinte était parsemée aux quatre coins de Venise ; Daniel Buren, avec son action clandestine

²⁷⁵ Verhagen, E. (2013, juin). Germano Celant. Quand les attitudes deviennent forme : Berne 1969/Venise 2013. *artpress* [Supplément Biennale de Venise], (401), p. 35.

²⁷⁶ Celant, G. (dir.), *op. cit.*, p. 406.

²⁷⁷ Il s'agit des œuvres : *Depression* (1969), qui consistait à défoncer l'asphalte devant la Kunsthalle à l'aide d'une boule de démolition, et *Cement Through* (1969) pour laquelle du ciment avait été coulé dans une tranchée d'une longueur de près d'un mètre creusée dans la cour arrière.

Affichage sauvage à travers Venise et au rez-de-chaussée de la Fondation ; Joseph Kosuth, avec une proposition textuelle parue dans des journaux locaux.

Les œuvres présentées à la Schulwarte, quant à elles, ont été regroupées au quatrième étage de la Fondation Prada, un espace du palais qui n'est pas restauré et qui ne sert habituellement pas aux expositions. La documentation entourant ce deuxième lieu de *Live in your head. When Attitudes Become Form* demeure parcellaire et n'a permis que la reconstitution partielle d'une seule pièce de l'école²⁷⁸. Enfin, pour ce qui est des œuvres impossibles à restituer ou à emprunter, des stratégies expographiques ont été utilisées pour indiquer leur emplacement dans les galeries. Cette solution a été favorisée en lien avec le concept commissarial de Celant plutôt que de construire des simulacres ou des substituts. Le tout est accompagné d'un massif catalogue d'exposition bilingue (anglais et italien) qui comprend le matériel de 1969 et de 2013, témoignant de la temporalité double de la reconstitution.

Dans l'essai qu'il signe en introduction, Celant explique que son approche mimétique considère l'exposition originale comme un tout autonome — un ready-made historique, j'y reviendrai. L'intégralité implique non seulement que toutes les œuvres soient retracées et acheminées à Venise, que certaines soient réassemblées ou recrées, que l'architecture intérieure du Ca' Corner soit masquée pour simuler le *White Cube* moderne de Berne à échelle un pour un (1 : 1), mais aussi que le parcours et l'accrochage d'origine soient reproduits dans un bâtiment complètement différent. Celant tente de greffer l'identité de l'exposition de 1969 à même les murs de la

²⁷⁸ Une seule salle de la Schulwarte avait été documentée en 1969. Cela dit, tout laisserait croire que d'autres espaces de passage et d'exposition avaient été investis par les artistes. En fait, aucune documentation n'existe à ce jour pour une dizaine d'œuvres que différentes sources écrites de l'époque placent dans l'école. Voir : Celant, G. (dir.), *op. cit.*, p. 311.

Fondation Prada. Il cherche à réanimer la vivacité tout comme la radicalité de l'initiative de Szeemann afin de la rendre visible et perceptible aux nouveaux publics.

L'anticipation qui entourait cette exposition est inextricable de la part immense de défi et de risque que pose une telle entreprise de réitération mimétique. Aujourd'hui, seulement cinq années plus tard, ce redéploiement est même devenu un emblème de la tendance de la reconstitution d'exposition et le symbole de son observabilité de par le monde occidental. Il est d'ailleurs difficile d'envisager le cadre de la Biennale de Venise ainsi que celui de la Fondation Prada en tant qu'agents neutres dans le facteur « sacralisation » de cette reconstitution, ne serait-ce qu'en raison de la visibilité, des ressources, de l'achalandage et du public spécialisé que ces contextes lui ont procurés.

3.2 Effets sur l'histoire de l'art

When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013 permet d'explorer la reconstitution lorsque celle-ci se veut fidèle à sa source avec tout ce que cela peut impliquer pour l'histoire de l'art et la muséologie. L'effet le plus direct à l'endroit de l'histoire de l'art serait l'apport inestimable qu'une approche mimétique de la reconstitution sous-tend pour la recherche en art et pour l'histoire des expositions. Pour aller plus loin, j'aimerais montrer que les archives y revêtiraient une fonction de script. Elles seraient la courroie de transmission d'un anachronisme qui, une fois de plus, trouble l'homogénéité et la progression du temps linéaire. Enfin, la connexion au passé que la reconstitution sous-tend sera croisée avec l'idée d'une histoire de l'art mélancolique, telle que théorisée par Michael Ann Holly, dans une tentative de renouveler le discours sur la reconstitution d'exposition et l'hommage.

3.2.1 Enrichir la recherche passée, présente et future

Pour permettre l'extrême degré d'exactitude, Celant et son équipe, sur une période d'environ deux ans, fouillent dans ses moindres détails la conceptualisation et le déploiement de l'exposition entre 1968 et 1969. Elles et ils se sont principalement affairés-es au niveau des sources primaires, et plus particulièrement au sein des archives personnelles de Szeemann qui, toute sa vie, documenta lui-même ses recherches et ses projets. Maintenant conservé au Getty Research Institute à Los Angeles²⁷⁹, ce fond met en relief l'existence des archives de commissaires comme l'un des sièges de la mémoire des expositions²⁸⁰.

S'ajoutent aux terrains de recherche : les archives de la Kunsthalle de Berne, conservées à la bibliothèque de l'institution ; les archives des artistes et de leurs fondations ; les archives des sept photographes professionnels qui avaient documenté l'exposition en 1969²⁸¹ ; ainsi que le film documentaire *Quand les attitudes deviennent formes* (1969) de Marlène Béliilos. Celant écrit avoir également consulté

²⁷⁹ Les recherches au Getty Research Institute ont été menées par une équipe de plus de vingt chercheuses et chercheurs dirigée par Glenn Phillips (*Principal Project Specialist and Consulting Curator of the Department of Architecture and Contemporary Art*). Voir l'essai de Phillips sur les archives de Szeemann au catalogue : Glenn Phillips. (2013). When 'Attitudes' Became History: The Harald Szeemann Archive. Dans Celant, G. (dir.), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* [Catalogue d'exposition] (p. 539-545). Milan : Progetto Prada Arte.

²⁸⁰ L'émergence de cette posture professionnelle dans les années 1960 et 1970 a entraîné des types de documentation spécifiques, notamment le développement de la vue d'exposition, et les archives de Szeemann sont exemplaires en matière de préservation de la mémoire commissariale. Voir : Dérioux, F. (dir.), *op. cit.* Cet ouvrage, particulièrement dans sa deuxième partie « Concepts – Processus », expose la constitution, le fonctionnement et le rôle des archives de Szeemann au cours de sa carrière.

²⁸¹ Il s'agit de : Claudio Abate, Leonardo Bezzola, Balthasar Burkhard, Siegfried Kuhn, Dölf Preisig, Harry Shunk et Albert Winkler.

plusieurs témoins directs-es de l'évènement pour vérifier certaines informations ou pour retracer des œuvres : les artistes bien sûr ; mais aussi la famille de Szeemann ; des galeristes ; des collectionneuses et collectionneurs ; des directrices et directeurs ; et des conservatrices et conservateurs de musée²⁸². Sa propre mémoire a aussi joué un rôle, puisqu'il était impliqué dans le projet d'origine. Par le truchement de ce vaste chantier archivistique, une quantité importante de documents photographiques (plus de mille clichés) ou textuels (notes de travail, plans, documents techniques ou administratifs, correspondance, critiques de l'époque, publications subséquentes) a été traitée méticuleusement.

3.2.1.1 Rendre accessible : le catalogue et la zone de consultation

Le premier apport de Celant à la recherche en histoire de l'art est de faire paraître les résultats de ce gigantesque dépouillement au sein du catalogue. Il comprend : 358 pages d'archives qui reproduisent la totalité des images captées en 1969 ; des plans des salles et sites de l'exposition pour illustrer l'emplacement des œuvres présentées ou projetées par Szeemann ; ainsi qu'un registre de près de 40 pages qui procure une vue d'ensemble de l'exposition et de sa « re-matérialisation ». Pour chaque œuvre, objet ou document exposé, ce registre rassemble : image(s) de la documentation d'origine, lorsque disponible ; notes techniques ou descriptions ; localisation physique en 1969 (Kunsthalle, Schulwarte, site extérieur si exposé) ; emplacement de la reproduction (ou non) dans le catalogue de 1969 ; détails entourant la « re-

²⁸² Il évoque de tels témoignages à plusieurs endroits au sein du catalogue. Pour une liste de « *all of those people who have provided us with their memories of the occasion* », voir : Celant, G. (dir.), *op. cit.*, p. 383.

présentation » (exposé ou non, reconstruit ou réactivé, implication ou non de l'artiste ou de la succession, remplacé par un autre projet équivalent) ; provenance des emprunts (collections muséales et privées, successions, galeries privées). Il est ni plus ni moins le « re-mappage » des œuvres telles que disposées dans les salles et en périphérie de la Kunsthalle — et, de manière tout aussi intéressante, il est semblablement le portrait du démantèlement post-1969 de cette exposition et de sa redistribution dans le champ artistique institutionnel et privé au fil des ans et des dynamiques de marché en art. En d'autres mots, ce tableau comparatif (entre 1969 et 2013) dresse le bilan des fouilles orchestrées par Celant en sol européen et américain. Il révèle aussi que la reconstitution lance un chantier de recherche qui lui est en fait absolument nécessaire pour advenir — elle est le moteur de sa propre condition de possibilité.

Au cœur même du Ca' Corner, Celant rend une partie de cette recherche accessible grâce à l'aménagement d'une zone de consultation d'archives (fig. 24-25) suggérant l'envergure du processus de « constitution de la reconstitution »... Bien sûr, cela présente l'exposition révolue et exprime le passage du temps, mais ce qui m'intéresse ici c'est que cette zone montre le travail (*labour*) en histoire de l'art. Comme dans *Other Primary Structures*, cet espace à dimension éducative illustre efficacement le fait que la recherche archivistique est une partie intégrante d'une exposition reconstituée. Au rez-de-chaussée de la Fondation Prada, sont ainsi rassemblés : correspondance entre Szeemann et les protagonistes de l'exposition ; listes, notes et comptes divers ; relevés de la logistique du transport et de la valeur des œuvres pour les assurances ; articles de journaux d'époque ; photos d'archives à consulter sur iPad ; moniteur présentant le documentaire de Béliilos, etc²⁸³.

²⁸³ Pour le public actuel, il est intéressant de rappeler qu'à l'époque l'intégralité de la correspondance et de la logistique s'effectuait par courrier postal ou par télégramme. Dans son journal personnel, Szeemann note que la coordination du transport des œuvres (en provenance de New York, San

3.2.1.2 Actualiser la mémoire de l'exposition

Comme deuxième apport à la recherche, la reconstitution de Celant permet d'identifier de nouvelles informations très peu, voire jamais, considérées auparavant. Des lieux, des œuvres et le statut de certains documents sont réévalués. L'effort de réassembler au quatrième étage de la Fondation Prada le déploiement de la Schulwarte, deuxième site de *Live in your head. When Attitudes Become Form* rarement analysé, ou du moins d'en identifier autant que possible les œuvres et leurs circonstances de présentation, témoigne d'emblée de ce travail de déterrement. Celant a aussi retracé des contributions prévues à l'exposition, mais qui n'avaient pas fait le voyage à temps pour le vernissage (comme celles d'Emilio Prini, Pier Paolo Calzolari, Pino Pascali et Janis Kounellis²⁸⁴, par exemple).

Bien que ces artistes figuraient au catalogue, les œuvres planifiées pour l'occasion n'ont jamais cheminé visuellement dans la mémoire collective puisqu'absentes des vues d'exposition de 1969. Celant image ce manque à gagner : « *this void has been filled in Venice* »²⁸⁵. Lorsque l'œuvre projetée et son emplacement étaient

Francisco, Los Angeles, Turin, Genève, Bologne, Rome, Paris, Düsseldorf, Amsterdam et Londres) de même que la production du catalogue et de l'affiche d'exposition demanderaient des journées de travail de 24 heures... Il indique envoyer plus de trente lettres par jour et avoir engagé des employés-es temporaires pour l'aider. Le 20 février 1969, à un mois du vernissage, il avoue ignorer s'il sera en mesure d'ouvrir à temps. Szeemann, H. Dans Rattemeyer, C. (dir.), *op. cit.*, p. 187-188.

²⁸⁴ C'est en remplacement à son œuvre manquante que Kounellis installe une série de sacs de céréales et de graines dans les escaliers de la Kunsthalle.

²⁸⁵ Dans Celant, G. (dir.), *op. cit.*, p. 407.

identifiables, il les a réinsérés dans les plans de salle originaux — corrigeant en quelque sorte les aléas du passé pour présenter la proposition de Szeemann dans sa totalité « idéale ». Celant n'opère pas tant des rectifications factuelles qu'il accomplit la vision de Szeemann dans son intégralité en réalisant son exposition telle qu'il l'avait imaginée ou conceptualisée à la base. Ce faisant, le processus qu'implique la reconstitution aurait ici un impact lourd de conséquences pour la suite de l'histoire de l'art, un impact très concret du moins puisqu'elle allongerait littéralement la liste des artistes et des œuvres exposées. De fait, dans le catalogue, les deux listes d'artistes qui introduisent chaque section, 1969 et 2013, sont distinctes, celle de Celant étant plus longue que la première. Autrement dit, la reconstitution vise ici à perfectionner le passé. Cette dimension affecte l'authenticité qui la caractérise : la reconstitution pourrait-elle être plus « véridique » que l'exposition d'origine ? À sa manière pourtant, la reconstitution témoigne aussi de décalages internes entre la reconstitution mimétique imaginée (souhaitée, voire idéalisée) par Celant et la reconstitution telle qu'elle a pu être finalement réalisée avec ses manques, ses vides, ses trous.

L'étude par croisement des différentes sources a également permis de clarifier le statut de certains documents. C'est le cas, par exemple, pour les protagonistes du *Land Art* dont l'attitude radicale face au paysage était entre autres désignée au moyen de photographies affichées sur les murs. Les recherches de Celant ont rendu possible l'identification des endroits dans la Kunsthalle où Szeemann avait choisi de présenter des archives photographiques à des fins purement informatives pour illustrer quelques projets exemplaires de Walter De Maria ou de Richard Long à contrario d'autres photographies qui, ailleurs, étaient véritablement réfléchies comme œuvres par Denis Oppenheim et Robert Smithson²⁸⁶. De façon similaire, cette enquête a entraîné une

²⁸⁶ Celant explique ce processus : *Ibid*, p. 407-408.

meilleure appréhension des différents temps et des composantes éphémères ou immatérielles de l'exposition en motivant même un effort considérable pour réactualiser des œuvres performatives²⁸⁷. Cette tâche était nécessairement compliquée par la nature dématérialisée et processuelle des pratiques réunies par Szeemann. Distinguer photographies de montage, vues d'exposition achevée ou documentation de performance a notamment permis d'identifier l'activation de la sculpture *Trasciniamo un po' di...* (1969) de Gilberto Zorio qui avait eu lieu au cours du montage. Cet éclaircissement empêche de continuer à méprendre les photographies de cette action avec une image d'installation de l'œuvre, pour plutôt considérer la performance documentée comme une œuvre à part entière (et supplémentaire) de *Live in your head. When Attitudes Become Form* – une performance qui, de surcroît, fut invisible dans sa forme directe pour les publics « réguliers » de l'exposition et peut-être bien pour la majorité des artistes, voire pour Szeemann lui-même.

Ces découvertes ouvrent à des informations, à des œuvres et à des moments jamais encore documentés ou étudiés qui influenceront la suite de l'écriture de l'histoire de l'art. Dans cette veine, Leleu compare même le processus de réplique à un « instrument de recherche ». En dressant l'historique des reconstitutions successives du *Monument à la III^e Internationale* (1919-1920) de Vladimir Tatline, elle se penche sur différents cas d'expositions au 20^e siècle où l'objectif était de présenter une maquette du monument russe iconique jamais construit²⁸⁸. L'ampleur de ces chantiers a non seulement influencé la reconnaissance de l'œuvre de Tatline à l'international, mais elle a aussi permis un perfectionnement des connaissances scientifiques à son endroit au fil des corrections apportées à son système architectonique à travers les

²⁸⁷ *Ibid*, p. 406.

²⁸⁸ Leleu. N., *loc. cit.*, p. 95-100.

reconstructions de la maquette. Ce perfectionnement est donc directement corolaire à chaque nouveau projet de reconstitution qui, acquis ensuite par des musées, dessine la généalogie de l'évolution de la recherche sur Tatline en histoire de l'art et de l'historicisation de son œuvre. C'est ce qui fait dire à Leleu que la reconstitution serait comparable à un « état des connaissances dans l'espace et dans le temps »²⁸⁹. Ce qui pourrait même nous amener à spéculer sur la prochaine reconstitution fidèle de *Live in your head. When Attitudes Become Form ...*

En résumé, la reconstitution agirait au niveau d'une source historique composée d'un passé connu et d'un passé qui avait été « invisibilisé », effacé par le passage du temps. Alors que le Jewish Museum proposait de considérer des artistes absentes ou absents de son exposition d'origine, Celant exhume, tire de l'oubli littéralement, des « objets perdus » de l'histoire de l'art pourtant bel et bien présents dans le commissariat de Szeemann. S'il y a révision ou correction, pour reprendre les motifs croisés dans l'étude d'*Other Primary Structures*, ce n'est pas en termes critiques ou politiques, mais plutôt en fonction d'une rectification du souvenir de l'exposition de manière à exprimer plus fidèlement son intention commissariale de départ. De cette façon, l'adjonction au catalogue de 47 pages de vues d'exposition à Venise s'inscrirait à la fois dans un apport à la recherche passée, en complétant notre souvenir de 1969 par des vues de l'exposition « rectifiée » en quelque sorte, et dans un apport à la recherche actuelle, en permettant de refaire le parcours de la reconstitution (et de l'exposition d'origine) salle par salle, étage par étage, et d'en découvrir la zone de consultation et les interventions menées à l'extérieur de la Fondation Prada.

²⁸⁹ *Ibid*, p. 95.

À la suite de Leleu²⁹⁰, on constate alors que l'exposition de Celant — ou que toute reconstitution qui se veut mimétique — incarnerait une sorte de synthèse archivistique menée sur sa source à l'endroit et au moment où est achevée sa reconstitution ; ce serait un « ici et maintenant » de l'actualité de la recherche en histoire de l'art concentré sur un cas de figure mis en lumière par l'acteur qui l'initie, dans ce cas la posture commissariale. Greenberg affirme d'ailleurs sur ce sujet qu'une des principales raisons d'être des reconstitutions « hommages » serait de promouvoir la recherche²⁹¹. C'est le processus qu'engage *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* qui met au jour puis fixe en images et en mots des œuvres et des documents pour la première fois puisqu'ils étaient absents du catalogue de 1969 et qu'ils n'avaient jamais été inclus dans des travaux scientifiques subséquents. En plus de consolider l'histoire de l'art, Celant comblerait même la mémoire des témoins de l'exposition : il note que ses découvertes « *enriched understanding of the protagonists themselves, expanding their memories and views* »²⁹².

En fait, tout se passe comme si le déploiement physique de la reconstruction proposait l'expérience directe de l'actualisation d'une archive à ciel ouvert. Ce faisant, il se pourrait que l'exposition et le catalogue deviennent ensemble un bloc de départ pour bon nombre de recherches scientifiques subséquentes sur le plan international en raison de sa grande visibilité en 2013 et de son ambition d'exhaustivité et de fidélité. Brouille-t-il alors la distinction entre source primaire et secondaire ? Dans son compte-rendu de l'exposition, l'historien de l'art Thomas Crow, bien qu'il

²⁹⁰ *Ibid*, p. 95.

²⁹¹ Elle soulève brièvement le fait que les *replica* « *promote research* » : Greenberg, R. 2009, *loc. cit.*

²⁹² Celant, G. (dir.), *op. cit.*, p. 403.

reconnaisse que la quantité de documentations mise à la disposition du public permet d'accéder avec une certaine authenticité à l'énergie de 1969, rappelle tout de même l'incomplétude obligée de la reconstitution de Celant. Il conclut qu'il serait néanmoins regrettable qu'elle en vienne à représenter « l'héritage durable » de la première exposition en substitut à ses archives originales²⁹³.

3.2.1.3 Créer une nouvelle archive

La nouvelle archive que crée Celant impliquerait donc 1) un accès renouvelé aux archives originales par le biais du catalogue et de la zone de consultation ; 2) une rectification ou une clarification de certaines connaissances sur l'évènement de 1969 ; 3) un répertoire des œuvres 1969/2013 ; et 4) des vues de l'exposition reconstituée. Tous ces éléments sont interreliés et à cheval sur le passé et le présent. À cela s'additionne un apport résolument actuel à la recherche en histoire de l'art grâce à la conception de contenu inédit qui considère l'héritage de l'évènement de Szeemann ou qui se penche sur le phénomène plus large de la reconstitution en art. Ce contenu inédit revêt deux formes. D'abord, l'ouvrage se clôt sur deux bibliographies sélectives²⁹⁴ : *On Remaking, Restaging, Reenacting* qui, de 1975 à 2013, liste des publications abordant des enjeux de la reconstitution et de l'histoire des expositions ; et *On 'When Attitudes Become Form,' 1969: Contexts and Artists* qui, de 1962 à 2013, retrace des catalogues et des monographies sur les artistes exposés-es à Berne, l'art

²⁹³ Crow, T. (2013, septembre). Head Trip. *Artforum International*, 52(1), 325.

²⁹⁴ Le catalogue d'origine comprenait également une bibliographie thématique.

des années 1960 et sur l'exposition de Szeemann²⁹⁵. Ensuite, seize essais originaux ont été commandés à des historiennes et historiens de l'art et à des artistes de premier plan pour analyser, d'un côté, les enjeux théoriques, artistiques ou expographiques qu'implique le geste de reconstituer *Live in your head. When Attitudes Become Form*; et, de l'autre, pour approfondir avec un recul historique les ruptures opérées par Szeemann et l'historicisation de son exposition phare. Différents arguments historiographiques, philosophiques et politiques se rencontrent pour former un panorama fouillé et surtout non consensuel (quelques auteurs-es sont en désaccord avec l'approche mimétique de Celant) autour de l'exposition de Szeemann, celle de Celant, mais aussi de l'écart entre les deux.

L'apport à la recherche actuelle est complété par l'essai de Celant en introduction et par les entrevues avec plusieurs interlocutrices et interlocuteurs qui sont reproduites pour expliquer en détail son processus commissarial. Ces textes commissariaux additionnés aux essais des auteurs-es qui se penchent sur la reconstitution en art contemporain confèrent une dimension autoréflexive à la reconstitution où celle-ci semble réfléchir ou se retourner sur elle-même. En fait, on pourrait dire que ces deux aspects du catalogue en viennent à représenter l'essentiel de la charge critique de l'entreprise de Celant, qui autrement n'interroge pas vraiment l'exposition de Szeemann.

Celant, d'une main, reconstitue, il matérialise une recherche qui tend à réviser les connaissances factuelles entourant l'exposition d'origine dans les espaces de la Fondation Prada, et, de l'autre, fait le point sur le geste même de reconstituer en engageant une réflexion sur ce processus qui dépasse conceptuellement et

²⁹⁵ Celant, G. (dir.), *op.cit.*, p. 638-645.

temporellement sa propre exposition. L'appareil théorique du catalogue donnerait corps à ces deux mouvements. D'une part, il performerait la fouille du passé et l'exhumation de sources perdues qui amènent une meilleure connaissance de l'évènement historique, bénéfique pour les générations scientifiques futures nécessairement, ce qui montre parallèlement que l'histoire des expositions peut également s'écrire par les expositions grâce aux commissaires. D'autre part, il performerait l'exercice autoréflexif des auteurs-es qui s'interrogent sur le cadre critique donnant lieu à ce chantier archivistique pour cerner l'agentivité du phénomène plus large de la reconstitution d'exposition, et, ce faisant, fonderait un apport considérable à la théorisation de ce processus. Le catalogue agirait ainsi comme une extension spatiotemporelle des deux expositions (de leurs différents temps/espaces de production et de présentation et de leur durée dans l'histoire) et comme une expansion des enjeux entourant le processus de reconstitution.

En résumé, *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* ferait voir qu'un autre effet important de la reconstitution serait son action à enrichir la recherche et les connaissances entourant une exposition passée. Le rôle des commissaires se dessinerait en lien avec leur pouvoir à redonner accès ; à excaver les sources et à éclairer les zones d'ombre par le truchement des processus de la reconstitution. Nous retrouvons ici le motif d'expansion croisé dans *Other Primary Structures*. L'effet d'expansion de la mémoire par la reconstitution d'exposition ne s'effectuerait pas par ajout d'éléments nouveaux dans ce cas, mais par (re)dévoilement d'éléments anciens. Ce que la reconstitution « fait » à l'histoire de l'art, c'est perfectionner notre mémoire de l'exposition de Szeemann. Plus encore, elle générerait même une nouvelle archive : une archive qui contracte 1969 et 2013. Cette dernière s'incarnerait autant dans l'exposition que dans le catalogue et apporterait une perspective inédite sur le passé et le futur de l'exposition en devenant le nouveau bloc de départ scientifique des recherches et des « ré-expositions » à son sujet.

3.2.2 L'archive comme script

L'angle mimétique de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* permettrait de dégager une posture différente face aux archives en histoire de l'art. D'abord, parce que la reconstitution puise substantiellement dans les archives d'un commissaire, un siège de la mémoire en art relativement nouveau qu'on peut imaginer peu standardisé entre les commissaires. Ensuite, parce que les vues d'expositions s'y révèlent un élément absolument fondamental, participant du récent intérêt porté à ce type de document en histoire de l'art²⁹⁶. Mais surtout, parce que les archives de Szeemann seraient employées comme script²⁹⁷, une posture qui s'éloigne de la fonction d'expôt, qu'occupaient les photographies d'installation dans *Other Primary Structures*, et qui semble même dépasser la fonction d'outil à la reconstitution.

Dans un essai sur différentes interactions temporelles au sein de pratiques fondées sur l'expérience du temps, l'auteure Rike Frank se penche sur l'exposition « évolutive et itinérante » *La monnaie vivante* (2006-2010) du commissaire Pierre Bal-Blanc (figurant parmi les auteurs-es du catalogue de Celant)²⁹⁸. Ce projet polymorphe

²⁹⁶ Voir les travaux de Remi Parcollet sur le sujet, entre autres : Parcollet, R., 2015, *loc. cit.* ; Parcollet, R., 2016, *loc. cit.*

²⁹⁷ J'ai choisi de travailler à partir de la notion de « script », en m'inspirant de l'ouvrage *Recréer-Scripter* de Bénichou, mais les concepts qui m'intéressent ici auraient aussi pu être analysés à partir des notions de « partition » ou de « notation ». Voir : Bénichou, A. (dir.), 2015, *op. cit.*

²⁹⁸ Bal-Blanc, P. (2008). Notes de mises en scène. *La monnaie vivante*. Dans *Archives*. Récupéré le 21 novembre 2012 de <http://www.cacbretigny.com> ; Frank, R. (2014). *Interwoven Temporalities*. Dans Frank, R., Meyer-Kramher, B., Schafaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.). *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting* (p. 119-132). Berlin : Sternberg Press.

remanie la séquence des performances qui le compose à chacune de ses présentations²⁹⁹. Frank relate que Bal-Blanc ne perçoit pas la mémoire de l'exposition comme une archive ; le poids matériel et immatériel des œuvres n'est pas traité comme un paramètre statique de leur histoire, mais plutôt comme une dimension active. Elle suggère que le commissaire, au lieu de considérer les documents entourant *La monnaie vivante* comme des « *relics of a time* », les approcherait en fait comme un « *script, whose re-performance and repeated realization generates a present shaped by historical conditions and at the same time identifies these as being temporary.* »³⁰⁰

Ces conclusions m'intéressent au premier chef, car nous avons vu que les documents de *Live in your head. When Attitudes Become Form* n'ont pas simplement été considérés comme des images fixes du passé à reproduire directement telles quelles ; ils ont servi à départager les différents temps de l'exposition (préparation, montage, vernissage, durée régulière) de manière à comprendre ses stages et d'en identifier les éléments immatériels et éphémères, comme les performances. Ce qui ouvre à l'idée que, dans la reconstitution de Celant, tout se passe comme si les archives représentaient plus que la preuve du passé, plus que sa documentation. Bien sûr, les archives ont permis à identifier la majorité de la « substance physique » de l'exposition — ses objets, leur emplacement —, mais leur utilisation s'apparenterait peut-être de manière plus significative à une fonction de scénario, au sens de

²⁹⁹ Originellement créée en 2006 à Paris, dans le cadre du festival *Faits d'Hiver, danses d'auteurs*, l'exposition a été reprise en 2007 pour le STUK en Belgique, en 2008 à Londres et en 2010 au Musée d'art moderne de Varsovie ainsi qu'à la 6^e Biennale de Berlin (2010). D'une présentation à l'autre, Bal-Blanc remanie la programmation et/ou l'enchaînement des numéros proposés aux publics en conservant toujours une attache au texte éponyme de Pierre Klossowski, *La monnaie vivante* (1970).

³⁰⁰ Frank, R. Dans Frank, R., Meyer-Kramher, B., Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.), *op. cit.*, p. 126.

description de l'action, mettant en relief l'importance accordée par l'équipe commissariale aux sites et aux temporalités de l'exposition de 1969. Elles agiraient effectivement comme un script à rejouer dans l'espace et le temps, comme un déroulement à réactualiser. Elles s'ouvriraient conséquemment à une agentivité renouvelée en regard de l'histoire de l'art, car elles passeraient d'une forme figée à une forme active, chargée, capable d'influencer directement sur l'issue de la reconstitution.

Plus encore, Celant exprime vouloir réhabiliter la composante relationnelle de l'exposition de Szeemann : « *meaning can be found not only in the isolated artifact, but also in the dialogue and connection sought and constructed, in the process of mounting and displaying it along with other works of art in a specific space.* »³⁰¹ Les images historiques assembleraient alors non seulement le scénario de la reconstitution en en régulant le décor et le déroulement, mais serviraient semblablement à rétablir les dialogues entre les œuvres, ainsi qu'entre les œuvres et l'architecture et entre les œuvres et les publics. J'aimerais même souligner que cette posture singulière d'interprétation des archives placerait au premier plan l'agentivité de l'acteur qui reconstitue, le commissaire — Celant —, devenu metteur en scène dans ce cas.

Ainsi, le pari de mimétisme passerait par une recherche archivistique extrêmement fouillée où chaque document renvoie à des indices plus larges sur les temporalités, les sites de présentation et les relations entre les différentes composantes de l'exposition. L'hypertexte qui se profile entre les documents dépasse l'indication technique de la didascalie et ne se résume pas à une mise en contraste linéaire de 1969 et 2013. L'archive serait au contraire utilisée comme catalyseur dans le processus de la

³⁰¹ Celant, G. (dir.), *op. cit.*, p. 394.

reconstitution pour superposer aux œuvres tous les paramètres temporels, architecturaux, humains, discursifs et institutionnels qui entouraient la présentation d'origine, mais aussi qui caractérisaient son existence dans l'histoire de l'art jusqu'à sa reconstitution. Et comme pour achever d'entrelacer les phases, les lieux et les relations multiples entre les deux expositions, en pages de garde du catalogue sont reproduites des vues des salles vides de la Fondation Prada où sont affichées aux murs de petits clichés de l'exposition de 1969, elle-même en cours de montage ou achevée, pour guider l'installation de 2013... mise en abîme d'une mise en abîme.

Paradoxalement, dans les salles d'exposition, les photographies d'installation semblent adopter une fonction beaucoup plus traditionnelle en rapport au contexte historique. Elles apparaissent directement sur les cartels placés à l'entrée de chacune des galeries. Il s'agit de panneaux descriptifs qui, en plus de comprendre une photographie en noir et blanc de petite taille témoignant de la mise en espace reconstituée à cet emplacement, présentent un plan de salle schématique et une liste des œuvres. Cette dernière se réfère au chiffre en vinyle noir apposé au mur en dessous ou à proximité de toutes les œuvres (ce système à numéro était présent dans la version de 1969).

Les affichettes entraînent nécessairement un jeu de va-et-vient, de comparaison avant/après, pour valider la ressemblance entre la vue d'exposition historique et sa reconstitution ou pour recouvrer ces œuvres mythiques et discerner les ruses employées par le commissaire et son équipe. Cette dynamique est très différente, par exemple, de celle qui s'installait avec les référents photographiques dans *Other Primary Structures* où la comparaison entre les œuvres exposées et le contenu des *blow-ups* se faisait plutôt du point de vue du contenu des œuvres et non du point de vue du résultat de la reconstitution (une comparaison des minimalismes et non une évaluation du mimétisme). D'un côté, l'apposition d'une vue d'exposition sur les cartels exacerberait sa valeur textuelle et prescriptive en regard de l'entreprise de

Celant, qu'on peut lier au scénario. Mais de l'autre, cette signalétique tendrait aussi à opposer de façon binaire le passé, suggéré par médiation photographique, et le présent, physiquement devant nous. Leurs dimensions temporelles, spatiales et relationnelles paraissent alors s'estomper pour regagner une qualité plus entendue de référent ou d'index d'authenticité pour valider l'effort de mimétisme tenté par Celant.

3.2.3 Une boucle de renvoi : comment l'anachronisme agit-il ?

La superposition des temps passé et présent dans l'exposition de même qu'au sein du catalogue participe de mécanismes anachroniques, alors que le passé s'immisce dans notre réception actuelle de la reconstitution. Si des rapports anachroniques au sein de la reconstitution d'exposition conduisaient certains effets de révision critique dans *Other Primary Structures*, il semblerait en être tout autrement dans le cas de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Le passé n'y est pas corrigé par les yeux du présent ; le passé est rapporté dans le présent tel qu'il était³⁰² : « *The intention was not to go back and adapt history to our space, but bring back the past exactly as it was.* »³⁰³ S'il y a effectivement une actualisation de *Live in your head*.

³⁰² La posture de Celant vis-à-vis du passé pourrait être rapprochée de celle d'un auteur souvent cité dans les écrits sur le phénomène, soit R. G. Collingwood, un philosophe du 20^e siècle, généralement identifié comme le premier à avoir utilisé le terme « *re-enactment* ». Dans son ouvrage *The Idea of History* (1946), il signe un passage sur la connaissance de l'histoire précisément à travers le *re-enactment* de l'expérience passée. Pour Collingwood, la reconstitution est un fait de l'esprit (*act of thought*) grâce auquel l'historien (non féminisé dans le texte d'origine) serait capable de remettre en acte le passé. Le *re-enactment* serait une action performative au moyen de laquelle l'historien peut se projeter dans le passé pour le « re-penser » ou le « ré-expérimenter » à partir du présent. Il s'agirait de la seule méthode à légitimer l'écriture du récit historique selon une quête ou un souci d'objectivité et de véracité. Cette démarche mentale, répondant d'une histoire positiviste, permettrait ainsi d'extraire une vérité du passé. Voir : Collingwood, R.G. (2005). *History as Re-enactment of Past Experience. The Idea of History* (p. 282-302). Oxford University Presse. 1946.

³⁰³ Celant, G. (dir.), *op.cit.*, p. 405.

When Attitudes Become Form, celle-ci se traduirait par un perfectionnement du passé, comme nous l'avons constaté au sujet de son apport à la recherche entourant l'évènement d'origine, et non en le (re)synchronisant avec les méthodes et pratiques du présent.

Dulguerova, qui analyse un cas d'exposition minutieusement reconstituée par la Galerie nationale Tretyakov de Moscou, traite de « l'illusion qu'une capsule temporelle du passé se trouve désormais à portée de main »³⁰⁴. Pour elle, cet effet « d'un transfert dans le temps » est attribuable à la fidélité historique qui donne l'impression de supprimer l'écart entre passé et présent, et un « objectif didactique indéniable » s'y rattacherait³⁰⁵. Greenberg, dans un cas de reconstitution d'exposition au sein d'une exposition thématique plus large, parle pour sa part de l'impression de « *stepping back in or out of time* »³⁰⁶ lorsque l'on entrait dans cette salle au fil de sa visite. Le sentiment d'être à contrecourant d'un enchaînement d'évènements chronologiques et, d'une certaine manière, à l'extérieur du temps au contact d'une reconstitution est semblablement reconduite par la professeure en philosophie Maria Mulhe dans un essai récent où elle analyse les temporalités de la reconstitution de l'art minimal et des *time-based media* : « *On a cultural-technical level, these temporalities operate in an opposite manner: while historical time is negated by reenactments through their hyper-mimetic and immersive representational mode, the*

³⁰⁴ Il s'agit de la *Reconstruction de l'exposition de l'Obmokhou de 1921* (2006) : Dulguerova. E., *loc. cit.*, p. 58.

³⁰⁵ *Ibid*, p. 58.

³⁰⁶ Il s'agit de la reconstitution de la galerie *Art of this Century* (1942-1947) au sein de l'exposition *Exiles and Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler*. (1997) de Stephanie Barron au LACMA : Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

extension or duration of performative time is the fundamental narrative mode of reenactment strategies. »³⁰⁷

Par conséquent, l'image de la boucle de renvoi m'apparait intéressante. Je propose que l'agentivité de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* sur l'histoire de l'art par le moyen de l'anachronisme serait de rapporter le passé dans le présent, et ce, en fonctionnant contre-intuitivement comme une fenêtre sur le passé, comme un retour. Tout se passe comme si l'exposition de 2013 apparaissait comme un nœud, comme une boucle sur la ligne du temps historique, qui éveille tout le fantasme de répétition ou de reprise que peut receler le processus de reconstitution. Immanquablement, lorsqu'on rencontre cette boucle, nous sommes transporté en 1969. Sorte de « défaut » dans le modèle linéaire et progressif de l'histoire de l'art, l'exposition à la Fondation Prada est un voyage dans le temps niché en 2013.

Le concept de la boucle temporelle est néanmoins une idée paradoxale. D'abord, elle sous-entend un mouvement alors que, pour fonctionner, elle impliquerait d'observer une pause dans le cours de l'histoire de l'art afin de la ramener provisoirement en arrière³⁰⁸. Ensuite, elle semble ne pouvoir exister que dans un tracé historiographique chronologique. Ce qui m'intéresse tout de même de cette image, c'est sa capacité potentielle à troubler l'homogénéité du temps linéaire : la reconstitution d'une

³⁰⁷ Muhle, M. (2014). *The Times of Reenactment: From Minimalism to Time-Based Media*. Dans Frank, R., Meyer-Kramher, B., Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.). (2014). *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting* (p. 47-60). Berlin : Sternberg Press. p. 48-49.

³⁰⁸ Le concept du présent comme arrêt de Benjamin — « un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps » — peut nous aider ici à complexifier les potentiels anachroniques de cette idée de la boucle de renvoi. Une énergie potentielle (choc) serait emmagasinée dans la mise à l'arrêt du continuum de l'histoire. Ce choc serait capable de briser l'emprise de la continuité du temps pour vaincre sur sa détermination du futur dans un éclat révolutionnaire — qui libère en fait le futur et envisage le passé comme une force tranquille. Benjamin, W. (2000). *Sur le concept d'histoire. Œuvres III* (p. 427-443). Paris : Gallimard. 1940. p. 440.

exposition à l'identique se dresserait dans l'histoire comme une anomalie de sa progression... Le présent deviendrait passé dans l'espace de la reconstitution. Ce serait ce télescopage des temps qui rendrait la boucle de renvoi subversive dans l'écriture de l'histoire de l'art.

Elle inviterait incidemment à envisager une temporalité en opposition à un modèle historiographique dominant, celui du temps linéaire. Par extension, cette autre dimension anachronique de la reconstitution d'exposition pourrait aussi être perçue comme un pied de nez à la recherche du « jamais vu » et au rythme effréné des programmations muséales, calqué sur le temps linéaire d'une économie de la perfectibilité et de la profitabilité. La reconstitution pourrait-elle s'apparenter à un frein au flux rapide de nouveauté perpétuelle au sein des musées³⁰⁹ ?

L'action de l'anachronisme au sein de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* prendrait ainsi un événement qu'on aurait cru terminé, conclu, figé dans le temps désormais, pour le remettre en mouvement, pour l'activer. Une fois de plus, nous constatons que les processus mis en jeu par la reconstitution d'exposition recourraient à une conception de l'histoire de l'art s'éloignant des schèmes linéaires et chronologiques. Ici, au moyen de sa reconstitution mimétique, Celant provoquerait une impression de retour dans le temps : il arrêterait momentanément l'avancement du temps pour revenir, le temps d'une visite d'exposition, en 1969 de manière à ce que les publics puissent s'imprégner directement des signifiés qui émergeaient du commissariat d'origine. La reconstitution d'exposition inviterait à envisager le passé

³⁰⁹ À Montréal, le groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : Collections et impératif événementiel/The Convulsive Collections se penche précisément sur la production (et la pression) événementielle qu'on attend désormais des musées en se concentrant sur les collections qu'ils abritent. C'est une initiative interuniversitaire (Université de Montréal, Université du Québec à Montréal, Université du Québec en Outaouais) en partenariat avec le Musée d'art de Joliette, le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée national des beaux-arts du Québec.

comme un temps toujours actif, toujours capable d'influer sur notre compréhension du présent et d'ouvrir le futur.

3.2.4 La reconstitution et l'histoire de l'art mélancolique

Dans le premier chapitre, nous avons vu que depuis le début des années 2000, plusieurs auteurs-es s'intéressant aux processus de reconstitution en art contemporain ont sondé les liens souterrains entre reconstitution et mémoire culturelle. Je pense surtout à Lütticken, Arns et Blackson qui attirent l'attention sur les fortes attaches qui existeraient entre reconstitution, archives et mémoire en plaçant les stratégies de reconstitution artistique en filiation avec le langage des *reenactments* historiques de batailles, des tableaux vivants de type *pageants* et des activités de *living history* ou encore avec les paramètres des films d'époque et de *remakes* cinématographiques³¹⁰. La reconstitution y est en fait directement associée à un acte de mémoire. Mais comme tout monument ou commémoration, au cœur de cet appel à se souvenir git une perte. Dans l'ouvrage *The Melancholy Art* (2013), Michael Ann Holly analyse cette perte sous l'angle de la mélancolie : elle serait le moteur historiographique de toute la discipline de l'histoire de l'art³¹¹. Les théories de Holly m'intéressent, car, reportées à cette recherche des sièges de l'agentivité de la reconstitution d'exposition, elles invitent à changer notre perception sur la mélancolie, la faisant passer d'un sentiment lourd, qui semble inhérent à la reconstitution, à un levier productif au sein de l'histoire des expositions.

³¹⁰ Lütticken, S., *op. cit.*, p. 17-60. ; Arns, I. et Horn, G. (dir.), *op. cit.*, p. 38-63. ; Blackson, R., *loc. cit.*

³¹¹ Holly, M. A., *op. cit.*

La mélancolie chez Holly dépasse la nostalgie. Elle est comprise comme un malaise traversant les structures profondes de l'écriture de l'histoire de l'art qui est simultanément source de création (vu la quantité d'écrits sur les arts produits depuis la consolidation de la discipline au 19^e siècle) et source d'accablement (puisque le passé demeure incontournable hors de portée)³¹². L'enquête de Holly vise à nous faire prendre conscience de la nature élégiaque de la transaction de notre discipline avec le passé³¹³. Ce sentiment serait attribuable au fait que la spécificité de l'histoire de l'art vienne de sa composante matérielle : son étude des objets. Ainsi, de manière plus aigüe que tout autre science historique, celle ou celui qui écrit sur l'art sonde le passé et tente de le restituer, à l'instar de ses homologues, mais — et là est la source de ce malaise mélancolique selon Holly — elle ou il est sans cesse déstabilisé-e par l'*objet* qui rend visible et rappelle ad nauseam l'absence. À partir des écrits de Didi-Hubberman, Holly précise que l'historienne ou l'historien tente sans relâche de concilier disparition et recouvrement³¹⁴. Ce paradoxe est aussi efficacement exprimé dans un passage où Holly analyse les écrits des historiens Jacob Burckhardt et Erwin Panofsky sur la dualité entre passé et présent dans la constitution de la discipline : « *it [l'histoire de l'art] validates death in the present while trying to preserve the life of the past* »³¹⁵.

Pour conclure sur les effets de la reconstitution d'exposition à l'endroit de l'histoire de l'art, j'aimerais proposer certaines avenues théoriques par lesquelles un

³¹² *Ibid*, p. xi-xxii.

³¹³ *Ibid*, p. 6.

³¹⁴ *Ibid*, p. xxi.

³¹⁵ *Ibid*, p. 96.

rapprochement entre l'entreprise de Celant et les hypothèses de Holly mettrait de l'avant une valorisation différente de l'affect dans l'écriture de la discipline. Le rapport de Celant au passé (à la vérité qui y serait préservé) qu'il transpose physiquement dans l'angle mimétique de sa reconstitution, permet d'envisager *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* sous l'angle de la mélancolie ou, du moins, de dégager une dimension mélancolique à reconstituer qui peut être analysée dans les salles et dans les écrits entourant le processus à Venise. En s'inspirant de la méthodologie de Holly, il est en effet intéressant de s'interroger sur les motifs plus profonds qui initient la reconstitution (l'écriture) et les moyens utilisés (le langage) par Celant pour penser différemment les formes d'engagement au passé. D'une certaine manière, toutes les reconstitutions d'exposition pourraient présenter certains traits mélancoliques puisque transigeant avec le passé. Toutefois, très peu font le pari de reconstituer « *exactly as it was* »³¹⁶ ; au contraire, même au sein des *replica*, Greenberg observe de nombreuses stratégies d'altération et de transformation de l'exposition source qui visent surtout à éviter les dérapages fétichistes du passé³¹⁷. Pourquoi alors reconstituer (absolument) à l'identique ? Au-delà de l'importance de *Live in your head. When Attitudes Become Form* et de Szeemann respectivement en tant qu'« idole » et « héros » au sein de l'histoire de l'art³¹⁸, une raison évoquée par Celant à plusieurs reprises dans le catalogue est la résonance de cette exposition pour le contexte actuel. Il perçoit la reconstitution comme une « *cultural operation* »

³¹⁶ Celant, G. (dir.), *op. cit.*, p. 392.

³¹⁷ Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

³¹⁸ Celant, G. (dir.), *op. cit.*, p. 389.

capable d'offrir « *a mirror of a reality that has passed and been erased, but can still have a significance.* »³¹⁹

Selon Celant, une connaissance purement scolaire ou documentaire de l'exposition source ne peut qu'en offrir une compréhension fragmentaire et évasive en raison de la dichotomie qu'il identifie entre la mémoire de l'évènement et son expérience, dichotomie à laquelle il entend remédier en permettant à nouveau l'engagement direct des publics avec la proposition de Szeemann. Le phénomène de la reconstitution d'exposition, à la lumière du texte de Holly, semble ainsi prendre la forme d'un acte de compensation³²⁰, d'un mécanisme de défense presque, qui, un peu comme toutes disciplines historiques, refuse la disparition, esquivé le deuil. Les écrits de Celant au catalogue suggèrent presque qu'une absence plus prolongée de la re-matérialisation de *Live in your head. When Attitudes Become Form* aurait été impossible à concevoir, à soutenir. Par conséquent, Celant donnerait corps à la méthodologie mélancolique que décrit Holly : « *Seeking to situate provenance, identify individual intentions, relocate physical settings, decipher underdrawings, and situate works of art back into their cultural and ideological contexts are all commonplace indications of a compulsion to recover a certain something long since forgotten or abandoned.* »³²¹

Le cœur de l'argumentaire de Holly concerne l'œuvre d'art, comme instigateur ou déclencheur perpétuel du sentiment mélancolique, et ce serait par le langage (donc ce qui forme l'histoire de l'art) que paradoxalement la discipline cultiverait ce malaise précisément en tentant de réparer ou de combler l'absence dans le présent. Chez

³¹⁹ *Ibid*, p. 391.

³²⁰ Holly, M. A., *op. cit.*, p. 16.

³²¹ *Ibid*, p. 99.

Celant, l'objet ne serait pourtant pas du tout ce qui stimule l'écriture (comprise comme création de connaissances plus large que simplement textuelle). Qu'on ne me méprenne pas, l'œuvre d'art est un problème posé directement à toute reconstitution d'exposition. Nous avons vu que les questions « quoi reconstituer », dans le cas de Jewish Museum, et « comment reconstituer », dans le cas de Celant, sont le pivot des expositions de ces acteurs. Toutefois, malgré le fait qu'à Venise il s'agissait de retracer les œuvres de Berne de par le monde et de résoudre le problème de leur destruction ou de leur indisponibilité, le « manque » auquel Celant veut répondre dépasserait tout de même les objets, car le moteur de sa reconstitution serait en fait leur assemblage. « *The objects from the past stand before us, but the worlds from which they came are long gone* », relève Holly³²². En ce qui a trait strictement aux reconstitutions d'exposition, on pourrait considérer que ce qui éveillerait le sentiment mélancolique serait la perte du contexte d'exposition : au-delà des œuvres, c'est le temps et l'espace de *Live in your head. When Attitudes Become Form* qui seraient égarés. L'impossibilité de reconstituer à l'identique l'exposition dans tous les paramètres matériels et immatériels qui la définissaient serait le siège mélancolique chez Celant. Comme nous l'avons vu en lien avec les archives, Celant s'affairerait précisément à réécrire le scénario des relations et des interactions des œuvres entre elles et des œuvres à l'architecture : « *It is a resurrection of expressive and emotional charges that have passed.* »³²³ L'intensité expérientielle que convoite Celant n'est d'ailleurs permise que par son approche mimétique³²⁴. Et, de manière circulaire, la

³²² *Ibid*, p. xix.

³²³ Celant, G. (dir.), *op. cit.*, p. 409.

³²⁴ De manière similaire, mon investigation du côté des théories de Holly ne s'est imposée qu'en raison de ce mimétisme – la question de la mélancolie ne se posant pas de manière aussi poignante à l'analyse de la reconstitution critique du Jewish Museum.

promesse de mimétisme entraîne une forte anticipation. Cette anticipation qui entourait la version vénitienne — due peut-être autant à sa prétention mimétique qu'à la réputation de l'exposition de Szeemann — était elle-même contiguë à une forme de nostalgie manifestée par la scène artistique contemporaine qui était animée par le désir de (re)vivre cet événement du passé en périphérie de la 55^e Biennale de Venise.

L'exposition de Venise performe si bien le passé que même l'absence de certaines pièces écorche à peine l'épiphanie recherchée par Celant. Pour les œuvres qui n'ont pas pu être représentées, un tracé pointillé au sol ou au mur signifiait leur matérialité. Je reviendrai sur l'aspect dramatique de cette stratégie, qui rendait visible l'absence, mais ce qui sert mon propos ici, c'est que, finalement, malgré certains « défauts » dans ce mimétisme, l'effet d'ensemble demeurait intact, confirmant peut-être que le véritable objet pourchassé par Celant serait l'exposition. En ce sens, quand Holly écrit « *I wanted to restore a certain vital agency to the works of art themselves* »³²⁵ pour redonner un nouveau souffle à l'écriture en histoire de l'art, Celant pourrait compléter ce souhait en ajoutant à l'équation la restauration de l'agentivité du commissaire d'origine et de son discours conceptuel spatialisé dans l'espace de la galerie.

3.3 Effets sur la muséologie

En raison de son mimétisme, *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* est l'occasion tout indiquée d'étudier de près les aspects matériels et pratiques de la reconstitution d'exposition. Une analyse du déploiement physique de la reconstitution

³²⁵ Holly, M. A., *op. cit.*, p. 95.

d'exposition (de sa mise en espace), en s'intéressant aux décisions architecturales, à la signalétique, aux personnes impliquées et aux axes de médiation/communication, me semble apte à révéler l'agentivité de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* à l'endroit de la muséologie précisément en raison des dimensions matérielles, spatiales et humaines qui la façonnent. Comment, en considérant la constellation d'éléments et de facteurs qui caractérisent la reconstitution d'exposition, pouvons-nous dégager des clés de réflexion disciplinaire pour la muséologie ? Des enjeux relatifs à la théâtralité, à la narrativité et à l'authenticité émergeraient de cet examen attentif des paramètres tangibles de la reconstitution. Une autre action de ce cas à l'endroit de la discipline muséologique serait de mettre en évidence le « fait commissarial » dans l'organisation d'exposition. L'attention se déplacerait alors des œuvres et des artistes d'origine vers le travail commissarial en ce qui a trait à son processus intellectuel, sa méthodologie et ses implications critiques.

3.3.1 Un readymade historique

Celant aborde *Live in your head. When Attitudes Become Form* en tant que readymade qu'il qualifie d'historique, car plus qu'un objet, l'exposition aurait le pouvoir d'évoquer un contexte passé dans ses dimensions culturelles et sociales. C'est ce qui fonde l'analogie de Celant entre sa reconstitution et une « citation archéologique » à reporter dans le présent³²⁶. L'ambition du commissaire est sans équivoque : « *The intention is not to create new associations or assign new places, but to carry out a reconstruction without redesigning or modifying it, using only the*

³²⁶ Celant, G. (dir.), *op. cit.*, p. 390 et 391.

dismembered pieces. »³²⁷ Cette méthode est sous-tendue par une explication conceptuelle élaborée et par des considérations techniques de taille, que je propose de décrire pour mieux en approcher ensuite les répercussions concrètes sur la réalisation de l'exposition à la Fondation Prada.

La première étape dans le raisonnement de Celant est de s'appropriier l'exposition comme s'il s'agissait d'un objet autonome. En donnant à voir la cohérence interne de *Live in your head. When Attitudes Become Form* et sa valeur de canon (tout comme celle de Szeemann), Celant invite à reconnaître l'exposition comme un tout achevé dans l'histoire et à l'assimiler à un « objet ». Il considère effectivement que toute exposition, à travers son commissariat, acquière le statut d'objet autonome qui puisse traduire un ensemble de relations linguistiques et poétiques entre les œuvres et leur contexte de présentation. C'est cette autonomie qui transformerait l'exposition en *readymade* : un « artéfact », un témoin matériel et relationnel du passé qui peut être repris dans sa totalité (qualitative et quantitative) et réacheminé vers le présent. Nous ne nous trouvons plus devant un éventail de pratiques en attente d'être consacrées ; nous sommes plutôt devant *une* exposition consacrée dont les parties — les œuvres — tendraient à s'effacer au profit du plus grand ensemble, celui déjà auréolé par l'histoire.

La deuxième étape dans la construction intellectuelle du *readymade* selon Celant est l'extraction, puis le transfert, de l'exposition de 1969 jusqu'à nos jours. Ainsi, une fois l'« objectification » de l'évènement complétée, le processus de transfert achèverait de transformer l'exposition en *readymade* en la changeant de cadre matériel selon une logique duchampienne. C'est aussi ce qui autoriserait Celant à s'en

³²⁷ *Ibid*, p. 419.

saisir pour la réinsérer dans le Ca' Corner de la même manière qu'il le ferait pour n'importe quel « objet de musée ». En outre, le champ lexical de Celant qui évoque des ruines anciennes, des amphores antiques et des fragments archéologiques marque bien l'accent sur les dimensions de fouille et de restauration³²⁸ qu'il met sur l'action d'extraire le produit commissarial de Szeemann de son contexte premier pour l'implanter à Venise³²⁹.

La troisième et dernière étape du raisonnement de Celant révèle que ce serait précisément grâce au traitement de sa source sous le mode du readymade que de nouvelles significations et valeurs émergeraient de son transfert vers le présent. Plus encore, la reconstitution mimétique de l'exposition, jusqu'à la reconstruction de son contenant, lui est apparue comme la seule avenue viable pour assouvir le besoin d'en actualiser la relation au présent et pour ressusciter son imaginaire³³⁰. À l'image du glissement qu'opère Marcel Duchamp, en 1917, avec son urinoir devenu fontaine à travers une modulation de la fonction utilitaire de l'objet vers une fonction artistique, Celant élit un « objet », l'extrait de son contexte et lui fait acquérir une valeur différente. Pour imager son geste, Celant assimile sa propre adjonction du « tout » *Live in your head. When Attitudes Become Form* à l'architecture du Ca' Corner au jumelage improbable d'une roue de bicyclette à un tabouret, comme dans l'œuvre *Roue de bicyclette* (1913) de Duchamp³³¹. De manière similaire à ce dernier, qui sort l'urinoir d'une logique d'échange ou de marché pour le faire entrer dans le continuum

³²⁸ *Ibid*, p. 419.

³²⁹ Celant se décrit lui-même comme un « *curator-restorer-reconstructor* » : *Ibid*, p. 420.

³³⁰ *Ibid*, p. 421.

³³¹ *Ibid*, p. 391.

du musée, lui appliquant du même coup tout un réseau de signifiants jusque-là inexplorés pour cet objet utilitaire, Celant dégage l'exposition de Szeemann du passé, la place en relation avec de nouveaux enjeux théoriques et la ferait aussitôt apparaître comme un moteur capable d'enrichir la recherche contemporaine.

3.3.1.1 La matérialité de la reconstitution

De quoi se compose l'« objet » *Live in your head. When Attitudes Become Form* ? C'est ce que la vaste recherche archivistique menée par Celant tentait de délimiter. Nous l'avons vu, cette quête a permis de retracer les œuvres, les artistes et le déroulement de l'exposition, du montage à sa fermeture. Pour plonger plus profondément dans une analyse du résultat pratique de la reconstitution à l'identique, le défi de l'extraction et du transfert que l'exposition concernerait aussi l'accrochage et la disposition spatiale, la dimension des salles, les structures architecturales relatives aux planchers, aux murs et aux plafonds et aussi les éléments périphériques, comme les plinthes, les moulures, les fenêtres, les portes et les calorifères. Où commence et où s'arrête l'artéfact ? Où commence et où s'arrête le mimétisme ? Qu'est-ce qui permet cette transposition de *Live in your head. When Attitudes Become Form* en *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* ? Pour Celant et son équipe, la réponse déborde le strictement artistique ou commissarial pour englober jusqu'à l'architectural de la présentation d'origine afin de permettre une expérience physique et émotive la plus complète possible. La transmission de *Live in your head. When Attitudes Become Form* en 2013 devait — également — passer par une greffe de l'identité architecturale de la Kunsthalle et de la Schulwarte dans le Ca' Corner. Le ready-made historique de Celant mettait donc sur un pied d'égalité l'évènement et son contexte de présentation ; il s'agissait d'un tout artistique, commissarial et architectural. Pour répondre aux problèmes temporels et spatiaux que cela impliquait,

Celant a établi un dialogue avec Thomas Demand, qui s'est penché sur les dimensions conceptuelles d'une « greffe » du passé au présent, et Rem Koolhaas, aidé de sa firme OMA, qui a raffiné la transformation du palais ancien et le dialogue visuel entre les époques superposées. Leur objectif était de parvenir ensemble à une expographie qui puisse demeurer fidèle à sa source, mais révéler simultanément la complexité de la migration opérée d'un environnement à un autre.

L'insertion du design intérieur de la Kunsthalle dans le Ca' Corner est véritablement littérale puisque les volumes du bâtiment suisse entraînent en entier dans ceux du palais, sans avoir à les altérer (fig. 26). La Kunsthalle est ainsi « glissée » dans le Ca' Corner sur un axe vertical : dans la Fondation Prada, on accédait d'abord aux salles d'exposition situées dans le sous-sol de la Kunsthalle (2^e étage du Ca' Corner), pour monter ensuite au rez-de chaussée de la Kunsthalle (3^e étage du Ca' Corner, mais 1^{er} étage de la visite à la Kunsthalle), et poursuivre vers l'espace dédié à la Schulwarte (4^e étage du Ca' Corner). En entrevue avec Celant, Koolhaas se remémore l'importance de ce constat volumétrique, car cela écartait l'obligation de devoir ajuster les espaces d'exposition ou de revoir l'enchaînement des salles selon les plans des différents étages³³².

L'extension du mimétisme à l'architecture distingue résolument le projet de Celant parmi le paysage des reconstitutions récentes. Son approche à échelle 1 : 1 contraste avec d'autres exemples de *replica* où des stratégies expographiques ont été mises à profit pour esquiver la grandeur nature ou l'exactitude dans la disposition³³³. Par

³³² Koolhaas, R. (2013). Germano Celant/Rem Koolhaas. Dans Celant, G. (dir.). *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* [Catalogue d'exposition] (p. 414-416). Milan : Progetto Prada Arte.

³³³ Les reconstitutions incluses au sein des expositions *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (1991) et *Exiles and Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler* (1997) de

ailleurs, *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* se montrerait en adéquation avec les démarches artistiques exposées en 1969 qui, elles-mêmes, entretenaient une relation complexe avec l'espace (intérieur et extérieur) de la galerie. La majorité des œuvres entrait en relation direct avec leur environnement d'exposition que ce soit en étant directement posée au sol, en interagissant avec les murs ou les plafonds et même en altérant des surfaces intérieures ou extérieures de la Kunsthalle et de la Schulwarte. De plus, bien que l'investissement des potentiels du *White Cube* était déjà en marche en Europe et aux États-Unis depuis quelques années, l'exposition de Szeemann symbolise un moment saillant de l'expression de ses possibilités autant en ce qui a trait à son pouvoir de dévoilement des œuvres qu'en ce qui a trait à sa malléabilité sous l'effet de celles-ci. Par conséquent, présenter *Live in your head. When Attitudes Become Form* directement dans le décor chargé du Ca' Corner, ou encore en adapter le contenu pour l'ajuster au palais, apparaissent comme des avenues problématiques pour l'équipe commissariale. Au contraire, « *the curatorial, artistic and architectural choice was to plug the whole of "When Attitudes Become Form" into the container* » — le « tout » étant donc compris par Celant comme l'exposition et son architecture, et le « contenant » étant le Ca' Corner³³⁴.

Ainsi, le mimétisme de 2013 vise à performer 1969 ; il en reconduit les paramètres et les codes. Cette performativité s'attacherait non seulement au passé (2013 performe 1969), mais aussi de manière autoréflexive (la reconstitution performe l'acte de reconstituer) à l'acte même de transfert qu'initie la reconstitution étant donné la

Barron au LACMA en sont de bons exemples puisque, dans les deux cas, la reconstruction n'est ni grandeur nature ni tout à fait mimétique.

³³⁴ Celant, G. (dir.), *op.cit.*, p. 405.

volonté que l'expographie traduise la greffe du passé au présent, qu'elle exhibe le readymade autrement dit.

3.3.1.2 Immersion et théâtralité

Dans l'espace d'exposition, ce que permet le readymade historique est la création d'une qualité immersive indéniable. L'image de la boucle de renvoi temporelle est d'ailleurs tributaire de cette condition physique de la reconstitution : c'est la précision de la restitution matérielle de l'exposition qui fait croire à un voyage dans le temps et qui offre une simili-relation directe à la version originale. Lorsque les publics pénétraient dans les galeries de la Fondation Prada une véritable expérience d'immersion s'enclenchait alors que leurs souvenirs documentaires ou vécus de la présentation passée venaient se superposer ou s'entremêler à leur visite de la reconstitution.

L'effet d'immersion, centrale à son ambition, vise à offrir une impression de ce moment historique : « *In fact the physical and sensorial replay of "When Attitudes Become Form" is a proposal of perceptual fusion, not distanced in the conceptual. It refers to the bodily matrix of things. It is a visual womb.* »³³⁵ Que l'on soit pour ou contre l'angle mimétique de Celant, il n'en demeure pas moins que l'expérience directe et immersive d'une exposition révolue (bien que forcément partielle et sortie de son contexte d'origine) détient une grande qualité didactique qui demeure inaccessible à travers l'expérience uniquement mentale d'une documentation

³³⁵ *Ibid*, p. 418.

archivistique, comme le souligne Crow dans son compte-rendu³³⁶. Greenberg s'était déjà intéressée aux potentiels immersifs de la reconstitution dans son analyse des dispositifs de présentation de la galerie *Art of This Century* (1942-1947) reconstruits dans le cadre de l'exposition *Exiles and Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler* (1997) par Stephanie Barron au LACMA : « *What a three-dimensional reconstruction can foster, thus is the possibility of experiencing the interplay between the aesthetics and the affect of earlier exhibition experiences, the look as well as the "feel of the past" exhibitions.* »³³⁷

Des considérations contextuelles et situationnistes similaires sont soulevées par Beatrice von Bismarck dans son étude de l'hétérochronie au sein d'*Anti-Illusion: Procedures/Materials* (1969) au Whitney Museum of American Art, à New York³³⁸. Ce texte m'intéresse parce qu'il permet d'approfondir ce que le déploiement physique d'une exposition (dans sa relation à l'architecture des galeries) et l'accomplissement complet de son programme (dans son rapport à la programmation parallèle, au catalogue, mais aussi, plus largement, aux méthodologies privilégiées et aux acteurs impliqués) peuvent révéler lorsqu'envisagés à partir de questions temporelles et performatives. *Anti-Illusion* partage plusieurs points avec *Live in your head. When Attitudes Become Form* : d'abord, l'année de production et leur liste d'artistes se recoupe. Ensuite, la transformation de l'espace de présentation en atelier (*artistic workplace*) et leurs œuvres axées sur le processus et dont l'aspect physique de

³³⁶ Crow, T., *loc. cit.*, p. 323.

³³⁷ Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

³³⁸ von Bismarck, B. (2014). Out of Sync, or Curatorial Heterochronicity. 'Anti-Illusion: Procedures/Materials' (1969). Dans Frank, R., Meyer-Kramher, B., Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.) (p. 301-318), *op. cit.*

certaines d'entre-elles évoluait au fil de l'exposition sont connexes. Enfin, leur conception de l'exposition, comme médium sont extrêmement similaires. Bismarck fait remarquer d'emblée que l'effervescence radicale de plusieurs expositions en art conceptuel autour de l'année 1969, dont celle de Szeemann, a provoqué une contraction productive entre l'œuvre et l'exposition : « *the exhibition space was transformed into a production area in which artworks are produced especially for the exhibition in question and often became one with it in spatiotemporal terms.* »³³⁹ Il s'agirait, selon elle, d'un changement historique qui a affecté plus que la simple relation de l'objet à son contexte de présentation, mais qui aurait modifié le médium exposition lui-même. D'un point de vue muséologique, c'est la qualité performative qu'acquerrait alors l'exposition qui entrainerait la mise de l'avant (et l'interrelation) des dimensions temporelles et spatiales de ses œuvres et de son commissariat.

À travers l'étude de la programmation événementielle et du catalogue d'*Anti-Illusion*, Bismarck avance que la dimension performative qu'induisent ces deux volets de l'exposition introduirait un nouvel ordre temporel dégageant lui-même de nouvelles possibilités pour la perception du temps dans la galerie. Elle assimile l'espace de présentation « au lieu pratiqué » chez l'historien et philosophe Michel de Certeau, alors que la mobilité des corps et des idées vient se superposer à la stabilité de sa situation institutionnelle³⁴⁰. Elle se questionne, entre autres, sur le statut des performances qui composaient la programmation *live* de l'exposition. Celles-ci, bien que présentées après les heures régulières d'ouverture du musée et selon les codes du spectacle, étaient considérées par les commissaires, Marcia Tucker et James Monte, comme des œuvres à part entière au sein de l'exposition (et non comme des

³³⁹ *Ibid*, p. 302.

³⁴⁰ *Ibid*, p. 307.

événements parallèles); les soirées de performances qui les regroupaient étaient envisagées comme des *expanded time pieces* en tout point intégrées à l'exposition. Si le format exposition internalise les structures temporelles du théâtre, quels en seraient les impacts sur la présentation et la réception de l'art visuel ? Cela transformerait-il toute l'exposition en performance ?

Ainsi, au delà des impacts spatiotemporels, je veux rapprocher *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* des qualités performatives qu'identifie Bismarck dans *Anti-Illusion*, pour faire voir que ces deux cas illustrent des relations dynamiques entre l'exposition, comme espace et concept, et les expôts, sites, acteurs et discours qui la composent — autant d'éléments centraux à la muséologie. Bismarck nous permet d'imaginer qu'une exposition qui présente un feuilletage de temporalités complexe et une dimension performative (en ce qui a trait à ses œuvres, sa programmation *live*, sa mise en espace, son catalogue et sa documentation) peut entraîner les visiteuses et visiteurs « *into a relational, dynamic fabric composed of the various factors involved in the exhibition, allowed them to constantly assume different tasks and take on new roles.* »³⁴¹ Parce que nous avons vu qu'une reconstitution d'exposition présente justement un réseaux de référents temporels hétérogène et des traits performatifs, il me semble intéressant d'extrapoler au-delà d'*Anti-Illusion* pour se demander si la reconstitution peut mettre en jeu de nouvelles tâches et rôles pour ses publics, mais aussi pour ses différents acteurs et contextes.

Cette réflexion m'amène à interroger les relations entre la temporalité de l'immersion de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* et la place de la

³⁴¹ *Ibid*, p. 307.

théâtralité³⁴² dans l'architectonique du processus de reconstitution chez Celant. L'idée même de « remise en actes » (*re-enactment*) appelle cette dimension théâtrale. La théâtralité est ici abordée comme un vecteur de transmission ou une structure de signifiants qui renvoie, dans sa forme, aux codes du spectacle. Je m'intéresse à la qualité théâtrale de l'expographie de Celant, à son pouvoir expressif autrement dit, qui successivement semble susciter des sentiments d'illusion du passé, par le truchement de son approche mimétique, et de distanciation, en montrant le travail de la reconstitution dans le présent³⁴³.

Pour Leleu, cette dimension est à ce point claire qu'elle suggère sans détour que la copie et la reconstitution relèvent tout autant de catégories « scénographiques » que documentaires³⁴⁴. Dulguerova, pour sa part, aborde l'effet théâtral de la reconstitution d'exposition dans son étude de la reconstruction de la deuxième exposition de la Société des jeunes artistes (Obmokhou) à la Galerie Tretiakov en 2006 au sein du

³⁴² Méthodologiquement, il faut attendre que le théâtre comme art soit lui-même théorisé avant que puisse se former un discours conceptualisé sur la théâtralité. Menez Chapleau, doctorant en études et pratiques des arts de l'UQAM, situe le point d'origine d'une telle réflexion dans le contexte des avant-gardes historiques s'amorçant à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle. Selon lui, la recherche de ce qui fait la spécificité du théâtre se précise alors même que le concept de théâtre s'élargit, que les limites des disciplines artistiques se brouillent et que les arts sont fusionnés à la vie. Parmi les premières réflexions spécifiques à se pencher sur la notion, la critique et théoricienne Josette Féral identifie, pour sa part, les textes du Russe Nicolas Evreinov qui, dès 1922, emploie l'idée de théâtralité : *teatralnost*. Chapleau, M. (2006). *Panorama des théories de la théâtralité* [Mémoire de maîtrise en théâtre]. Université du Québec à Montréal. p. 43. ; Féral, J. et Bermingham, R. P. (2002). The Specificity of Theatrical Language. *SubStance*, 31(2), p. 95.

³⁴³ Cette dynamique apparaît très près de la théâtralité au théâtre (distincte de la théâtralité embusquée dans un spectacle de danse ou dans une œuvre littéraire, par exemple) alors que celle-ci génère un lien émotionnel et psychique semblable qu'on pourrait traduire par une identification dans l'imaginaire avec les interactions perçues sur scène et dans le texte (par effet miroir : avec l'exposition et avec le concept commissarial), suivie de l'éveil d'un esprit critique qui vient modérer l'expérience, qui vient rappeler le leurre de la représentation (par effet miroir : le leurre de la reconstitution).

³⁴⁴ Leleu, N., *loc. cit.*, p. 86.

déploiement de sa collection permanente³⁴⁵. Il s'agit d'une « reprise » des œuvres et de leur assemblage ainsi que des caractéristiques architecturales de la salle d'exposition d'origine. L'ensemble est placé dans une ouverture du mur et est surélevé sur une plateforme scénique basse, encadré par des textes explicatifs et des photographies d'archives — visuellement, cette stratégie expographique pourrait évoquer le système de présentation par mise en scène des dioramas historiques, naturels ou religieux. Cet exemple rejoint à plusieurs égards l'entreprise de Celant : dans les deux cas, une approche mimétique, en ce qui touche le contenu et la forme, est favorisée pour transférer un événement historique dans le présent. Dans les deux cas aussi, le processus de reconstitution altérerait le statut de l'exposition source : chez Celant, elle devient objet autonome, readymade ; à la Galerie Tretiakov, la « volonté de fidélité historique [...] trahit son “original” en transformant l'exposition [...] en une “installation” avant la lettre. »³⁴⁶

Une impression de se trouver devant une « nouvelle » œuvre est ainsi générée. Cette situation me semble renforcit par la théâtralité du dispositif de présentation : la percée dans le mur, qui n'offre qu'un regard frontal, très près des codes du spectacle. Dulguerova relève que ce dispositif contribuait à marquer le fait que la « reprise » ne se dissimulait pas en tant que telle et que l'effet théâtral était assumé et volontairement évident — un constat qui pourrait semblablement être appliqué à certaines stratégies expographiques développées par Celant pour signifier la reconstitution. D'un autre angle, il serait plausible de penser que la densité ou la proximité des œuvres de l'Obmokhou en 1921 ait influencé la production d'une reconstitution « inaccessible » aux publics. Si l'on s'intéresse spécifiquement aux

³⁴⁵ Dulguerova, E., *loc. cit.*, p. 57.

³⁴⁶ *Ibid*, p. 58.

agencements spatiaux, d'autres cas de reconstitution un peu moins fidèles de cette exposition présentent d'ailleurs des stratégies d'adaptation pour permettre une visite plus en phase avec les normes de sécurité muséales contemporaines. Je pense à la version de Barron au LACMA dans l'exposition *The Avant-Garde in Russia: New Perspectives 1910-1930* (1980), sur laquelle Dulguerova se penche également. Barron n'y avait retenue qu'un nombre limité de sculptures qu'elle avait élevées sur des socles ou placées sous vitrines et apposées contre des *blow-ups* de photographies d'archives. Cette stratégie semblait permettre la circulation à travers les œuvres tout en procédant à marquer leur correspondance au passé, celui-ci illustré par les vues d'installation au mur. La théâtralité des dispositifs de présentation et de l'expographie traduisaient le travail de muséalisation de l'institution (les codes de conservation et d'exposition contemporain étaient appliqués aux objets « anciens ») tout en s'inscrivant dans la reconnaissance de l'importance du contexte d'exposition (au moyen des *blow-ups*) dans la compréhension de démarches artistiques d'un point de vue historique.

Un exemple plus récent, mené par la Fondation V-A-C à Venise au sein de l'exposition *Space Force Construction* (2017), distribuait les sculptures de l'exposition source à travers trois galeries et les mettait en relation avec des œuvres de contemporains russes, qui n'étaient pas dans l'exposition de 1921, ainsi qu'avec des pièces récentes de l'artiste britannique David Musgrave. Un court texte explicatif introduisait cette mise en espace aérée, mais aucune photographie d'archives n'était affichée. Moins théâtrale que dialogique, cette approche de la reconstitution semblait avoir pour effet de décroiser l'exposition d'origine pour miser davantage sur la force de filiation transhistoriques des œuvres et sur les potentiels de la reconstitution à générer de nouvelles connaissances et relations.

L'innovation de Celant concernant les reconstitutions mimétiques serait en ce sens résolument liée au degré d'immersion qu'il rend possible. Non seulement il provoque

un passage d'une expérience 2D de l'exposition source — à travers des archives ou des formules diorama, comme celle vue à Moscou — à une expérience 3D qui permette aux publics de ressentir les spécificités relationnelles entre les œuvres et leur espace d'exposition. Mais, de manière encore plus importante, cette immersion est inégalée en raison de l'absolu respect de la disposition spatiale des éléments artistiques et non artistiques d'origine — contrairement aux autres cas du LACMA et de la V-A-C où la mise en espace d'origine est perdue — malgré les problèmes de sécurité, que j'aborderai plus loin, posés par ce mimétisme. En fait, Celant fait passer les publics d'une posture de spectatrices/spectateurs à une posture d'actrices/acteurs ; il active leur expérience.

Enfin, la facture visuelle de l'expographie, sur laquelle je reviendrai, contribuerait également à communiquer la théâtralité de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Dans *Other Primary Structures*, nous avons vu qu'un effet théâtral émanait des reproductions grand format de photographies d'archives. Ces panneaux dont la charpente demeurait visible renforçaient l'impression d'une conception de l'expographie puisant dans l'univers du décor scénique. Une ligne peut être tracée entre ce caractère fabriqué et éphémère et certaines caractéristiques du rendu matériel de la reconstruction des espaces de la Kunsthalle et de la Schulwarte dans le Ca' Corner. Celant, qui cherche à exprimer matériellement le transfert entraîné par le processus de reconstitution de Berne vers Venise, parle d'une rencontre « dramatique et spectaculaire » où deux décors (*sets*) s'entrecroisent³⁴⁷. Il explique que s'il avait annulé complètement l'identité architecturale du palais de la

³⁴⁷ Celant, G. (dir.), *op.cit.*, p. 414.

Fondation Prada, la proposition de Szeemann se serait perdue dans les « limbes », sans ancrage au présent³⁴⁸. Il écrit :

*The result has been the creation of a continuum in which the architectural problem alters and is altered by the coupling of Kunsthalle, Schulwarte and Ca' Corner della Regina. No attempt was made to create any false criteria of continuity or stylistic integration. Instead we worked by contrast, dramatically inserting the modern spaces of Bern into the historical container in Venice.*³⁴⁹

L'impact visuel transmis par cet effet dramatique, théâtral, souligne une fois de plus que tous ces contextes de monstration, ceux de la Kunsthalle, de la Schulwarte et du Ca' Corner, ont participé et continuent de participer à la transmission des œuvres et du concept commissarial de *Live in your head. When Attitudes Become Form*.

3.3.1.3 Immersion et narrativité

En ce qui a trait à l'investissement de l'espace physique, le parcours de l'exposition apparaît comme un des sièges des possibilités narratives auxquelles ont recours les commissaires. On pourrait proposer que la reconstitution d'exposition, d'une certaine façon, pose toujours le problème du parcours de l'exposition source en choisissant d'en dévier ou de le respecter (selon différents degrés). Ce problème positionne la question de la narration comme un enjeu qui apparaît fondamental à la performativité de tous processus de reconstitution : quel récit (re)raconter et comment ? Dans ces conditions, une reconstitution à volonté mimétique et à qualité immersive mettrait

³⁴⁸ *Ibid*, p. 420.

³⁴⁹ *Ibid*, p. 420.

d'autant plus en évidence la narrativité du médium exposition — le fait que celle-ci exprime un propos situé, celui des commissaires — et révélerait, avec la perspective du recul historique, l'agentivité des commissaires sur la réception ou sur la production de connaissances autour des œuvres présentées en fonction des paramètres qu'elles ou ils mettent en place pour leur apparition, leur « devenir public » (*becoming public*³⁵⁰).

Un vecteur de l'expérience physique et sensorielle que Celant cherche à transférer dans le présent serait effectivement contenu dans la mise en espace des œuvres en 1969, dans leur assemblage d'une salle ou d'un site à l'autre et dans les relations qui s'établissent entre elles. Néanmoins, comme nous l'avons vu, la spatialisation des œuvres dans l'exposition ne répondait pas d'un parcours ou d'un tracé clair prescrivant un certain ordre de visite — ce qui est surtout dû à la dimension collaborative du montage entre Szeemann et les artistes qui amenuisait l'incidence du commissaire sur l'arrangement des œuvres. Ce « désordre » rejoindrait plutôt l'attitude générale que cherchait à communiquer Szeemann, et, en ce sens, la manière avec laquelle il aborde l'espace pour construire l'expérience de visite est symétriquement très ouverte et libre. Si l'on peut associer parcours d'exposition et narration, ici, l'histoire qui nous est racontée se veut la plus ample possible, peut-être pour laisser la place à la subjectivité des visiteuses et visiteurs. C'est cette narration (ou l'absence de narration ?) que Celant et Koolhaas implante à Venise ; c'est la voix de Szeemann qui écrit l'espace de 2013 : la spatialisation des œuvres, les relations entre elles, leur succession ou l'ordre dans lequel les publics les découvrent au cours

³⁵⁰ L'expression « *becoming public* » est utilisée ici de manière équivalente à l'emploi qu'en fait Bismarck dans ses travaux, dont dans : von Bismarck, B. *Out of Sync, or Curatorial Heterochronicity. 'Anti-Illusion: Procedures/Materials'* (1969). Dans Frank, R., Meyer-Kramher, B., Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.), *op. cit.*

de leur visite. La voix de Celant, quant à elle, viendrait subtilement se surimprimer sur celle de Szeemann. Nous serions en présence de deux auteurs, et donc, de deux réseaux narratifs : le premier prescrit le parcours et l'assemblage ; le deuxième proposerait une sorte de méta-narration ou de contexte pour (ré)interpréter la première narration par la reconstitution.

Le catalogue, comme autre site de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, exprime cette superposition : la narrativité de l'exposition de Szeemann et celle de Celant. Je veux analyser quelques instants les manières avec lesquelles des processus de la reconstitution sont transposées dans l'espace du catalogue d'exposition en ce qui touche à la narrativité. En harmonie avec le format livresque, le catalogue de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* nous transporte de manière linéaire du passé vers le présent. Dès la page titre et la fausse page titre tournées, une section documentaire sur 1969 s'ouvre par des vues extérieures de l'architecture de la Kunsthalle pour nous y faire entrer par l'entremise de photographies où l'on voit l'artiste Janis Kounellis en franchir l'enceinte en portant sous le bras des matériaux, comme si à notre tour on y pénétrait juste derrière lui.

Ensuite, chaque pièce de la Kunsthalle est détaillée par des vues rapprochées ou des vues d'exposition plus larges qui proposent un parcours de visite, qu'on pourrait assumé être celui idéalement recommandé par Szeemann. À l'issue du tour de l'exposition principale, la section documentaire nous fait ressortir de la Kunsthalle pour voir les œuvres l'environnant, celles installées dans la ville puis celles à la Schulwarte. Enfin, elle documente le vernissage pour se clore, quelque 300 pages plus loin, par une photographie de Szeemann sur un plateau de tournage télévisuel. Placé sur la page de gauche et regardant vers la droite, tout se passe comme si Szeemann se projetait vers le futur (vers nous ?) ou comme s'il cédait maintenant la place à Celant. La section documentaire sur 2013, de manière très similaire à la

première, s'ouvre ensuite sur des vues d'éléments signalétiques à l'extérieur des salles de la Fondation Prada (titre de l'exposition, plan des salles 1969/[1724]2013 en vinyle au mur) pour ensuite refaire le tracé de l'exposition à partir de la cage d'escalier menant aux galeries des étages supérieurs jusqu'au 4^e étage où était réassemblée la présentation issue de la Schulwarte, puis redescendre vers le rez-de-chaussée où se trouvait la zone de consultation d'archives. La section se clôt sur des interventions dans la ville et ne documente pas le vernissage ni la personne de Celant.

Le passage chronologique de Berne à Venise tend à faire apparaître l'importance de l'espace et du temps dans la conceptualisation et l'expérience des deux projets, malgré la structure linéaire de la visite livresque proposée qui paraît relativement rigide en contraste avec le commissariat d'origine. Pour 1969, le protocole à publier toutes les photographies d'époque retracées semblerait annuler toute subjectivité alors qu'en fait, l'effet qui en émane est résolument le sentiment de se faire raconter une histoire dans laquelle on est entraîné au début par Kounellis, puis salué à la fin par Szeemann. Cette impression est peut-être renforcée par les nombreuses images dans lesquelles figurent des artistes en montage ou en discussion avec d'autres collègues ; images sur lesquelles figurent également et de manière récurrentes Szeemann et Celant. Un autre trait distinctif de cette section est la superposition de temporalités : le temps de la conception des œuvres, du montage et de la présentation (dans ce cas souvent directement liée à leur durée de vie) ; le temps du vernissage et de la visite de l'exposition ; le temps des interventions, des performances et de l'altération de certaines des œuvres ; et enfin, pour les lectrices et lecteurs de 2013, le temps entre les deux itérations.

Il est intéressant de relever que la documentation de l'exposition a partiellement été réalisée par Thomas Demand³⁵¹. Ses quelques clichés illustrent la campagne promotionnelle de la Fondation Prada et se retrouvent à travers le catalogue, dont en couverture. Ils se caractérisent par des plans resserrés sur des contrastes de matières entre les faux murs ou les faux planchers de la Kunsthalle et ceux de la Fondation Prada. Les autres vues d'exposition « officielles » de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* ont été réalisées par le photographe d'architecture, Attilio Maranzano, et s'attachent plutôt à montrer les galeries dans des plans larges qui exhibent bien le contexte de monstration dans tous ses contrastes architecturaux entraînés par le travail de greffe opéré par Koolhaas. Sa documentation privilégie peu l'illustration d'œuvres singularisées au profit d'une approche qui donne à voir l'exposition comme un ensemble complexe de relations entre les expôts et leurs espaces variés. Nous sommes donc en prise avec une archive à deux focales : l'une micro, qui s'attarde à l'architecture du readymade ; et l'autre macro, qui met l'accent sur le tout plutôt que sur ses parties.

Bismarck, pour qui le catalogue est un espace narratif autonome présentant une temporalité propre, s'est intéressée à un traitement similaire des vues d'installation dans son analyse d'*Anti-Illusion*³⁵². La documentation y avait été confiée à l'artiste Robert Fiores pour témoigner de l'assemblage des pratiques dématérialisées et performatives de l'exposition. Elle conclut que Fiores, en portant son attention sur les processus de conception, de production et de présentation des œuvres (avant et

³⁵¹ Voir l'entrevue de Demand avec Celant où il traite de son approche à la reconstitution et à ses « vues d'exposition » : Demand, T. (2013). Germano Celant/Thomas Demand. Dans Celant, G. (dir.). *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* [Catalogue d'exposition] (p. 399-401). Milan : Progetto Prada Arte. p. 399-400.

³⁵² von Bismarck, B. Out of Sync, or Curatorial Heterochronicity. 'Anti-Illusion: Procedures/Materials' (1969). Dans Frank, R., Meyer-Kramher, B., Schafaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.), *op. cit.*

pendant l'exposition), échouerait à documenter l'exposition en tant que telle : « *Instead of a picture of the exhibition, his photographs offer a picture of exhibiting.* »³⁵³ On pourrait transposer cette opposition aux deux traitements des vues d'exposition de Demand et Maranzano qui, ultimement, tendraient à montrer la reconstitution à la place de la source qu'elle reconstitue. Ensemble, elles reflèteraient le processus de transfert qu'opère Celant, ce qui m'amène à proposer que la structure tout entière du livre raconterait semblablement la reconstitution — la narration de Celant, bien plus que celle de Szeemann. De la documentation de 1969 vers celles de 2013 en passant, en son centre, par l'appareil commissarial et théorique, ce fil narratif illustre l'entreprise dirigée par Celant. Ainsi, le catalogue proposerait une immersion dans le processus de reconstitution et, par extension, il pourrait être lu comme un manifeste sur la reproductibilité des expositions.

À ce point dans notre analyse, les premiers effets de la reconstitution à l'endroit de la muséologie que l'étude de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* permet de dégager, aurait trait au rendu ou à la réalisation matérielle de celle-ci. Particulièrement parce que la reconstitution, abordée sous le mode du readymade historique, présente ici de forts traits mimétiques, ce cas permet de se pencher sur les implications techniques du transfert de contextes de présentation de même que sur les implications physiques de la reconstruction concrète dans les salles. Les processus de la reconstitution à l'œuvre dans la Fondation Prada suscitent une analyse pratique et théorique des structures architecturales de l'expographie, des choix de matériaux, des outils de médiation dans les salles, au catalogue et dans la promotion/diffusion de l'exposition. Nous découvrons que ces moyens véhiculent un questionnement plus large sur des enjeux de spatialisation et de temporalisation dans la reconstitution

³⁵³ *Ibid*, p. 309.

d'exposition, et qu'ils permettent de situer une discussion riche sur la théâtralité et la narrativité de l'expographie au sein de la discipline muséologique. Au final, les qualités performatives de la reconstitution en seraient exacerbées dévoilant que *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* performerait tout à la fois le passé, en en reconduisant le fond et la forme, et le présent, en réfléchissant sur sa propre condition de reprise.

3.3.2 La question de l'authenticité

Même si nous avons vu au premier chapitre que l'authenticité se présente presque comme un faux problème dans l'étude de la reconstitution d'exposition (puisque l'exposition reconstituée se distingue toujours de sa source), il n'en demeure pas moins que c'est un enjeu prépondérant dans la revue de presse de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* et, plus largement, dans la littérature sur la reconstitution. Dans le cas d'une reconstitution mimétique qui surtout se veut un hommage à son commissaire d'origine, il apparaît donc incontournable d'explorer cette question. Je propose de voir comment la qualité immersive de la proposition commissariale fonde un rapport spatiotemporel trouble entre la source et sa reprise.

La reconstitution poserait d'abord la question de l'authenticité des objets qui la compose. Dans la Fondation Prada, les œuvres sont, pour la majorité, les objets d'origine produits par les artistes d'origine, mais y figurent également des copies d'exposition autorisées. La copie, comme la définit Leleu, « est réalisée à l'identique de son référent par un tiers sans rapport avec l'auteur de l'original. »³⁵⁴ Et si l'on suit

³⁵⁴ Leleu, N., *loc. cit.*, p. 85.

les analyses de Leleu au sujet de productions de copies à des fins d'exposition, ce qui devient intéressant dans le cas de Venise serait que les copies autorisées y assumeraient la même « fonction symbolique » que les œuvres authentiques³⁵⁵. Autrement dit, les œuvres qui ont été reproduites pour *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* auraient le même rôle que les œuvres de 1969 acheminées à Venise, la même charge sémantique : c'est-à-dire, servir la somme de toutes les parties pour communiquer « l'impact visuel » de l'exposition de Berne³⁵⁶. Dans une reconstitution qui entend redonner accès indistinctement au contenu et au contenant, le fait que certaines œuvres ne soient pas « authentiques » serait donc accessoire au fait que leur présence permette de rendre le contexte plus crédible.

Ensuite, se présente la question de l'exposition : où sied son authenticité ? Ici, je me reporte aux écrits de Greenberg sur l'espace d'exposition pour proposer qu'en plus d'être reliée à sa ou son commissaire d'origine, l'authenticité, voire l'identité, de l'exposition serait fortement définie au temps et à l'espace de sa présentation initiale³⁵⁷ — ce pourquoi, la reconstitution serait condamnée à ne jamais pouvoir incarner cet état initial. Très simplement : 1969 n'est pas 2013 ; Berne n'est pas Venise. Peu importe la perfection matérielle de la boucle de renvoi qu'y noue Celant, la reconstitution, étant seconde, ne peut reproduire l'expérience première. Elle fait coexister son absence et sa présence. Cette impossibilité est d'ailleurs reconnue et

³⁵⁵ *Ibid*, p. 87-90.

³⁵⁶ Celant, G. (dir.), *op.cit.*, p. 404. [Ma traduction] Les copies d'exposition ont été réalisées par une équipe de chercheurs-es spécialement affectée à cette tâche en collaboration avec les artistes ou avec leur succession. *Ibid*, p. 386.

³⁵⁷ Greenberg, R. (1996). The exhibited redistributed: A case for reassessing space. Dans Ferguson W, B., Greenberg, R. et Nairne, S. (dir.). *Thinking about Exhibitions* (p. 349-367). Londres : Routledge. ; Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

embrassée conceptuellement par Celant et son équipe : « *we chose to exhibit it in one piece, respecting its complete identity and emphasizing its difference for our present* »³⁵⁸. Celant souligne la difficulté de reproduire le processus ayant mené à la création de l'exposition d'origine de même que les différentes temporalités de sa présentation publique : « *We are aware that reconstructing the exhibition as it was would be a difficult task, as it is not possible to turn back history, nor to translate it into another version that would not be the same in the same historical moment, and thus betray it.* »³⁵⁹ Il est donc valable de suggérer qu'il s'agit d'une reconstitution qui se veut fidèle, mais qui sait ne pas pouvoir être authentique. Elle désire faire revivre l'exposition « telle quelle était », mais simultanément joue avec le contexte de la reconstitution et les marques entraînés par son transfert.

3.3.2.1 Le mensonge de la reconstitution ou la mort de l'exposition

À la lecture de la réception de l'exposition, plusieurs critiques fondent leurs analyses négatives sur la relation entre reconstitution et authenticité ou entre mimétisme et authenticité. C'est pour l'essentiel le fait d'avoir procédé à une « translation » à la place d'une « traduction » (plutôt associée à une approche critique, non mimétique) qui lui est reproché. Elles et ils soulèvent les écueils du mode readymade à transmettre l'utopie contenue dans la proposition de Szeemann ou encore à raviver

³⁵⁸ Celant, G. (dir.), *op. cit.*, p. 404-406.

³⁵⁹ *Ibid*, p. 406.

l'état d'esprit des années 1960³⁶⁰. Tout se passe comme si l'idée de transposer à l'identique l'exposition de 1969 en 2013 était perçue par certaines et certains auteurs-es comme une décision qui nécessairement évidait la première itération de toute sa radicalité, ou pire, qui créerait un avatar dénaturé. Un autre trait qui traverse les comptes-rendus sur l'exposition est l'expression d'un sentiment d'inconfort qu'elles et ils attribuent à la mise en espace physique des œuvres dans la Fondation Prada, à l'angle mimétique ou encore au fait d'ignorer « quoi » regarder exactement : les œuvres ou le geste de Celant... Certaines et certains décrivent une visite difficile — qualifiée de « *claustrophobic sequence* » par le *Art Newspaper* ou de « *overwhelming sequence* » du côté de Frieze³⁶¹ — due à l'espace exigüe qui rend la circulation complexe entre les œuvres très près les unes des autres. Franco Fanelli, pour *The Art Newspaper*, conclut son compte-rendu, pour le moins froid, comme suit : « *When I got out, I felt I had escaped from the suffocating embrace of a revenant worthy of De Chirico.* »³⁶² Il parle d'une « odeur désagréable d'exhumation » et de la sensation d'être placé devant un « monstre », devant une « copie sans vie » ou devant des « fétiches empaillés »³⁶³ La « dévitalisation » qui est reprochée à la reconstitution est même décrite dans le *ArtReview* comme un aspect de type « zombie »³⁶⁴.

³⁶⁰ Voir, entre autres : Crow, T., *loc. cit.* ; Larios, P. (2013, septembre). When Attitudes Become Form: Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venice. *Frieze*, (157), 166. ; Desai, P-Y. (2013, juillet-septembre). When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013. *Flash Art*, 46(291), 74-75.

³⁶¹ Fanelli, F. (2013, juillet-août). In Fruitless Search of Lost Time. *The Art Newspaper*, (248), p. 25. ; Larios, P., *loc. cit.*, p. 166.

³⁶² Fanelli, F., *loc. cit.*, p. 25.

³⁶³ *Ibid*, p. 25. [Ma traduction]

³⁶⁴ Rappolt, M. (2013, septembre). When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013. *Art Review*, 64(6), p. 168. [Ma traduction]

Ce lexique mortuaire attire l'attention sur une facette distinctive de la reconstitution d'exposition. Je fais ici une brève incursion du côté des théories de la représentation chez le philosophe Louis Marin pour la force d'une image qu'il dégage au sujet de la peinture. Est-ce que la reconstitution, tout comme la peinture, pourrait être envisagée comme une représentation de la mort, c'est-à-dire comme une image de la mort, de ce qui est mort³⁶⁵ ? À l'instar de la représentation picturale qui communique des moments évanouis, la reconstitution rendrait effectivement présents les absents en redonnant accès à l'expérience perdue de *Live in your head. When Attitudes Become Form*. Dans ce modèle, les œuvres, comme le pointait aussi Holly, communiqueraient un temps révolu, et la reconstitution, elle, surlignerait avec plus d'insistance encore la mort de l'évènement source. De suite, l'analogie que construit Marin entre la peinture et le tombeau est intéressante en regard du phénomène de la reconstitution d'exposition. Le tombeau comme emphase, comme monument « qui avertit les vivants du mort en son lieu », tel que le décrit l'auteur, est une image éloquente qui peut être rapprochée de celle de la reconstitution comme espace qui montre et indique la mort en témoignant d'une « grandeur passée »³⁶⁶. Bien sûr, les objets nous restaient avant l'initiative de la Fondation Prada, mais c'est bel et bien leur « ré-assemblage » provoqué par la reconstitution qui fonde la puissance de cette impression d'être placé devant un tombeau historique à ciel ouvert au cœur duquel on peut circuler selon un étrange rituel. Ces théories font émerger la dérangement combinatoire lexicale de la reconstitution comme « exposition-tombeau », pour reprendre le néologisme de Marin qui forge le mot « tableau-tombeau »³⁶⁷.

³⁶⁵ Marin, L. (1994). *De la représentation*. Paris : Gallimard. p. 267-281.

³⁶⁶ *Ibid*, p. 270-271.

³⁶⁷ *Ibid*, p. 276.

Bien que Celant utilise lui-même un lexique mortuaire dans le catalogue, il semblerait néanmoins qu'il considère moins son entreprise comme une mise à mort de l'exposition de Szeemann que comme une renaissance de celle-ci quelques quarante ans plus tard. Les mots « *ghostly* », « *posthumous* », et « *specter* » sont utilisés pour parler de la survivance de l'exposition dans le présent³⁶⁸. Et pour décrire la reconstitution, il emploie à quelques reprises le verbe « *to resurrect* » ou le nom « *resurrection* » et parle de « ramener à la vie » quelque chose de « perdue » ou « *that has past* »³⁶⁹. On retrouve encore ici une affinité de vocabulaire avec Holly sur les sujets du recouvrement et de la perte, mais aussi autour des rhétoriques du deuil et de la disparition.

3.3.2.2 Fabriquer l'espace inauthentique

Une autre marque du brouillage de l'authenticité entre la source et sa reprise peut encore être identifiée dans la résultante du couplage de la Kunsthalle et du Ca' Corner. Celant propose que le type d'espace créé par la rencontre des deux serait un « troisième » contenant spatiotemporel — en plus de ceux de 1969 et de 2013. Autrement dit, d'un côté, l'anachronisme qui caractérise *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* fonctionnerait comme retour dans le temps ; et de l'autre, comme télescopage des temps. Ni tout à fait dans le passé, ni tout à fait dans le présent, ce temps composite, artificiel, Celant l'appelle le « troisième temps »³⁷⁰ de

³⁶⁸ Celant. G, (dir.), *op.cit.*, p. 389 et 411.

³⁶⁹ Dans l'ordre : *Ibid*, p. 389, 409, 411, 392 et 391. [Mes traductions]

³⁷⁰ *Ibid*, p. 420.

la reconstitution. Il consisterait en une sorte de contraction entre l'évènement de 1969 et le contexte de 2013 — et j'ajouterais de toute l'histoire de l'art qui sépare ces deux moments et qui scelle la valeur, sinon la légitimité, de la reconstitution.

Diverses stratégies fondamentales à l'identité architecturale et graphique de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* rendent visibles ce troisième temps ou ce troisième espace (fig. 27-28). Des salles, à la campagne publicitaire, en passant par la jaquette du catalogue, l'angle privilégié est d'exhiber franchement la juxtaposition du décor de la Kunsthalle à celui de la Fondation Prada. Les points de contact entre 1969 et 2013 sont mis en évidence, comme s'il s'agissait de « coutures temporelles » laissées par l'action de la reconstitution. Un réseau de renvois temporels complexe s'installe ainsi entre l'exposition de 1969, reportée dans le présent, mais où le présent est aussi le passé, puisque son cadre est un palais du 18^e siècle... Celant décrit l'approche architecturale dans les salles comme suit : « *No attempt was made to create any false criteria of continuity or stylistic integration. Instead we worked by contrast, dramatically inserting the modern spaces of Bern into the historical container in Venice.* »³⁷¹ On voit, par exemple, les découpages grossiers et légèrement exagérées des faux murs blancs, recouvrant les murs d'origine de la Fondation Prada ou servant de division sur les étages pour recréer le plan de salles de la Kunsthalle, le long du chapiteau des pilastres d'inspiration corinthienne qui décorent l'intérieur des galeries. Ailleurs, l'attention est attirée sur la jonction des différents styles de revêtements de sol lorsque se rencontrent le terrazzo italien du palais et les diverses imitations des planchers de la Kunsthalle. L'aspect théâtral de l'ensemble se voit résolument appuyé par le choix commissarial de laisser visibles certains éléments ornementaux du Ca' Corner, comme des pans de murs décorés, les

³⁷¹ *Ibid*, p. 420.

frontons de plusieurs portes arborant médaillons peints ou sculptures en bas relief et les plafonds, même si dans la majorité des salles ceux-ci sont richement garnis de caissons, d'appliqués en plâtre et de fresques figuratives.

Dans les galeries, quelques autres « défauts » rappellent l'inauthenticité de l'environnement et troublent l'impression de voyage dans le temps. La zone de consultation d'archives et les cartels en sont les premiers indices, mais la stratégie expographique adoptée dans le cas des œuvres n'ayant pu être réexposées ni reproduites pour des raisons diverses trahit définitivement la fabrication du passé. Pour bien signifier les relations qu'elles entretenaient avec les autres œuvres de l'exposition, celles-ci étaient représentées par une photographie de petit format en noir et blanc au sol ou à proximité de leur emplacement d'origine (fig. 29). Elles étaient soit délimitées par un tracé pointillé blanc au sol suggérant leur dimension, soit uniquement indiquées à l'aide de leur numéro au mur. Cette tactique conférait une présence fantomatique à ces œuvres manquant à l'appel — leur absence soulignant le passage du temps et l'écart temporel séparant la reconstitution de l'évènement original. Quelques critiques ont même relevé la ressemblance entre ce tracé et celui du contour à la craie blanche des corps sur une scène de crime³⁷², comme si les petites photographies d'archives les jouxtant jouaient alors le rôle de cavaliers marqueurs d'indices. De manière plus importante, cette signalétique permettait aux publics de se figurer la spatialité de ces œuvres, en accord avec la dimension didactique de la reconstitution. En contrepartie, cette stratégie, comme toutes celles déjà énumérées et la prochaine que j'aborderai, avait pour effet de rompre systématiquement avec l'unité de temps que les œuvres et leur disposition fidèle concouraient à évoquer. Tout se passe comme si ces détails anachroniques

³⁷² Il s'agit de : Crow, T., *loc. cit.*, p. 322 ; Rappolt, M., *loc. cit.*, p. 168.

venaient nous tirer hors de notre visite, pour nous rappeler le contexte contemporain de la reconstitution, un peu comme s'ils fonctionnaient à l'image de repoussoirs en créant un effet de profondeur historique entre nous et les œuvres représentées issues d'un temps plus lointain.

Un autre obstacle à l'immersion parfaite des publics en 1969 à la visite de l'exposition a rapport à la prise de valeur des œuvres d'origine qui influe directement sur les conditions de présentation à la Fondation Prada. Celant raconte qu'en 1969 plusieurs œuvres avaient été abimées par des visiteuses et visiteurs, et par conséquent détruites à la fermeture de l'exposition³⁷³. Les publics déboussolés par la radicalité des approches présentées « *moved around in bewilderment, without parameters of reference in an archipelago of materials and elements that were not definable not isolated and defended by safety systems like traditional works of art that are presented "framed" by plinths and barriers in museums.* »³⁷⁴ Inutile d'insister longuement sur le fait qu'en 2013 cela aurait été absolument impensable alors que la grande majorité des artistes retenus-es par Szeemann sont devenus-es des figures clés que ce soit de l'art minimaliste, du *Land Art*, de l'*arte povera* ou de l'art conceptuel, et que leurs œuvres ont été pour la plupart prêtées par de prestigieuses collections privées ou muséales. Cette prise de valeur économique et symbolique doit ensuite être comprise en addition à des changements du point de vue des modalités de visite de l'art et par le contexte de la Biennale de Venise qui garantissait un trafic important. Pour toutes ces raisons, plusieurs œuvres étaient protégées par des marques au sol ou des cordons de sécurité pour empêcher une proximité jugée risquée, en plus d'une grande quantité de gardiennes et gardiens d'exposition au regard vigilant. À travers

³⁷³ Celant, G, (dir.), *op.cit.*, p. 402.

³⁷⁴ *Ibid*, p. 402.

cette application de standards muséaux actuels, la reconstitution performerait l'historicisation de l'exposition de Szeemann — Celant décrit son geste comme suit : « *A museum-oriented and institutional enunciation that makes a fetish out the singularity of a historical situation* »³⁷⁵. Comme si, en devenant un objet autonome, *Live in your head. When Attitudes Become Form* était dès lors protégée et présentée selon les normes actuelles d'exposition et de conservation des œuvres.

La protection de ces œuvres témoins de démarches artistiques aujourd'hui canonisées au sein de l'histoire de l'art occidentale semble être opposée à la faible valorisation portée à la matérialisation de l'idée artistique chez ces artistes à l'époque de leur création³⁷⁶ — une tension semblablement relevée par certaines et certains critiques³⁷⁷. Ces mesures de contrôle des foules semblent tout autant aller à contre courant du brouillage général qui se dégageait du premier commissariat dans lequel les limites physiques des œuvres (où commencent et où s'arrêtent-elles ?) se fondaient et se confondaient avec celles de l'espace de la galerie. Même le nombre important d'œuvres, et la proximité qui s'ensuivait entre celles-ci, tendait à déhiérarchiser leur autorité individuelle³⁷⁸. On observerait dans ce cas un effet de l'histoire de l'art sur le mode de présentation de l'exposition reconstituée. Au lieu que ce soit le processus de

³⁷⁵ *Ibid*, p. 390.

³⁷⁶ À ce sujet, Celant donne l'exemple des œuvres d'Alan Saret, Boetti, Neil Jenney, Richard Artschwager, Robert Morris, Mario Merz, Sarkis et Sol LeWitt qui ont simplement été perdues ou détruites après l'exposition. *Ibid*, p. 413.

³⁷⁷ Voir, entre autres : Desai, P-Y., *loc. cit.*, p. 74. ; Verhagen, E. (2013, septembre). Le monde d'hier. *artpress*, (403), p. 14.

³⁷⁸ L'idée de la déhiérarchisation des œuvres par le nombre est empruntée à Christian Bernard qui associe la quantité aux notions de « polyphonie » et de « polysémie » dans son travail de commissariat au MAMCO. Bernard, C., *loc. cit.*, p. 67.

reconstitution qui apporte de nouveaux outils pour réfléchir l'histoire de l'art et la muséologie, ici ce serait le processus d'historicisation et de prise de valeur des œuvres et des artistes qui viendrait dicter des moyens de régulation des publics au sein de la Fondation Prada.

On peut recentrer encore l'analyse des paramètres physiques et spatiaux de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* sur un autre effet de la reconstitution d'exposition à l'endroit de la muséologie : elle encouragerait une appréhension des conditions matérielles de présentation en tant qu'éléments signifiants dans la perception d'une exposition et de ses œuvres. Une question posée par Demand à Celant, dans la section *Q & A* du catalogue, irait en ce sens. Demand part de l'hypothèse que le commissariat de la Fondation Prada montrerait plus d'aspects de l'exposition que Szeemann à l'époque et se demande comment Celant a abordé ces distinctions ou ces changements dans le présent au moyen d'un véhicule du passé³⁷⁹. Le fait, par exemple, que la reconstitution mette en évidence l'absence de socle, la faible participation féminine, la radicalité du *White Cube* et la liberté de circulation des publics dans l'espace incarnerait une augmentation (*more aspects*) de la proposition initiale. La reconstitution par son processus irait jusqu'à faire en sorte, si l'on suit Demand, que « *the conditions of the show are as telling as the show itself* ». Il y aurait donc deux éléments à considérer d'un point de vue muséologique ici : le processus de reconstitution serait potentiellement à même de faire voir ou d'attirer l'attention de manière plus sensible qu'une exposition conventionnelle (non reconstituée) sur les techniques et les dispositifs de présentation de l'art ; et le passage du temps qu'il matérialise nous renseignerait sur le développement des façons d'organiser les expositions. Sur ce deuxième aspect, Celant, dans sa réponse à

³⁷⁹ *Ibid*, p. 396-397.

Demand propose que sa reconstruction permettrait de montrer « *how the ritual of the consumption of art by the public was not quantitative at the time, as it is today, but qualitative and selective* », en commentant sur le fait que l'exposition de Szeemann n'avait connu qu'une participation limitée en termes de nombre de visiteuses et visiteurs, ce qui différençait d'autant plus ses problèmes de circulation³⁸⁰.

Mise en parallèle avec les enjeux de sécurité et de circulation dans *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, l'analyse de Greenberg de la reconstitution de *bodyspacemotionthings* (2009) appuierait l'idée que les reconstitutions mimétiques pourraient être envisagées comme un indice muséologique pour étudier, au fil des époques, les façons avec lesquelles les commissaires et les musées contrôlent les publics dans l'espace d'exposition en fonction de leurs responsabilités de préservation et de transmission³⁸¹. L'exposition de Morris composée d'installations et de structures participatives avait été fermée à peine cinq jours après son ouverture en 1971 parce que jugée trop dangereuse pour les visiteuses et visiteurs. À l'opposé, son redéploiement, prévu à la base dans le cadre d'un festival de trois jours, a été prolongé de vingt jours supplémentaires compte tenu de son succès populaire. Greenberg suggère que la version « sécuritaire » de *bodyspacemotionthings* peut être envisagée comme « *a testimony to the changes in both individual and institutional responses to participatory exhibitions* »³⁸². Jusqu'à un certain point, la reconstitution d'exposition dans ces deux cas serait un peu comme le théâtre transhistorique des fluctuations des relations de pouvoir entre œuvres-musées-publics.

³⁸⁰ *Ibid*, p. 403.

³⁸¹ Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

³⁸² *Ibid*.

Au moyen de ces défauts, Celant écrit avoir voulu donner corps à la rupture opérée par Szeemann en 1969, mais dans un langage actuel³⁸³. Les choix expographiques de 2013 visaient donc à traduire l'impact conceptuel du premier commissariat pour le rendre perceptible et pertinent avec une puissance similaire pour un public d'aujourd'hui. Ainsi, pour Celant, la radicalité de sa reconstitution mimétique était la seule avenue envisageable non seulement pour rendre justice à l'exposition de Szeemann dans sa totalité (œuvres, commissariat, espaces) mais aussi pour susciter un choc aussi grand qu'elle en 1969 de manière à rendre son redéploiement constructif pour le présent³⁸⁴. Enfin, ces digressions de l'angle mimétique performant la distance spatiotemporelle entre *Live in your head. When Attitudes Become Form* et *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Elles expriment matériellement la condition de la reconstitution à titre d'écart artistique, théorique et commissarial en nous gardant dans une zone trouble où l'anachronisme n'est pas une boucle de renvoi parfaite, mais joue plutôt sur tous les temps à la fois. S'il n'y a plus de distinction entre le passé et le présent, il n'y peut-être plus de temps tel que nous l'appréhendons – un sentiment qui se rapprocherait de l'idée d'un temps suspendu³⁸⁵ ou d'une expérience « a-historique » où l'arrangement chronologique du temps serait abandonné³⁸⁶.

³⁸³ Celant. G, (dir.), *op.cit.*, p. 405.

³⁸⁴ *Ibid*, p. 405, 406, 418 et 421.

³⁸⁵ *Ibid*, p. 402-412.

³⁸⁶ Cette idée est issue d'un texte de l'historienne de l'art Debora J. Meijers dans lequel elle propose le modèle de l'exposition « a-historique » comme espace où l'arrangement chronologique traditionnel de même que les catégories médiumniques et stylistiques de l'histoire de l'art seraient abandonnés. Elle cite notamment en exemple l'exposition *Ahistorical Sounds* (1988) de Szeemann pour illustrer son propos. Meijers J., D. (1996). *The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition: The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?*. Dans Ferguson W, B., Greenberg, R. et Nairne, S. (dir.). *Thinking about Exhibitions* (p. 7-20). Londres : Routledge.

3.3.3 Le « fait commissarial »

La filiation de la reconstitution d'exposition à l'histoire des expositions est essentiellement d'ordre historiographique. D'emblée, l'histoire des expositions contribue à décentrer le focus « classique » de l'histoire de l'art construite autour de chefs-d'œuvre et d'artistes singularisés. Elle « érig[e] les contextes d'origine de présentation des œuvres en éléments signifiants d'une telle histoire »³⁸⁷, ce qui fait écho à une histoire sociale de l'art s'intéressant aux conditions de création et de réception. Elle attire aussi l'attention sur les commissaires ou sur le « fait commissarial » — c'est-à-dire qu'elle tend à nous faire voir concrètement et conceptuellement ce qu'*est* le commissariat d'exposition —, terminant de court-circuiter la prédominance artiste-objet.

Mon acceptation du « commissarial » ici reprend la distinction de Glicenstein, dans son plus récent ouvrage, entre l'adjectif « curatorial », qui renvoie à l'activité des commissaires, et le nom « *curatorial* » (qu'il écrit en italique), qui met en évidence le champ des réflexions actuelles sur l'organisation d'exposition. Ce dernier évoquerait un « monde du *curatorial* » que Glicenstein rapproche de l'expression *culture of curating* chez O'Neill³⁸⁸ — et qu'on peut aussi associer au titre de la collection *Cultures of the Curatorial* co-dirigée par Bismarck³⁸⁹. Ces acceptations envisagent

³⁸⁷ Glicenstein, J., 2015b, *loc. cit.*, p. 17.

³⁸⁸ O'Neill, P., *op. cit.*, 180 p.

³⁸⁹ Schafaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.), *op. cit.* ; Frank, R., Meyer-Kramher, B., Schafaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.), *op. cit.* ; Meyer-Kramher, B. et von Bismarck, B. (dir.), *op. cit.*

d'emblée un tournant commissarial (*curatorial turn*) survenu dans les trente dernières années et qui aurait profondément changé la pratique du commissariat d'exposition ainsi que sa place ou ses fonctions dans le milieu de l'art. Le commissariat opèrerait à un niveau différent de celui du commissariat, en ce sens où il dépasserait les aspects administratifs et logistiques ou techniques pour englober une conception transdisciplinaire, transhistorique et transculturel du projet théorique en amont de l'organisation d'exposition ou du « faire » exposition. Son action se situerait en quelque sorte dans un « champ élargi » du commissariat et viserait à penser les motivations profondes qui le fondent... C'est une appréhension du commissariat qui est entre autres reconduite par des auteurs-es comme Bismarck et O'Neill, mais aussi Irit Rogoff, Jean-Paul Martinon et Maria Lind.

L'approche par acteurs privilégiée dans ce mémoire semble faire de la reconstitution le terreau idéal pour tenter de situer une réflexion sur le commissariat au cœur de la discipline muséologique. Que nous révèle *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* quant à l'aspect commissarial de la reconstitution d'exposition ?

3.3.3.1 Écrire son histoire

Revenons d'abord sur les motivations premières du geste que pose Celant à la Fondation Prada. Que fait-il ? Avant toutes réflexions conceptuelles sur la reconstitution d'exposition, il chérit le fantasme de reporter dans le présent le « chef-d'œuvre » passé de Szeemann pour en faire revivre la grandeur, supportant par le fait même une narration téléologique de l'histoire de l'art. Ses écrits au catalogue laissent peu d'ambiguïté en ce qui a trait à l'hommage que sa reconstruction veut rendre à l'héroïsme de Szeemann : il juge « *necessary to tackle the attempt to resurrect the event both as a memory of the poetic vision of a 'hero' [...] and as an emblematic*

and mythical manifestation. »³⁹⁰ Simultanément, son entreprise présente une connotation autobiographique qu'il déclare d'emblée : « *to remake is both a tribute to Szeemann and a self-referential, if not autobiographical, investment in a situation which one personally shared.* »³⁹¹ Cette dimension autoréférentielle rappelle que Celant, en plus d'être un témoin direct de l'exposition et d'y avoir été impliqué, est aussi un contemporain de la jeune génération instigatrice de l'effervescence de l'art dans les années 1960. Enfin, l'autopromotion de Celant va même au-delà de l'exposition de Szeemann pour rejoindre le rôle qu'il s'attribue au sein du phénomène de la reconstitution — avant que cela ne devienne « tendance », spécifie-t-il — par l'entremise de son commissariat de l'exposition centrale de la Biennale de Venise en 1976, *Ambiente/Arte : dal futurismo alla body art*, dans le cadre de laquelle il avait fait reconstruire plusieurs installations et environnements d'artistes³⁹².

À partir de ces traits d'hommage et d'(auto) célébration, j'aimerais avancer l'idée qu'au moyen de la reconstitution de Venise, Celant parviendrait à s'inscrire lui-même dans la généalogie commissariale de l'exposition de Szeemann. Alors que le Jewish Museum entrait en dialogue avec sa propre histoire institutionnelle avec *Other Primary Structures*, Celant entrerait dans un dialogue avec Szeemann en rejoignant l'histoire stellaire de la première exposition. La filiation entre Celant et Szeemann s'établirait par la reconstitution — et serait accentuée par la renommée des deux

³⁹⁰ Celant. G, (dir.), *op.cit.*, p. 389.

³⁹¹ *Ibid*, p. 389.

³⁹² Il écrit : « *With regards to reenactment, I have to say that one of the earliest of the exhibition proposals—that had begun in 1965 with remakes carried out by the Van Abbemuseum in Eindhoven, curated by Jean Leering—was the reconstruction of environmental situations and complete ensembles I organized in 1976 at the Venice Biennale, entitled "Ambiente/Arte: dal futurismo alla body art".* » Celant. G, (dir.), *op.cit.*, p. 395.

commissaires, l'influence de la première exposition et l'envergure de sa reconstitution alliée au prestige de la Fondation Prada et au contexte de la Biennale de Venise. L'envergure inégalée de sa reconstitution mimétique unifierait désormais sa voix à celle de Szeemann pour (re)raconter l'exposition de 1969.

Glicenstein m'aide à corroborer cette hypothèse au moyen de son étude des livres d'entretiens qu'il approche comme une forme d'écriture de l'histoire des commissaires par les commissaires³⁹³. La reconnaissance du statut des commissaires passe, selon Glicenstein, par l'écriture de leur histoire. Cette démarche se déploierait au sein de revues spécialisées sur le commissariat (telles qu'*OnCurating*, *The Exhibitionist*³⁹⁴, *Manifesta Journal*); de livres monographiques ou de compilations d'entretiens entre commissaires (forme qui est même devenue une partie intégrante de la pratique commissariale d'Hans Ulrist Obrist); et par la citation ou la reconstitution d'expositions passées. Plus qu'une légitimation individuelle, « la référence à des modèles antérieurs réputés canoniques » viserait jusqu'à la consolidation d'un corps professionnel des expositions au sein de l'histoire de l'art et, j'ajouterais, de la muséologie : « L'une des conditions du développement et de la reconnaissance de l'activité des curateurs est de disposer d'une histoire, de modèles à suivre, de récits parfois héroïques ou légendaires, permettant de justifier leur pratique. »³⁹⁵

La publication d'entretiens entre commissaires pourrait ainsi être perçue comme le symptôme d'une volonté d'autodétermination disciplinaire qui met en exergue

³⁹³ Glicenstein, J., 2015c, *op.cit.*, p. 143-151 et 181-184.

³⁹⁴ Cette revue fondée et dirigée par Jens Hoffmann a vraisemblablement cessé ses activités depuis décembre 2017, suite au scandale entourant les allégations d'harcèlement sexuel contre Hoffmann qui a mené à la résiliation en bloc des autres rédactrices à la tête de la publication.

³⁹⁵ Glicenstein, J., 2015c, *op.cit.*, p. 143.

l'agentivité historiographique de cet acteur. Dans son analyse de l'ouvrage *A Brief History of Curating* (2008) qui compile des dizaines d'entretiens menés par Obrist avec d'autres commissaires, Glicenstein suggère que cette formule amènerait justement Obrist à lier sa pratique à celle de ses célèbres interlocutrices et interlocuteurs, voire à valider ses théories par l'entremise de celles-ci et ceux-ci³⁹⁶. O'Neill écrira même au sujet d'Obrist que ce mode de l'entrevue lui permet de positionner ses propres innovations commissariales comme « successeur[e]s logiques » à celles des commissaires réputés-es qu'il interviewe³⁹⁷. Par suite, cette construction duelle de figures « pionnières », d'une part, et « héritières d'une lignée », d'autre part, partage une dynamique d'historicisation très près de celle de Celant à Venise. Un autre effet de la reconstitution d'exposition mimétique émergerait alors quant à son influence sur l'écriture d'une histoire des expositions qui serait au service de l'autodétermination de la posture commissariale, mais calquée de près sur un modèle originel de l'histoire de l'art bâtie autour de canons et « héros ».

3.3.3.2 Une nouvelle exposition

Le ready-made historique de Celant aurait pour effet de générer un « nouvel » objet. Pour expliquer ce phénomène, nous l'avons vu, Celant donne l'exemple de l'urinoir de Duchamp qui, dès qu'il est déplacé dans la galerie, n'est plus un urinoir à proprement parler ; il devient une œuvre d'art³⁹⁸. Par transposition, dans le cas de la

³⁹⁶ *Ibid*, p. 144-151.

³⁹⁷ O'Neill, P., 2012, *op. cit.*, p. 41.

³⁹⁸ Celant, G. (dir.), *op.cit.*, p. 391.

Fondation Prada, nous sommes matériellement en présence de la même exposition (mêmes œuvres, même disposition), mais pas de la même proposition commissariale ou conceptuelle. En 2013, il ne s'agit plus de présenter une attitude qui traverserait la création contemporaine récente en avançant des modèles inédits pour appréhender la galerie et le rôle commissarial ; c'était la fonction de l'exposition de Szeemann. Il s'agit de reconstituer ; c'est une toute nouvelle proposition, une fonction complètement différente, et, pour Celant, une nouvelle exposition : « *the birth of another exhibition* »³⁹⁹.

Pourquoi, alors qu'il défend le mimétisme inégalé de sa reconstitution, Celant a-t-il besoin de spécifier qu'il crée simultanément (et paradoxalement) une nouvelle exposition ? J'aimerais suggérer que cette distinction ou cette nuance soit en fait essentielle pour préserver sa propre identité de commissaire ; pour faire valoir l'unicité de sa voix. De manière intéressante, il ouvre son essai au catalogue par une méditation à caractère philosophique sur le fait que l'écriture d'un texte théorique ou historique refléterait toujours la perspective de l'auteur-e ou *storyteller*⁴⁰⁰. Du côté de l'histoire de l'art, il attribue à Szeemann d'avoir permis aux commissaires de gagner leur « dignité créative » afin qu'elles ou ils puissent réclamer la valeur de leur « langage expressif »⁴⁰¹. Celant défend à l'évidence une vision du commissariat très près de l'activité littéraire. Il multiplie les métaphores textuelles en traitant des « relations ou des entrelacements linguistiques »⁴⁰² et des « dialogues », entre les

³⁹⁹ *Ibid*, p. 392.

⁴⁰⁰ *Ibid*, p. 389.

⁴⁰¹ *Ibid*, p. 391. [Ma traduction]

⁴⁰² *Ibid*, p. 389 et p. 394. [Ma traduction]

œuvres et entre les œuvres et leur architecture, qu'il conçoit comme la « langue » de la ou du commissaire⁴⁰³. Il défend « l'usage linguistique »⁴⁰⁴ de *Live in your head. When Attitudes Become Form* et la responsabilité qu'il avait à « *recompose and put back together the narrative "text" drawn up by Szeemann [...] into the blank architectural "pages" of the Kunsthalle and the Schulwarte* »⁴⁰⁵ ou encore à « *recreate and restore the text of another curator* »⁴⁰⁶.

Il me semble y avoir une ligne à tracer entre les analogies textuelles que fait Celant et la posture de « commissaire-auteur-e » qui, si l'on suit les travaux de Nathalie Heinich et Michael Pollack sur le sujet, se définit par les qualités particulières d'invention, de création et d'interprétation de ses projets⁴⁰⁷. Dans *L'art : une histoire d'expositions*, Glicenstein résume les conditions à l'accession qu'identifient Heinich et Pollak pour cette position professionnelle de l'« auteur-e d'exposition » : « 1. la mise en évidence d'une thématique, autrement dit d'une unité de préoccupations personnelles "traversant" une série d'œuvres ; 2. une *stylistique*, c'est-à-dire une

⁴⁰³ *Ibid*, p. 394.

⁴⁰⁴ *Ibid*, p. 419. [Ma traduction]

⁴⁰⁵ *Ibid*, p. 419.

⁴⁰⁶ *Ibid*, p. 421.

⁴⁰⁷ Leur enquête sociologique sur le sujet, suggère une évolution à partir des années 1960 de la position de conservateur vers celle d'« auteur d'exposition ». Cette transformation évolutive se serait opérée suivant différentes dynamiques internes et externes au champ de l'art dont une autonomisation des fonctions commissariales ainsi qu'une accentuation simultanément du paradigme de l'exposition temporaire en art contemporain ; et, à l'inverse, une déprofessionnalisation de cette position par l'intérêt que porte une multitude de domaines non artistiques au statut de commissaire et à la forme de l'exposition. Voir : Heinich, N. et Pollack, M. (1988). *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*. Paris : Centre Pompidou/BPI. p. 25-36. ; Heinich, N. et Pollack, M. (1996). From museum curator to exhibition *auteur*. Dans Ferguson W, B., Greenberg, R. et Nairne, S. (dir.). (1996). *Thinking about Exhibitions* (p. 231-250). Londres : Routledge.

unicité dans le parti pris de mise en forme ; 3. l'identification par le public (quel qu'il soit) lors de la réception d'une cohérence particulière qualifiant l'ensemble de la présentation. »⁴⁰⁸

La résonnance que j'aimerais éveiller ici vient du fait qu'un des premiers individus à incarner un statut d'« auteur-e d'exposition » dans l'histoire est Harald Szeemann – et on pourrait imaginer que, pour des raisons entre autres générationnelles, Celant, non seulement reconnaît-il à Szeemann son statut d'auteur, mais partage-t-il avec lui cette conception du travail commissarial. En effet, à partir de *Live in your head. When Attitudes Become Form*, Szeemann mettra de l'avant son processus et ses choix comme éléments signifiants et symboliques de son « style commissarial » : « Au cours des années 1970, Szeemann va s'attacher, au travers de toute une série de textes et d'expositions, à dessiner une nouvelle figure du commissaire d'exposition, un commissaire libéré des attaches au musée et dont la posture ne serait pas sans rappeler celle de l'artiste. »⁴⁰⁹ Dans un ouvrage qu'elle lui consacre, Heinich décrit Szeemann comme le « meilleur représentant de cette position atypique de commissaire "auteurisé" »⁴¹⁰. Bien que la posture de commissaire-auteur-e fasse l'objet de critiques depuis sa formation dans les années 1970 à nos jours⁴¹¹, il n'en demeure pas moins que Szeemann, suite à son départ de la Kunsthalle de Berne, a

⁴⁰⁸ Glicenstein, J., 2009, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁰⁹ *Ibid*, p. 75.

⁴¹⁰ Heinich, N., 1995, *op. cit.*, p. 9.

⁴¹¹ Pour un résumé de la constance ou de l'invariabilité des critiques dirigées contre les commissaires au fil des décennies, voir : Uzel, J-P. (2011, printemps-été). Le commissaire-auteur et ses critiques. *Esse arts+opinions*, (72), 21-25. Jérôme Glicenstein brosse un portrait des critiques et enjeux éthiques auxquels font fassent les commissaires depuis les années 2000 : Glicenstein, J., 2015c, *op.cit.*, p. 97-104.

inventé une nouvelle activité professionnelle qui s'imposera rapidement dans le champ de l'art contemporain : celle de commissariat indépendant.

Ce serait cet appel à reconnaître un « langage » propre aux commissaires qui permettrait à Celant d'indiquer sa propre valeur auctoriale dans son processus de répétition. L'agentivité qu'il acquiert ainsi s'exprimerait dans quelques particularités subtiles de la reconstitution sur lesquelles je m'attarderai maintenant. Il s'agit de stratégies qui insèrent et soulignent la subjectivité de Celant au sein de sa reconstitution, malgré son mimétisme, en plus de particulariser son projet comme une exposition résolument signée par lui. Le choix du titre de la reconstitution et son traitement graphique en donneraient déjà des indices. L'agentivité de Celant s'y traduirait dans la modification par retranchement d'une partie du titre exact d'origine : *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*. Celant en conserve uniquement la portion centrale et la plus connue, à laquelle il ajoute des données descriptives : *Bern 1969/Venice 2013*. Ce changement fonctionne de manière performative dans le temps et l'espace en rendant visible graphiquement les processus d'extraction et de transfert de la reconstitution et incidemment l'écart entre les deux. Cet ajout au titre reprend d'ailleurs le symbole typographique de la barre oblique (/) qui est fréquemment utilisé dans les musées pour séparer la date de création et la date de recréation d'une œuvre lorsque celle-ci a été reconstituée pour réexposition. Plus encore, cette spécification spatiotemporelle évoque de manière indirecte les deux commissaires et leur approche distincte à partir d'un contenu pourtant presque identique. Enfin, ces altérations du titre fixent le ton pour la réception actuelle : elle indique sans ambages qu'il s'agit d'une reconstitution et non de la même exposition.

Le titre de 2013 avertit également que les lieux subséquents (le Museum Haus Lange, Krefeld, et l'ICA, Londres) qui ont composé la tournée européenne de l'exposition de Szeemann ont été évacués de la présente reconstitution. Celant annonce qu'il se

concentrera sur Berne : l'itération la plus importante en ce qui a trait au nombre d'œuvres et surtout la mieux documentée et la plus couverte médiatiquement. Néanmoins, ce choix exclut des temps et des espaces qui sont parties intégrantes de l'histoire de l'exposition. On peut imaginer la complexité temporelle et spatiale qu'ajouterait théoriquement la reconstitution d'une exposition approchée tout autant dans son identité conceptuelle d'origine que dans sa « re-présentation » au fil de sa tournée. Non seulement cela contribuerait à valoriser la relation étroite entre exposition et espaces de présentation, mais cela pourrait également devenir une occasion d'entourer ses formes subséquentes — les autres temps et matérialisation de l'exposition — d'une substance historique et critique capable d'en enrichir tout autant la mémoire et le lègue. L'enjeu des tournées en regard de la reconstitution d'exposition est un vaste sujet en soi qui mériterait une étude plus approfondie que je n'entreprendrai pas dans le cadre du mémoire⁴¹². Je conclurais seulement cette idée en avançant qu'en ignorant la mise en circulation de *Live in your head. When Attitudes Become Form*, Celant participerait à maintenir les tournées (voire les co-productions entre différentes institutions) dans un stade d'« impensé » dans l'étude des expositions en muséologie.

Un autre indice de l'agentivité de Celant serait identifiable dans la police du titre choisie pour la reconstitution, telle que diffusée dans le matériel média et le catalogue. À s'y méprendre, celle-ci calque la police de la couverture de la monographie *Arte Povera* (1969) de Celant parue en quatre langues simultanément en Italie, en Allemagne, en Angleterre et aux États-Unis. Ce célèbre ouvrage cristallise une génération d'artistes autour d'un mouvement, celui-là déterminant dans le

⁴¹² Greenberg aborde le sujet dans son essai sur les *remembering exhibitions* au moyen du cas de la rétrospective *Allan Kaprow: Art as Life* (2006-2008) où chaque arrêt de la tournée contribuait au métasite Web de l'exposition : Greenberg, R., 2009, *loc. cit.*

positionnement de Celant dans l'art contemporain. C'est pendant la préparation de ce livre qu'il fait la connaissance de Szeemann, en 1968, et qu'il en vient à jouer un rôle dans l'inclusion d'une délégation italienne à l'exposition ainsi qu'à prononcer le discours d'ouverture le soir du vernissage. Il serait difficile de ne pas voir là une volonté de se positionner dans l'histoire de l'art...

Les choix de Celant sont également rendus visibles dans sa volonté de perfectionner le passé. Je pense entre autres aux œuvres qui n'avaient pu être présentées (ni documentées visuellement) pour diverses raisons en 1969, et qu'il a retracées pour remédier au manque et accomplir le concept original dans toute sa complexité — à son plein potentiel. Je pense aussi au fait que le parcours de l'exposition dans la Fondation Prada commençait en réalité au niveau du sous-sol de la Kunsthalle. Pour suivre l'idée d'une insertion verticale de l'institution bernoise à l'intérieur du Ca' Corner, Celant modifiait d'emblée l'ordre de visite d'origine. Mais je pense surtout à la décision de Celant d'intégrer Daniel Buren à sa liste d'artistes alors que celui-ci n'avait pas été officiellement invité à l'époque. En fait, Buren, mécontent de son exclusion du projet, avait entrepris de placarder de papier peint rayé une centaine de panneaux d'affichage dans la ville durant la nuit précédant l'ouverture officielle de l'exposition. Son intervention *in situ* intitulée *Affichage sauvage*, qu'il qualifie lui-même « d'exposition personnelle » parallèle à *Live in your head. When Attitudes Become Form*, s'est conduite sans invitation de la part de Szeemann et sans autorisation de la part de la Ville de Berne⁴¹³. La police a d'ailleurs interpellé l'artiste et détruit les œuvres dont les images ont pourtant largement été diffusées. Cet ajout semble faire apparaître un autre effet de la reconstitution d'exposition : celui d'exposer non seulement l'exposition passée, mais aussi son historicisation.

⁴¹³ Voir le site personnel de l'artiste : Daniel Buren. (2012). Catalogue raisonné. Récupéré de <http://catalogue.danielburen.com/exhibits/view/3>

3.3.3.3 Actrices et acteurs, travail, méthodologies

Nous serions ainsi en présence de deux expositions ou d'une superposition des gestes de Szeemann et de Celant. Ce qui me ramène à une des implications importantes que dégage Glicenstein à savoir que le processus de reconstitution d'exposition conduirait à « montrer autrement les œuvres », c'est-à-dire non plus en tant que telles, « mais en ce qu'elles résultent de choix, de mises en relation et de mises en perspective historique »⁴¹⁴. Cet effet attirerait conséquemment l'attention sur les commissaires à l'origine de ces choix non pas sous l'angle d'une posture autoritaire, mais selon un intérêt pour le discours théorique et critique qu'elles et ils développent. En fait, j'insisterais sur l'idée que l'attention serait déplacée des œuvres vers les actrices et acteurs du champ artistique, vers leurs rapports contingents et subjectifs aux objets et à l'exposition — dynamiques que la muséologie analyse précisément.

Un autre intérêt disciplinaire à reconstituer de manière mimétique serait ainsi décelable dans la relecture des méthodologies commissariales qu'elle permet. Autrement dit, cette reconstitution révélerait les transformations des outils et idées expographiques de 1969 à 2013. Cette particularité de la proposition de Celant est uniquement rendue possible grâce à son approche readymade. Dans l'extrême proximité entre les œuvres, elle fait vivre drastiquement le « chaos » d'origine : l'absence de parcours de visite précis, l'absence de socles ou de délimitation claire des œuvres, l'absence d'accompagnement textuel et surtout l'absence d'une définition concise de ces *Attitudes*. La « fenêtre sur le passé » que la reconstitution

⁴¹⁴ Glicenstein, J., 2015c, *op.cit.*, p. 157.

ouvre, malgré ses imperfections anachroniques, fait prendre la mesure, dans un rapport physique, des disparités entre les pratiques contemporaines en commissariat et l'approche radicale du médium par Szeemann. Dans tous les cas, elle rend immédiatement explicites les raisons pour lesquelles certaines collections privées ou muséales ont pu refuser que leurs œuvres soient montrées « comme en 1969 », c'est-à-dire sans les dispositifs de protection supplémentaires qu'impliquent aujourd'hui les exigences de conservation de certaines des œuvres. Finalement, l'écart de méthodologies ferait paradoxalement voir une fois de plus l'impossibilité de représenter l'exposition exactement comme en 1969.

Plus qu'« exposer l'exposition » physiquement, la reconstitution raconte aussi le processus intellectuel de Szeemann et Celant dont la mise en relation est révélatrice de la valorisation du travail commissarial qui s'opèrerait à travers *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Ces processus peuvent d'ailleurs être retracés dans les « récits autorisés »⁴¹⁵ des deux commissaires ; un type d'écrit particulier qui se présenterait comme le canal direct de la subjectivité de cet acteur de la reconstitution. Les réflexions de Szeemann au sujet de *Live in your head. When Attitudes Become Form* ont été publiées, sous forme de journal, dans le catalogue de l'exposition *Op Losse Schroeven'* (1969) présentée au Stedelijk Museum à Amsterdam presque en même temps que celle de Berne, et qui comptait plusieurs des mêmes artistes⁴¹⁶ ; celles de Celant se retrouvent dans le consistant *Q & A* qu'il fait paraître dans le catalogue vénitien. Leur comparaison fait émerger un véritable jeu de miroir entre les défis logistiques auxquels fait face Szeemann en 1969 et les

⁴¹⁵ Poinot, J-M., *loc. cit.*

⁴¹⁶ L'exposition *Op Losse Schroeven'* a elle aussi fait l'objet d'une reconstitution en 2011, au sein du programme en deux volets *Recollections*, au Stedelijk Museum, musée même qui l'avait vu naître.

embuches conceptuelles et matérielles que rencontre Celant en 2013, comme un pont transhistorique entre les deux. Puisque les discours autorisés donnent en quelque sorte accès aux coulisses des expositions de même qu'à l'ampleur de la tâche commissariale, Glicenstein propose qu'ils seraient un mélange d'outils de médiation et d'autopromotion, ce qui rejoint ses analyses des entrevues entre commissaires⁴¹⁷. Ces écrits exposeraient le processus tant logistique et technique que conceptuel et critique de l'organisation d'exposition. Ils témoigneraient des intentions et des aspirations, des difficultés et des enjeux, des objectifs et des conceptions — bref, ils donneraient accès aux méthodologies et idées des commissaires. La publication de ces notes de terrain participerait de plain-pied à la consolidation d'une discipline commissariale autonome et prêterait la validité de ses auteurs-es.

Ainsi, l'analyse de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* mettrait en évidence la capacité de la reconstitution d'exposition, surtout lorsque mimétique, à faire émerger à l'avant-plan la dimension commissariale de toute exposition. Notre regard se pose d'abord sur l'exposition de Szeemann puis sur celle de Celant bien avant de découvrir les œuvres. La reconstitution d'exposition serait une forme tangible de contribution à l'écriture de l'histoire des expositions qui valorise simultanément des événements singuliers et des voix particulières de commissaires. Elle offrirait aussi la possibilité de montrer aux publics en quoi consiste « faire » une exposition, et ce, dans une valorisation équivalente des commissaires et de la théorisation du commissariat au sein de la discipline muséologique.

⁴¹⁷ Glicenstein, J., 2015c, *op.cit.*, p. 180-181.

CONCLUSION

*Is there repetition or is there insistence.
I am inclined to believe there is no such thing as repetition.
And really how can there be.*⁴¹⁸

Revenons à notre question initiale : qu'est-ce qui, dans la reconstitution d'exposition, est actif ? Est-ce bien l'action de répétition que les auteurs-es des catalogues des expositions collectives sur la reconstitution en arts visuels du début des années 2000 avaient isolé ? Le mémoire suggère que les potentiels de la répétition, comme motif opératoire, seraient dans les qualités dynamiques qu'elle démontre en des termes temporels et processuels. L'auteure et poète Gertrude Stein nous amène plus loin au moyen d'un exercice d'analyse linguistique où elle plaide en faveur d'une valorisation de l'*insistence* ou de l'*emphasis* pour appréhender les modalités du signifié dans la répétition⁴¹⁹. Ce point de mire singulier permet d'envisager la reconstitution moins comme une répétition que comme un moyen d'insister sur la différence — ou comme un moyen de générer cette différence, tel que l'étude comparée d'*Other Primary Structures* et de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* le laisse entrevoir. La reconstitution serait-elle en fait « résistance » bien plus que « répétition » ? Il ne s'agirait pas uniquement de montrer

⁴¹⁸ Stein, G. (1935). *Portraits and Repetition. Lectures in America* (p. 166–169). New York : Random House.

⁴¹⁹ *Ibid.*

le passé, mais bien de le « re-montrer » dans une contemporanéité où le « re — » en est un qui transforme le passé, qui résiste à son achèvement et le garde actif, mobile.

Pour conclure le mémoire, j'ouvrirai sur cette idée de résistance qui apparaît synthétiser les constats émaillant le texte et qui, même, appuierait l'hypothèse de départ voulant que la reconstitution d'exposition ait le potentiel d'agir sur les objets, les contextes et les disciplines qui la forment et l'informent. Je substitue un exercice de réflexion libre et ouvert à un bilan plus didactique des effets et enjeux de la reconstitution déjà dégagés au moyen de l'analyse approfondie des cas de figure. L'objectif est de se synchroniser avec l'actualité du sujet et de lui emprunter sa forme vivante, toujours en transformation. Je souhaite terminer ce travail de recherche en suggérant de nouveaux axes sur le long desquels l'étude de la reconstitution d'exposition pourrait encore s'élancer ; et insister sur quelques particularités de son processus qui m'apparaissent les plus dynamiques ou réactives en termes d'agentivité.

Les deux reconstitutions analysées posent la question des possibilités, et des limites, que porte le processus critique — approché comme un enchaînement d'opérations survenant avant, pendant et après la manifestation physique de l'exposition — qu'elles mettent en branle. Quels types de recherche nécessitent la reconstitution et quels chantiers de mémoire implique-t-elle ? Comment le passé est-il (re)présenté dans la reconstitution et comment le place-t-elle en tension avec le présent ? Qu'est-ce que la reconstitution produit-elle ou que laisse-t-elle derrière elle en guise de trace, de reste ? Au fil de l'étude des cas, on observe que ce qu'active la reconstitution dépasse les œuvres individuelles pour en venir à toucher tous les paramètres humains et non humains de la présentation de l'art contemporain.

En fait, l'efficience performative de la reconstitution d'exposition serait corolaire à sa capacité à opérer dans et sur les cadres pratiques et discursifs qui régulent l'espace d'exposition et la production de savoirs à partir des expositions. C'est parce qu'elle

engage des contextes, des méthodes, des outils de diffusion, des expôts et des actrices et acteurs variés que la reconstitution d'exposition se révèle être un processus riche — éminemment social et politique — pour l'analyse à la fois en histoire de l'art et en muséologie. Elle permettrait de passer par métonymie de l'exposition à l'histoire de l'art ou de l'exposition au musée : l'étude d'*Other Primary Structures* demande rapidement d'ajuster notre lunette en histoire de l'art pour y inclure les histoires non occidentales ou de percevoir les archives comme un outil potentiel de positionnement politique pour le musée dans le récit de l'art minimaliste ou dans le champ muséal. Alors que *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* nous amène tout de suite à réfléchir à la nature et à la fonction de la recherche en histoire de l'art et à porter attention aux dimensions matérielles et conceptuelles du « faire » exposition. On découvre aussi que lorsque la reconstitution est entreprise par l'acteur « institution », celle-ci sert des visées institutionnelles et en vient même à exhiber le Jewish Museum ; tandis que, lorsqu'elle est adoptée par Celant, elle sert d'axe de réciprocité entre les deux commissariats (1969/2013) et laisse transparaître le « fait commissarial ». Les caractéristiques de la reconstitution qui se dégagent de cette étude — sa performativité, sa réflexivité, ou autoréflexivité même, et son anachronisme — nous entraînent facilement d'une échelle micro à macro et légitiment l'étude de son processus pour reconnaître ses potentiels critiques plus larges à hauteur de disciplines ou de structures institutionnelles.

La reconstitution serait résistance. Ou la reconstitution d'exposition offrirait une résistance à l'autorité des schèmes dominants en histoire de l'art en regard de ses contenus, de ses découpages en mouvements artistiques et de sa temporalité linéaire. Autrement, elle résisterait à une appréhension « mécanique » de la muséologie, en permettant de situer une analyse théorique poussée au sein de la discipline muséologique de manière à évaluer jusqu'aux implications historiographiques et politiques des institutions muséales et des commissaires. La reconstitution pourrait donc représenter un espace d'actualisation des approches théoriques et pratiques en

histoire de l'art et en muséologie — c'est ce que le mémoire laisse entrevoir. Il ne s'agirait non pas d'un processus réactif, mais bien d'un processus productif de potentialités positives.

Bien qu'elle enchevêtre le passé et le présent dans des rapports anachroniques, j'avancerais en fait que, la reconstitution d'expositions traite davantage du futur. L'interpolation des temps qu'elle opère et l'examen critique qu'elle autorise permettent, au présent, de travailler pour le futur. Toute entière et peu importe son approche critique ou mimétique, elle préfigure l'à-venir par les nouveaux sens qu'elle crée et les nouvelles possibilités qu'elle dégage pour l'étude des arts et des expositions. Nous l'avons vu, pour Sheikh, éducation, commissariat et *futurity* sont d'ailleurs intimement liés. « *Education is thus inherently about the future, about the future of disciplines and practices, and future generations of practitioners—it is thus a form of care, as is curation, but a care-taking for the world, for not only its possible futures in any utopian sense, but for its very survival as a life world.* »⁴²⁰ Et ce futur du commissariat ou ce futur par un commissariat du *care* passe, selon Sheikh, par une lecture politique du monde, sensible aux enjeux post-capitalistes et environnementaux.

Cette approche peut aussi être enrichie ou ramifiée par une autre appréhension du futur intéressante à faire dialoguer avec les effets de la reconstitution d'exposition, à savoir la notion de « futur antérieur » telle qu'employée par Cauquelin dans son plus récent ouvrage sur les « machines » théoriques — ces processus intellectuels ou mécanismes de structuration de la pensée par lesquels les perceptions sur le monde se

⁴²⁰ Sheikh, S. Dans O'Neill, P., Steeds, L. et Wilson, M. (dir.), *op. cit.*, p. 160.

forgent⁴²¹. Dans le portrait des systèmes d'organisation des savoirs qu'elle dresse depuis les présocratiques, elle emploie notamment le *reenactment* en art contemporain pour faire le parallèle entre des œuvres et des reconstitutions (ou restitutions) de textes fragmentés par des « traducteurs ou commentateurs » qui, de manière similaire, tenteraient de : « [...] remettre en route, réactiver des œuvres oubliées, redonner une nouvelle vie à celles qui sont déjà (trop) connues, les déranger souvent aussi, pour en faire saillir les traits marquants, ou les répéter à l'identique comme si ces œuvres elles-mêmes voulaient être redites encore et encore. »⁴²² Les contours du travail artistique et du travail textuel apparaissent alors limitrophes. Et si chez Stein, la répétition était insistance ; chez Cauquelin, la répétition est retournement. Il n'y aurait pas de simple retour du passé dans le présent : le retournement « est une façon de penser la chaîne temporelle qui rompt avec la succession classique des moments du temps et en bouleverse l'ordre. »⁴²³ Ce « désordre » provoque, d'une part, l'annulation de l'intervalle entre les temps et, de l'autre, la « coexistence simultanée de plusieurs mondes "possible" »⁴²⁴. Ainsi, le futur antérieur serait un des temps convenant le mieux aux machines théoriques de Cauquelin. Il décrit une polychronie où le futur et le passé échangent leur place par retournement, et où on peut déjà anticiper le passé du futur. En lien avec la

⁴²¹ Les machines qui l'intéressent sont celles de la connaissance, de l'art contemporain, du paysage et des « com. » : des champs qui retracent le développement de sa propre production théorique. Cauquelin, A., 2015, *op. cit.*

⁴²² *Ibid*, p. 29-30.

⁴²³ *Ibid*, p. 203.

⁴²⁴ *Ibid*, p. 206.

reconstitution, ce futur brodé de passé permettrait une « nouvelle sensibilité à l'histoire » et aux restes de ses « grands récits »⁴²⁵.

Les questions de temporalités sont à l'évidence un terreau encore riche pour la recherche sur la reconstitution d'exposition, et qui ne m'apparaît qu'effleuré par le mémoire. En fait, les particularités temporelles de la reconstitution d'exposition rejoignent d'autres études sur la question des temps passé, présent et futur dans l'art contemporain en participant d'une remise en question ou d'une mise en tension des temporalités depuis les vingt dernières années — ce que l'historienne de l'art Christine Ross qualifie de *temporal turn* dans les pratiques et théories artistiques⁴²⁶. L'objet « reconstitution » serait en soi un objet anachronique, un objet qui fait se rencontrer des temporalités multiples. Il s'agit d'un « problème » dans le récit linéaire : une occasion de réviser le passé par les yeux du présent ou encore une boucle de renvoi automatique vers l'exposition source qui malmène la chronologie progressive de l'histoire de l'art. Le processus de la reconstitution engage des rapports temporels au sein desquels les objets passés développent des relations avec le présent dans une nouvelle épaisseur théorique. Une idée qu'on peut prolonger avec les hypothèses de l'historienne de l'art Catherine Spencer proposant que la reconstitution permette de réévaluer de manière productive notre conception d'une exposition dite « historique » tout en générant une ou des histoires alternatives⁴²⁷. Au sujet des reconstitutions critiques de *Live in your head. When Attitudes Become Form* par la Whitechapel Art Gallery en 2000 et par le CCA Wattis en 2012, Spencer ouvre

⁴²⁵ *Ibid*, p. 213.

⁴²⁶ Pour un portrait de ce *temporal turn* en art contemporain et des études de cas, voir : Ross, C. (2012). *The Past is the Present; It's the Future Too*. New York : Continuum.

⁴²⁷ Spencer, C., *loc. cit.*, p. 24.

d'ailleurs elle aussi sur le futur : « *These are perhaps more accurately described as departures rather than returns, acknowledging Szeemann's impact but seeking to complicate his dominance of exhibition histories since the 1960s.* ⁴²⁸ »

Se profile donc une réflexion sur les temporalités qui peut rejoindre jusqu'à l'interaction entre temps et récits historiques ; elle permet d'imaginer d'autres patrons temporels pour écrire l'histoire de l'art tout comme pour expérimenter le temps tel qu'il est reconduit dans les institutions muséales⁴²⁹ (que l'historien de l'art Jörn Schafaff appelle efficacement l'*Institutional Standard Time*⁴³⁰). Comme Marie Fraser et moi l'avancions au sujet du *reenactment* dans les collections, la conception anachronique et critique que véhicule la reconstitution devient, dans ce contexte, un outil pour proposer des narrations et généalogies alternatives selon une perspective qui envisage l'histoire comme un matériau malléable pouvant générer de nouveaux discours⁴³¹.

Un autre axe qui me semble encore à approfondir en lien avec la reconstitution d'exposition est précisément la question du format « exposition », et les potentiels propres que ce mode d'arrangement d'objets, de production de discours et

⁴²⁸ *Ibid*, p. 26.

⁴²⁹ Les travaux de Foucault, en philosophie, sur les institutions et la reconduction du temps évolutif ou de Tony Bennet, en *Museum Studies*, sur la reconduction des modèles temporels linéaires et progressifs dans l'organisation des espaces ou des accrochages dans les musées, sont clés sur le sujet : Foucault, M., *op. cit.* ; Bennet, T. (1996). *The Exhibitionary Complex*. Dans Ferguson, B. W., Greenberg, R. et Nairne, S. (dir.). *Thinking about Exhibitions* (p. 81-112). Londres : Routledge.

⁴³⁰ Schafaff, J. (2014). *Challenging Institutional Standard Time*. Dans Frank, R., Meyer-Kramher, B., Schafaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.). *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting* (p. 189-208). Berlin : Sternberg Press.

⁴³¹ Fraser, M., Dubé-Moreau, F-A., *loc cit.*

d'éducation peut porter. En fin de piste, je constate que le mémoire invite à réfléchir à la dimension temporelle des expositions, presque comme un effet plus large de la reconstitution d'exposition elle-même. Les processus de la reconstitution semblent souligner avec encore plus de vigueur le fait que le temps au sein de l'espace d'exposition est toujours légèrement différent, comme décalé, hors du temps ou de tous les temps : on pense à nouveau aux travaux de Foucault sur les espaces hétérotopiques ou au concept d'« interstice social », chez l'historien de l'art Nicolas Bourriaud, transposé à l'exposition⁴³². Cette « zone horaire » indéterminée, ou ambiguë (*preposterous*) pour emprunter l'image à la théoricienne Mieke Bal qui applique l'adjectif à l'histoire de l'art dans son usage de la citation du passé⁴³³, peut même en venir à matérialiser un modèle alternatif d'expérience de la réalité. De plus, l'interdisciplinarité et la spatialisation qui caractérise l'exposition invitent à un rapport corporel (qui se distingue d'un apprentissage livresque, par exemple) avec les œuvres et les idées pouvant stimuler différemment les connaissances, en ligne avec une perspective de l'espace d'exposition comme espace de production à la fois de projets artistiques, mais aussi de sujets et de subjectivités.

Proposer des narrations parallèles ou complexifier l'héritage de son référent sont des effets de la reconstitution qui, reportés à échelle d'exposition, ouvrent à des potentiels disruptifs décuplés d'un point de vue historiographique et muséologique, que nous avons pu voir à l'œuvre dans *Other Primary Structures* et *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. La reconstitution m'apparaît ainsi inviter à repenser l'agentivité de l'exposition en tant que telle et peut-être même à laisser poindre pour

⁴³² Foucault, M., *op. cit.* ; Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris : Les Presses du Réel.

⁴³³ Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous Art History*. Chicago : University of Chicago Press.

elle le besoin d'une nouvelle définition dans le paradigme actuel de l'exposition. Ultimement, j'imagine que l'objectif serait de permettre aux publics de développer leur propre agentivité au sein de l'exposition... Pour s'inspirer, je parphraserais Sheikh en augmentant la description d'une sorte d'exposition « idéale » (parce que consciente qu'elle pourrait elle-même devenir une institution imposant un métatexte hégémonique) qu'il offre à la fin de son texte sur la survivance des recherches et expérimentations de la critique institutionnelle et du nouvel institutionnalisme : une exposition où nos lectures du monde et du temps sont complexifiées ; où l'actif, de la participation, et le passif, de la contemplation se côtoient, se brouillent ; où le positif et le négatif, le possible et l'impossible, l'inclusion et l'exclusion ne sont pas éradiqués, mais sont envisagés avec vigilance et forment les débats ; où l'imaginaire et la subjectivité peuvent être institutionnalisés, autrement ; où une acceptation élargie et critique de l'exposition (comme médium discursif), du *spectatorship* (comme engagement social) et des fonctions muséologiques (avec une responsabilité envers la recherche et sa communauté immédiate) est favorisée⁴³⁴.

Enfin, le mémoire met en lumière l'agentivité de la reconstitution et son rôle dans l'écriture en cours de l'histoire des expositions. Ici, les cas portés à l'étude attirent surtout l'attention sur les années 1960 qui doivent être soulignées comme le berceau du commissariat d'exposition et d'une pensée autonomisée autour du format exposition. Mais aussi comme une période au cours de laquelle il est pertinent de rappeler que plusieurs des œuvres se voulaient d'emblée reproductibles ou sans grandes attaches à leurs formes matérielles — facilitant ou défiant notre analyse de l'économie de la reproductibilité des expositions les rassemblant — et où la radicalité de plusieurs pratiques artistiques et commissariales, entre autres, semblent encore

⁴³⁴ Sheikh, S. (2012). Burning from the Inside. Dans Schaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.). *Cultures of the Curatorial* (p. 362-373). Berlin : Sternberg Press. p. 372.

fasciner l'époque contemporaine et fonder nombre de travaux de recherche⁴³⁵, desquels ce mémoire participe forcément. L'attache aux années 1960 et 1970 dans l'historiographie de l'histoire des expositions m'apparaîtrait, à ce stade, pertinente à interroger davantage. Je serais aussi curieuse de mener une étude plus approfondie de reconstitutions d'expositions datant des deux décennies suivantes (1980-1990) pour en isoler les dissemblances et effets spécifiques.

De manière plus pressante peut-être, le problème majeur d'un certain calque de l'écriture de l'histoire des expositions sur le modèle traditionnel de l'histoire de l'art demeurerait encore à souligner, à interroger et à complexifier au moyen d'autres alternatives plus en phases avec les potentiels d'interdisciplinarités, d'intermédialités et de spatialisation de l'exposition de même qu'avec les modes anachroniques, performatifs et réflexifs que la reconstitution d'exposition active⁴³⁶. Nous sommes en présence d'une histoire dont les limites, les approches et les objets sont encore à définir. Pour Glicenstein, l'histoire des expositions incarnerait une alternative à l'histoire de l'art traditionnelle⁴³⁷. Cette vision m'apparaît néanmoins reconduire une hiérarchisation, et je lui préfère celle développée par Lucy Steeds, directrice de la collection *Exhibition Histories* chez les éditions Afterall, où l'histoire des expositions est plutôt perçue comme flirtant avec la notion d'« in-discipline ». Affranchie de l'étiquette disciplinaire, elle opèrerait peut-être plus librement entre les contextes universitaires et muséaux, et j'ajouterais, pour ce qui nous intéresse, simultanément et

⁴³⁵ James Meyer s'intéresse à cet engouement au sujet duquel il note : « [...] *the effort to uncover and recover the recent past, and the radical legacy of the sixties in particular, has become a phenomenon of practice as well.* » Meyer, J., *op.cit.*, p. 7.

⁴³⁶ Ce problème est entre autres souligné dans : Fraser, M., Dubé-Moreau, F-A., *loc cit.* ; Glicenstein, J., 2015a, *loc. cit.*

⁴³⁷ Glicenstein, J., 2009, *op. cit.*

réciroquement entre l'histoire de l'art et la muséologie. Steeds se demande si l'histoire des expositions ne présenterait pas le potentiel de compliquer positivement nos appréhensions de l'histoire de l'art. L'agentivité qu'elle lui prête repose sur un des sujets centraux à cette mise en récit : le *publicness* de l'art, qu'on pourrait traduire par les contextes d'apparition des œuvres, concept que nous avons également croisé plutôt sous l'appellation *becoming-public*⁴³⁸. En suivant Steeds, l'importance d'une réflexion sur l'histoire des expositions est fondée par le pouvoir de son historiographie à venir déstabiliser le langage dominant de l'histoire de l'art. L'exposition se présente comme un objet ouvert, changeant et plus contingent, qu'une œuvre prise isolément. Le caractère ou le mode nécessairement collectif de l'écriture de cette histoire (parce que la mémoire des expositions est divisée, comme nous l'avons vu, entre divers sites et acteurs) vient décupler cette énergie potentielle. Ses historiennes et historiens « *write together with the initial collectivity that produced the exhibitions under discussion—which is to insist on there being a collective agency at issue—and in order to reconvene a community in the after-event.* »⁴³⁹

Comme mentionnée en introduction, les acteurs « artiste » et « chercheuse ou chercheur » n'ont pas été abordés dans le cadre de cette étude. Toutefois, lorsqu'elles et ils reconstituent une exposition ne se retrouveraient-elles et ils pas en position d'influencer l'écriture de l'histoire des expositions d'une manière non seulement distincte de celle déployée par l'institution ou les commissaires, mais surtout ouvrant à des zones inexplorées par le mémoire ? Des exemples de reconstitutions

⁴³⁸ Steeds, L. (2016). What is the Future of Exhibition Histories? Or, Toward Art in Terms of Its Becoming-Public. Dans O'Neill, P., Wilson, M. et Steeds, L. (dir.). *The Curatorial Conundrum* (p. 16-25). Cambridge : MIT Press., *op. cit.*, p. 19-20.

⁴³⁹ *Ibid*, p. 20.

d'exposition entreprises par des artistes comme Simon Starling, Mario Garcia Torres, Alexandra Pirici et Manuel Pelmus ou Sophie Bélair-Clément paraissent investir à fond l'*open-endedness* de la reconstitution, pour proposer des sortes de fictions des expositions qu'elles et ils remettent en actes. Elles et ils adjoignent, voire contaminent, l'histoire de ces événements de mémoires nouvelles, parallèles, subjectives⁴⁴⁰. Différemment, des reconstitutions documentaires (physiques, livresques ou via des programmations événementielles) — comme *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art* (2012) de Vincent Bonin⁴⁴¹; *Celebration of the Body* (2012) de Fabien Pinaroli⁴⁴²; ou le cycle *Créer à rebours de l'exposition* (2016 —) à VOX Centre de l'image contemporaine, Montréal — proposeraient des formes contrastées de redécouverte de leur source, tour à tour principalement immatérielle ou liée par insistance aux documents. Ces deux acteurs entraîneraient une écriture de l'histoire des expositions plutôt sous le mode de la constellation où les voix, les temps et les archives se conjuguent; et où les rôles et le statut des documents se brouillent. Elles et ils offrent d'autres approches de la

⁴⁴⁰ Dans l'ordre, je pense aux projets : *Nachbau (Reconstruction)* (2007) au Museum Folkwang, Essen; *The Exhibition Formerly Known as Passengers: 2.11 Mario Garcia Torres* (2009) au CCA Wattis, San Francisco; *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* (2013) pour le pavillon de la Roumanie à la Biennale de Venise ou *Just Pompidou It. Rétrospective du Centre Pompidou* (2014) au Centre Pompidou, Paris; *2 Rooms equal size, 1 empty, with secretary, (1)* (2013) chez Artex, Montréal.

⁴⁴¹ Objet particulier; il s'agit d'un projet de publication qui reconstitue librement l'anthologie *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973) de Lippard de manière à également rendre visible les traits qui décrivaient la formation de sa pensée critique dans les années 1960 et 1970. Voir : Bonin, V. et Morris, C. (dir.). (2012). *Materializing "Six Years": Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. Cambridge : MIT Press. ; Lippard, L. R. (2001). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley : University of California Press. 1973.

⁴⁴² Ce projet hybride prend la forme de plusieurs expositions, d'un colloque et d'une publication intitulée : Pinaroli, F. (dir.). (2014). *Re: vers une histoire mineure des expositions et des performances*. Paris : it: éditions.

reconstitution qui résistent à des structures temporelles et narratives simples en regard de l'histoire de l'art et de la muséologie tout comme de l'histoire des expositions. Et ainsi, le mémoire semble se conclure sur une amorce, une amorce qui s'inquiète du passé, mais qui veut prendre soin du futur.

ANNEXE A

FIGURES

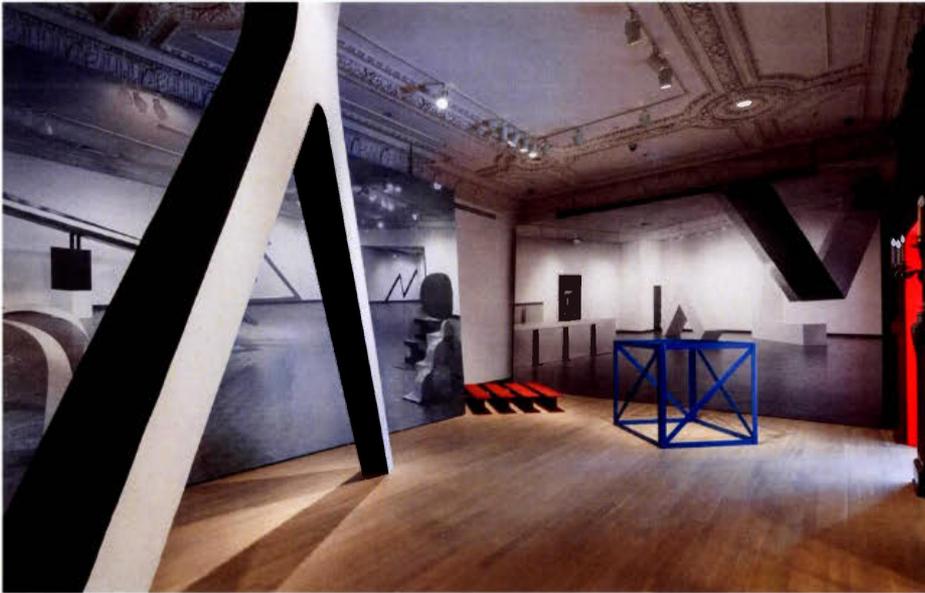


Figure 1 : Vue de l'exposition *Other Primary Structures*, 2014, Jewish Museum (New York) © David Heald, Jewish Museum
Récupérée de www.feildenfowles.co.uk

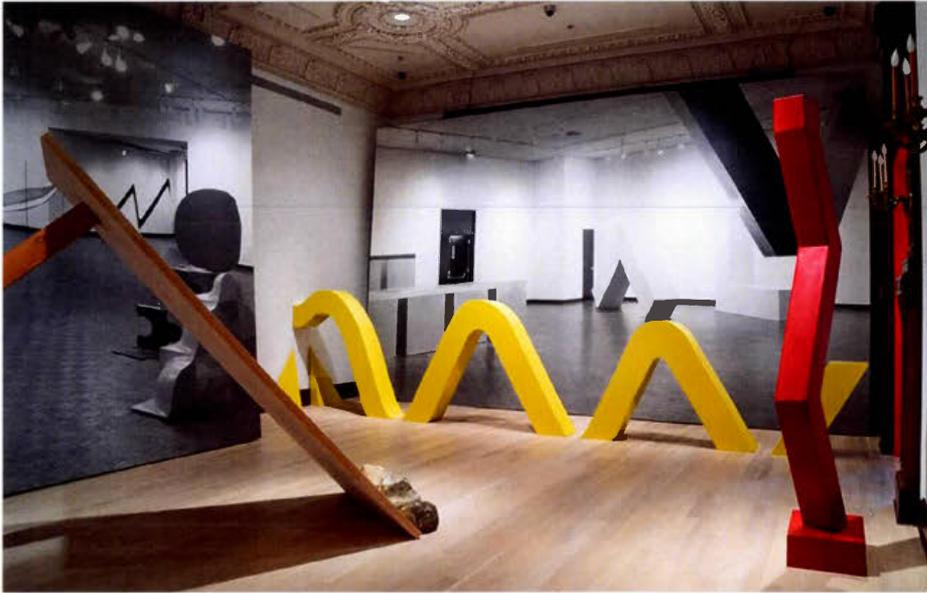


Figure 2 : Vue de l'exposition *Other Primary Structures*, 2014, Jewish Museum (New York) © David Heald, Jewish Museum
Récupérée de www.feildenfowles.co.uk

Figure 3 : Vue de l'exposition *Other Primary Structures*, 2014, Jewish Museum (New York) © David Heald, Jewish Museum
Récupérée de www.apracticeforeverydaylife.com

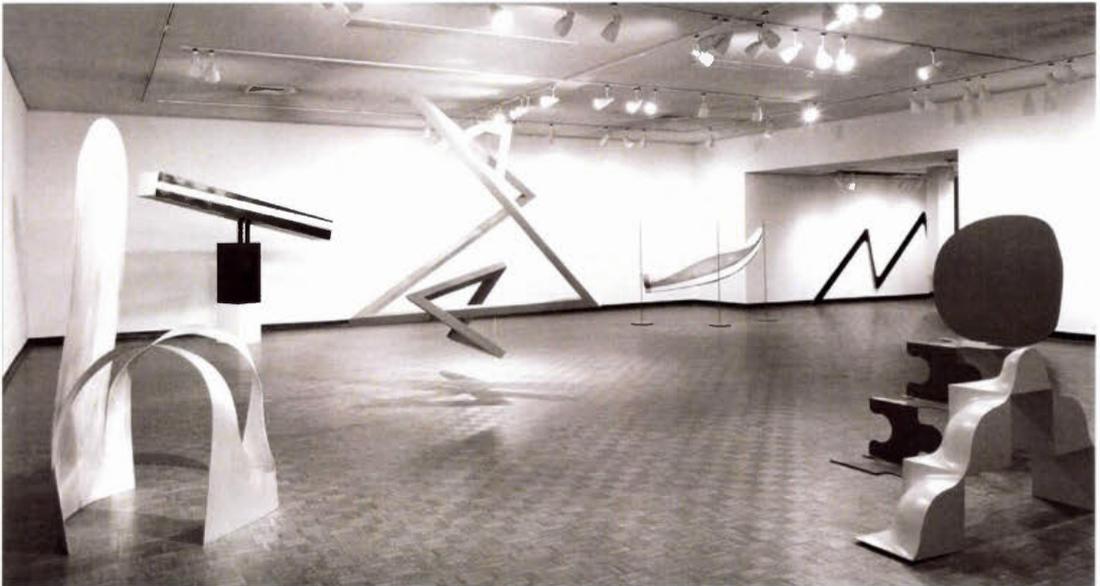
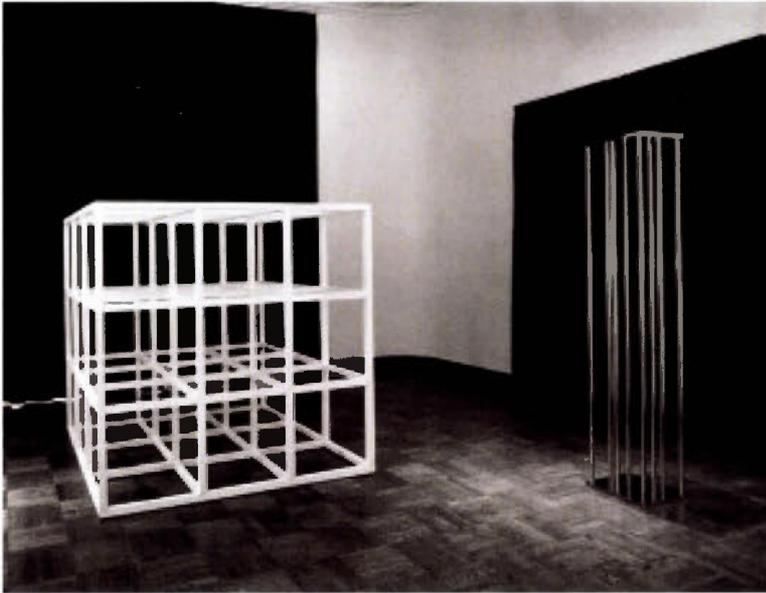


Figure 4 : Vue de l'exposition *Primary Structures*, 1966, Jewish Museum (New York) © Ambur Hiken, Jewish Museum

Récupérée de www.thejewishmuseum.org

Figure 5 : Vue de l'exposition *Primary Structures*, 1966, Jewish Museum (New York) © Ambur Hiken, Jewish Museum

Récupérée de www.thejewishmuseum.org



Figure 6 : Vue de l'exposition *Primary Structures*, 1966, Jewish Museum (New York) © Ambur Hiken, Jewish Museum
Récupérée de www.thejewishmuseum.org

Figure 7 : Modélisation de l'expographie d'*Other Primary Structures*, 2014, Jewish Museum (New York) © Feilden Fowles, Jewish Museum
Récupérée de www.feildenfowles.co.uk

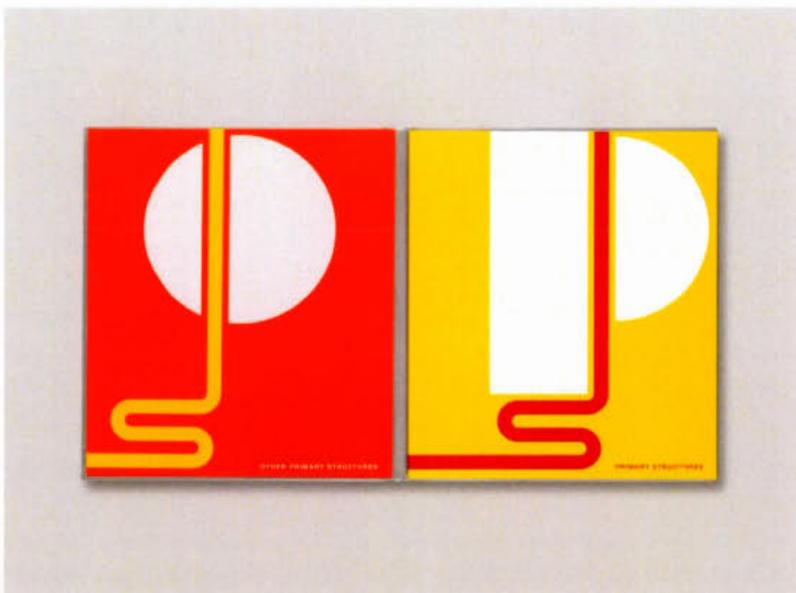


Figure 8 : Catalogue de l'exposition *Other Primary Structures*, 2014, Jewish Museum (New York) ©
 A Practice for Everyday Life, Jewish Museum
 Récupérée de www.apracticeforeverydaylife.com

Figure 9 : Catalogue de l'exposition *Other Primary Structures*, 2014, Jewish Museum (New York) ©
 A Practice for Everyday Life, Jewish Museum
 Récupérée de www.apracticeforeverydaylife.com

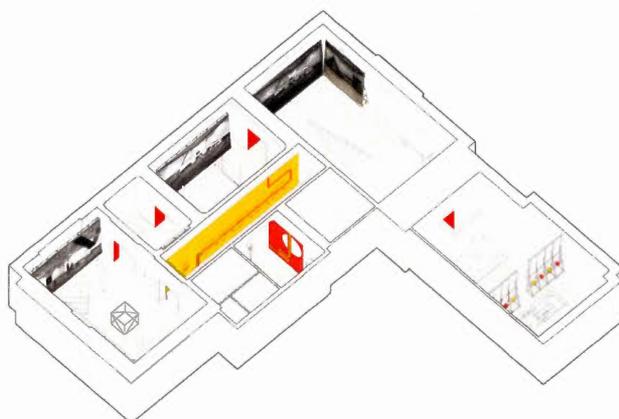
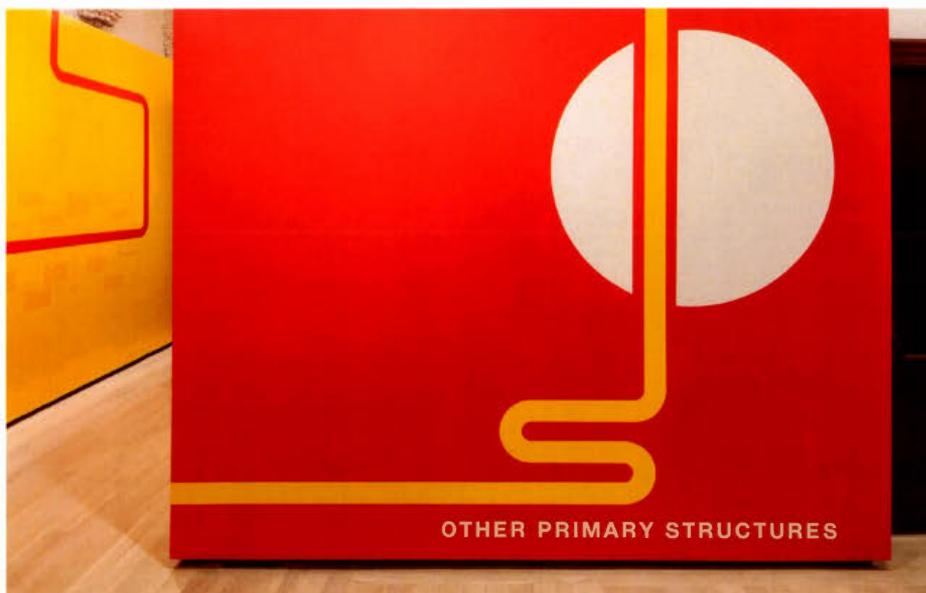


Figure 10 : Signalétique de l'exposition *Other Primary Structures*, 2014, Jewish Museum (New York)
 © Feilden Fowles, Jewish Museum
 Récupérée de www.feildenfowles.co.uk

Figure 11 : Plan axonométrique de l'exposition *Other Primary Structures*, 2014, Jewish Museum (New York) © Feilden Fowles, Jewish Museum
 Récupérée de www.feildenfowles.co.uk

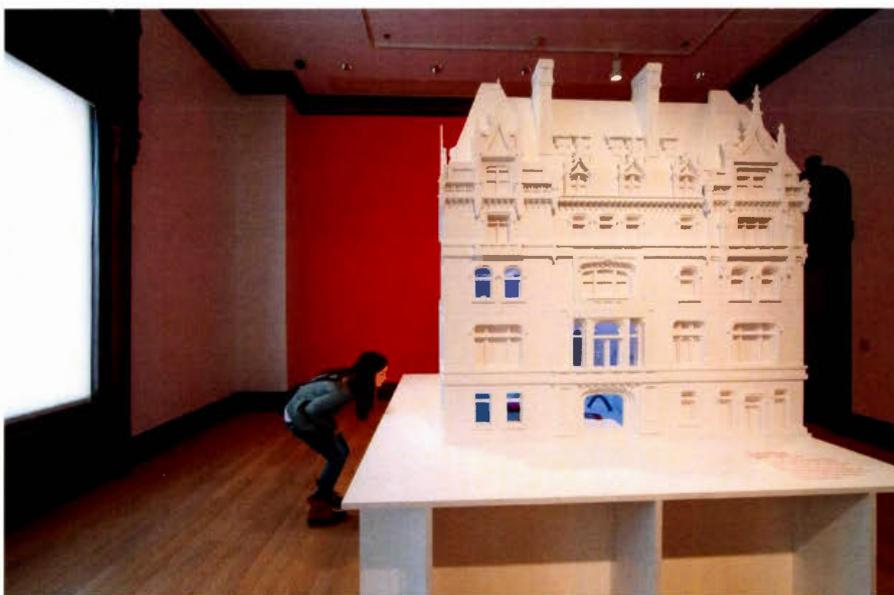
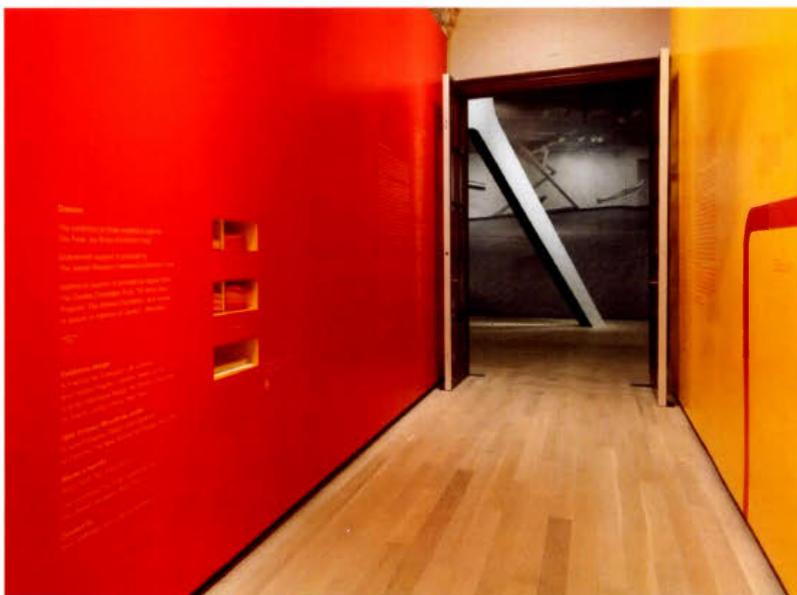


Figure 12 : Signalétique de l'exposition *Other Primary Structures*, 2014, Jewish Museum (New York)
 © A Practice for Everyday Life, Jewish Museum
 Récupérée de www.apracticeforeverydaylife.com

Figure 13 : Maquette de l'exposition *Primary Structures* (1966) dans l'exposition *Other Primary Structures*, 2014, Jewish Museum (New York) © David Heald, Jewish Museum
 Récupérée de www.thejewishmuseum.org



Figure 14 : Vue intérieure de la maquette de l'exposition *Primary Structures* (1966) dans l'exposition *Other Primary Structures*, 2014, Jewish Museum (New York) © Parsons The New School for Design, Jewish Museum
Récupérée de www.sce.parsons.edu

Figure 15 : Vue de l'exposition *Other Primary Structures*, 2014, Jewish Museum (New York) © David Heald, Jewish Museum
Récupérée de www.feildenfowles.co.uk



Figure 16 : Vue de l'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013, 2013*,
 Fondation Prada (Venise) © Attilio Maranzano, Fondation Prada
 Récupérée de www.fondazioneprada.org

Figure 17 : Vue de l'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013, 2013*,
 Fondation Prada (Venise) © Attilio Maranzano, Fondation Prada
 Récupérée de www.fondazioneprada.org



Figure 18 : Vue de l'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013, 2013*,
Fondation Prada (Venise) © Attilio Maranzano, Fondation Prada
Récupérée de www.fondazioneprada.org

Figure 19 : Vue de l'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013, 2013*,
Fondation Prada (Venise) © Attilio Maranzano, Fondation Prada
Récupérée de www.fondazioneprada.org



Figure 20 : Vue de l'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* [section de la Shulwarte], 2013, Fondation Prada (Venise) © Attilio Maranzano, Fondation Prada
Récupérée de www.publicaction.fi

Figure 21 : Vue de l'exposition *Live in your head. When Attitudes Become Form*, 1969, Kunsthalle de Berne © Siegfried Kuhn, StAAG / RBA
Récupérée de www.publicaction.fi



Figure 22 : Vue de l'exposition *Live in your head. When Attitudes Become Form*, 1969, Kunsthalle de Berne © Siegfried Kuhn, StAAG / RBA
Récupérée de www.publicaction.fi

Figure 23 : Vue de l'exposition *Live in your head. When Attitudes Become Form*, 1969, Kunsthalle de Berne © Balthasar Burkhard, J. Paul Getty Trust
Récupérée de www.publicaction.fi

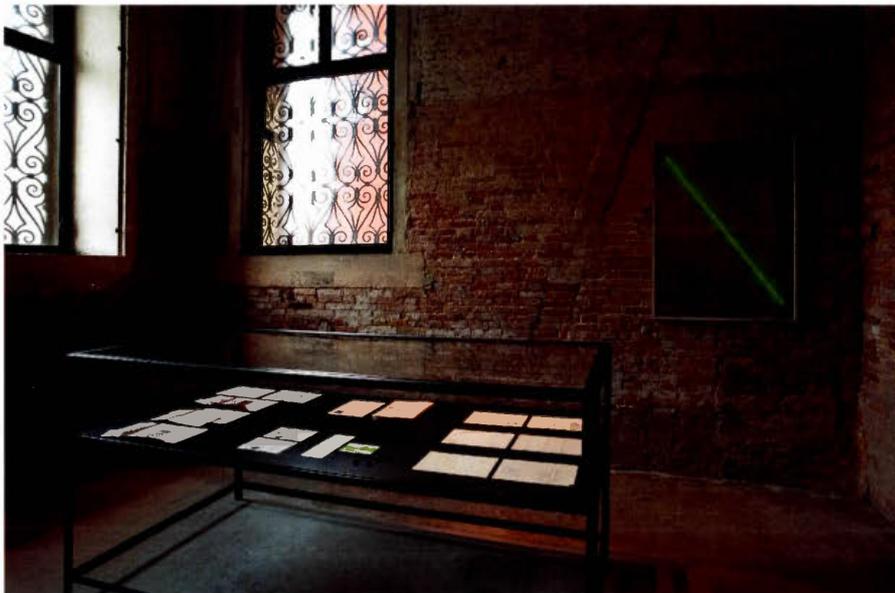


Figure 24 : Zone de consultation d'archives dans l'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, 2013, Fondation Prada (Venise) © Attilio Maranzano, Fondation Prada
Récupérée de www.publicaction.fi

Figure 25 : Zone de consultation d'archives dans l'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* [activation de l'œuvre de Daniel Buren en arrière-plan], 2013, Fondation Prada (Venise) © Attilio Maranzano, Fondation Prada
Récupérée de www.publicaction.fi

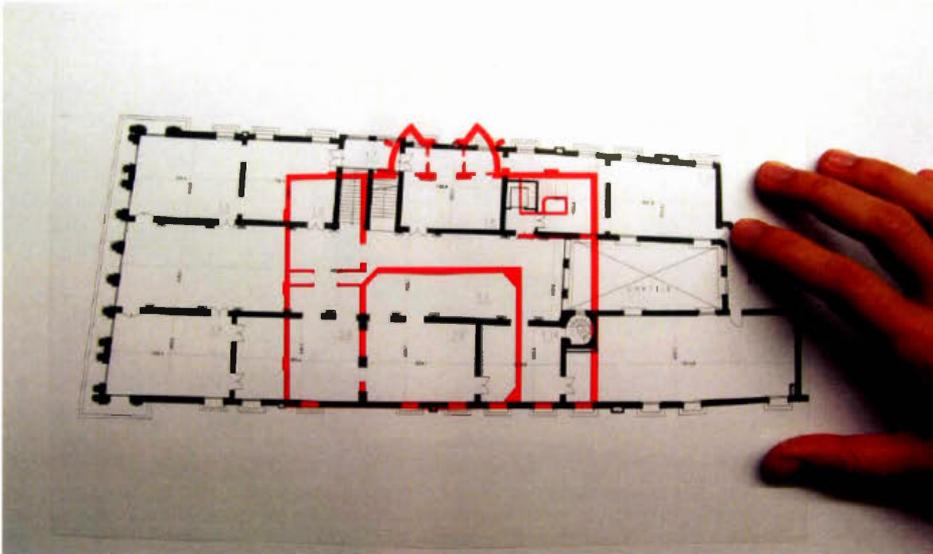


Figure 26 : Plan aérien du Ca' Corner della Regina (noir) avec insertion de la Kunsthalle de Berne (rouge) pour l'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, 2013, Fondation Prada (Venise) © OMA, Fondation Prada
Tirée de Celant, G., *op. cit.*, p. 417.

Figure 27 : Affiche promotionnelle de l'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* [arborant l'activation de l'œuvre de Stephen Kaltenbach], 2013, Fondation Prada (Venise) © Attilio Maranzano, Thomas Demand, Fondation Prada
Récupérée de www.publicaction.fi

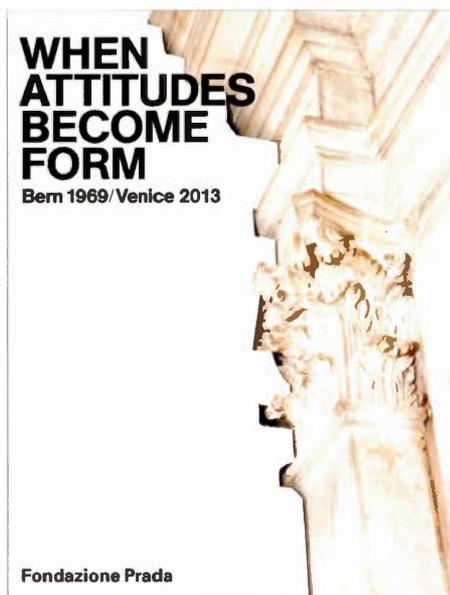


Figure 28 : Jaquette du catalogue de l'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, 2013, Fondazione Prada (Venise) © Thomas Demand, Fondazione Prada
Récupérée de www.fondazioneprada.org

Figure 29 : Vue de l'exposition *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, 2013, Fondazione Prada (Venise) © Attilio Maranzano, Fondazione Prada
Récupérée de www.publicaction.fi

BIBLIOGRAPHIE

- A Practice for Everyday Life. (2018). Other Primary Structures. Dans *Projects*.
Récupéré le 2 octobre de <http://apracticeforeverydaylife.com/projects/other-primary-structures>
- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?*. (M. Rovere, trad.). Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Alvesalo, T. (2013). A Radical Redux. *Public Action*. Récupéré le 2 octobre 2017 de <http://www.publicaction.fi/a-radical-redux/>
- Arendt, H. (2015). *Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*. (Collectif de traducteurs). Paris : Gallimard. 1972.
- Arns, I. et Horn, G. (dir.). (2007). *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance* [Catalogue d'exposition]. Francfort : Revolver - Archiv für aktuelle Kunst.
- Altshuler, B. (2013). *Exhibitions That Made Art History* (vol. 1 et 2). Londres : Phaidon.
- Babin, S. (2015, printemps-été). L'exposition mise en œuvre. *Esse arts+opinions*, (84), 5-69.
- Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous Art History*. Chicago : University of Chicago Press.
- Bal-Blanc, P. (2008). Notes de mises en scène. La monnaie vivante. Dans *Archives*. Récupéré le 21 novembre 2012 de <http://www.cacbretigny.com>
- Balzer, D. (2014, mars). Jens Hoffmann on Structures, Primary and Otherwise. *Canadian Art*. Récupéré le 2 novembre 2014 de <http://canadianart.ca>
- Beckenstein, J. (2013, octobre). Other Primary Structures. *Sculpture*, 33(8), 70-72.
- Bee S., H. et Elligott, M. (dir.). (2004). *Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*. New York : The Museum of Modern Art.

- Bénilos, M. et Gazut, A. (1969). *Quand les attitudes deviennent forme* [Court métrage]. Genève : Télévision Suisse Romande. Récupéré de <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/en-marge/3436012-1-attitude-de-l-artiste.html>
- Bénichou, A. (2010a). Images de performance, performances des images. *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, (86), 40-57.
- Bénichou, A. (dir.). (2010b). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les Presses du réel.
- Bénichou, A. (dir.). (2015). *Recréer-Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon : Les Presses du réel.
- Bénichou, A. (dir.). (2017, printemps). Refaire/Redoing. *Intermédialités*, (28-29).
- Benjamin, W. (2000). Sur le concept d'histoire. *Œuvres III* (p. 427-443). Paris : Gallimard. 1940.
- Bernard, C. (2015, février-mars-avril). Le musée exposé. *artpress 2*, (36), 62-67.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres : Verso Books.
- Bishop, C. (2013). *Radical Museology: or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*. Londres : Koenig Books.
- Blackson, R. (2007, printemps). Once More ... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture. *Art Journal*, 66(1), 28-40.
- Bonin, V. et Morris, C. (dir.). (2012). *Materializing "Six Years": Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. Cambridge : MIT Press.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris : Les Presses du Réel.
- Buskirk, M., Jones, A. et Jones, C. A. (2013, décembre). The Year in "Re". *Artforum International*, 52(4), 127-130.
- Butler, J. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York : Routledge.
- Cauquelin, A. (2013). *L'art contemporain*. Paris : Presses universitaires de France. 1992.

- Cauquelin, A. (2015). *Les machines dans la tête*. Paris : Presses universitaires de France.
- Campolmi, I. (2015, mai). Qu'est-ce que la « muséologie durable » ? *Muséologie et musées d'art. Nouvelles de l'ICOM*, 68(1), 6.
- Careri, G. et Didi-Huberman, G. (2015). *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*. Paris : Éditions Mimésis.
- Celant, G. (dir.). (2013). *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* [Catalogue d'exposition]. Milan : Progetto Prada Arte.
- Centre Pompidou. (2018). Histoire des expositions. Récupéré de <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/>
- Chapleau, M. (2006). *Panorama des théories de la théâtralité* [Mémoire de maîtrise en théâtre]. Université du Québec à Montréal.
- Claustres, A. (dir.). 2013. *Le tournant populaire des Cultural Studies. L'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008)*. (F. Jaouën, trad.). Dijon : Les Presses du réel.
- Collingwood, R.G. (2005). History as Re-enactment of Past Experience. *The Idea of History* (p. 282-302). Oxford University Presse. 1946.
- Couture, F. et coll. (2013). *Variations et pérennité des œuvres contemporaines ?*. Québec : Éditions MultiMondes.
- Crow, T. (2013, septembre). Head Trip. *Artforum International*, 52(1), 325.
- Daniel Buren. (2012). Catalogue raisonné. Récupéré de <http://catalogue.danielburen.com/exhibits/view/3>
- Dérieux, F. (dir.). (2007). *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*. Grenoble : Le magasin-Centre national d'art contemporain.
- Desaive, P-Y. (2013, juillet-septembre). When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013. *Flash Art*, 46(291), 74-75.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Édition de Minuit.

- Dubé-Moreau, F-A., Dumaine, P. et Riendeau, J. (2016). *Carnet no 16 : do it Montréal* [Feuillet d'exposition]. Montréal : Galerie de l'UQAM.
- Dufrêne, B. (dir.). (2007). *Centre Pompidou, 30 ans d'histoire*. Paris : Centre Pompidou.
- Dulguerova, E. (2010). L'expérience et son double : notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie. *Intermédiatités*, (15), 54-55.
- Fanelli, F. (2013, juillet-août). In Fruitless Search of Lost Time. *The Art Newspaper*, (248), p. 25.
- Farquharson, A et Lind, M. (2007). Integrative Institutionalism: a Reconsideration. Dans Voories, J. (dir.). (2016). *What ever happened to New Institutionalism?* (p. 100-117). Berlin : Sternberg Press et Carpenter Center for the Visual Arts.
- Farr, I. (2012). *Memory*. Londres : Whitechapel Gallery et MIT Press.
- Feilden Fowles. (2018). Other Primary Structures. Dans *Clients and collaborators*. Récupéré le 2 octobre 2017 de <http://www.feildenfowles.co.uk/primary-structures/>
- Féral, J. et Bermingham, R. P. (2002). The Specificity of Theatrical Language. *SubStance*, 31(2), 94-108.
- Ferguson W, B., Greenberg, R. et Nairne, S. (dir.). (1996). *Thinking about Exhibitions*. Londres : Routledge.
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres (Conférence au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), 46-49.
- Frank, R., Meyer-Kramher, B., Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.). (2014). *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Berlin : Sternberg Press.
- Franko, M. (dir.) (2017). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York : Oxford University Press.
- Fraser, M. (dir.). (2007a). *Explorations narratives. Le Mois de la Photo à Montréal* [Catalogue de l'exposition]. Montréal : Le Mois de la photo à Montréal.
- Fraser, M. (2007b, printemps). Les jeux narratifs des *remakes* de Pierre Huyghe. *Intermédiatités*, (9), 45-58.

- Fraser, M. (2015, printemps-été). L'exposition² : qu'est-ce qui fait l'exposition dans l'exposition ?. *Esse arts+opinions*, (84), 4-13.
- Fraser, M. et Dubé-Moreau, F-A. (2016, automne). Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée ?. *Intermédiatités*, (28-29), s.p.
- Fondazione Prada. (2018). When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013. Dans *Projects*. Récupéré le 2 octobre 2017 de <http://www.fondazioneprada.org/project/when-attitudes-become-form/?lang=en>
- Gardner, A. et Green, C. (2013). Biennials of the South on the Edges of the Global. *Third Text*, 27(4), 442-455.
- German, E. (2017). *do it Montréal: Legacy, Reenactment, and Refusal at Galerie de l'UQAM* [Mémoire de maîtrise]. Toronto : York University.
- Giannachi, G., Kaye, N. et Shanks, M. (dir.). (2012). *Archaeologies of Presence: Acting, Performing, Being*. Londres : Routledge.
- Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France.
- Glicenstein, J. (2015a, février-mars-avril). Quelques questions posées par l'histoire de l'exposition. *artpress 2*, (36), 8-14.
- Glicenstein, J. (2015b, printemps-été). En quête d'un canon des expositions. *Esse arts+opinions*, (84), 14-21.
- Glicenstein, J. (2015c). *L'invention du Curateur. Mutations dans l'art contemporain*. Paris : Presses universitaires de France.
- Gordon-Nesbitt, R. (2003). Harnessing the Means of Production. Dans Ekeberg, J. (dir.). *New Institutionalism* (p. 59-87). Oslo : Office for Contemporary Art.
- Greenberg, R. (2009, automne). Remembering Exhibition: From Point to Line to Web. *Tate Papers*, (12). Récupéré le 8 novembre 2015 de www.tate.org.uk
- Greenberg, R. (2012). Archival Remembering Exhibitions. *Journal of Curatorial Studies*, 1(2), 159-177.
- Heathfield, A. et Jones, A. (dir.). (2012). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol : Intellect.

- Hegewisch, K. et Klüser, B. (1998). *L'art une histoire d'exposition*. Paris : Éditions du Regard.
- Heinich, N. (1995). *Harald Szeemann un cas singulier : entretien*. Caen : L'Échoppe.
- Heinich, N. et Pollack, M. (1988). *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*. Paris : Centre Pompidou/BPI.
- Heinich, N. et Pollak, M. (1989). Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière. *Sociologie du Travail*, 31(1), 29-49.
- Hoffmann, J. (dir.). (2012). *Live in Your Head. When Attitudes Became Form Become Attitudes: A Restoration—A Remake—A Rejuvenation—A Rebellion* [Catalogue d'exposition]. San Francisco : CCA Wattis Institute for Contemporary Arts.
- Hoffmann, J. et McShine, K. (dir.). (2014). *Other Primary Structures* [Catalogue d'exposition] (vol. 1 et 2). New York : The Jewish Museum.
- Holly, M. A. (2013). *The Melancholy Art*. Princeton : Princeton University Press.
- Jeanpierre, L. et Kihm, C. (dir.). (2015, février-avril). Les expositions. À l'ère de leur reproductibilité. *artpress 2*, (36).
- Jones, A. (1997, Hiver). "Presence" in *Absentia*: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, 56(4), 11-18.
- Jones, A. (2011, printemps). "The Artist Is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. *TDR: The Drama Review*, 55(1), 16-45.
- Jones, A. (2013, automne). Le leurre de la reconstitution et l'inauthenticité de l'événement. *Esse arts+opinions*, (79), 4-9.
- Kollektiv, Pil et Kollektiv, Galia. (2007, novembre-décembre). Retro/Necro: From Beyond the Grave of the Politics of Re-enactment. *Art Papers*, 31(6), 43-51.
- Larios, P. (2013, septembre). When Attitudes Become Form: Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venice. *Frieze*, (157), 166.
- Leleu, N. (2005, automne). « Mettre le regard sous le contrôle du toucher ». Répliques, copies et reconstitutions au XX^e siècle : les tentations de l'historien de l'art. *Les cahiers du MNAM*, (93), 84-105.
- Lippard, L. R. (2001). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley : University of California Press. 1973.

- Lütticken, S. (dir.). (2005). *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* [Catalogue d'exposition]. Rotterdam : Witte de With Center for Contemporary Art.
- Mairesse, F et Desvallées, A. (2011). Muséologie. Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 343-383). Paris : Armand Colin.
- Mallonee, L. C. (2014, 11 aout). Why Are There So Many Art Exhibitions Revivals?. *Hyperallergic*. Récupéré le 5 novembre 2014 de <https://hyperallergic.com/138834/why-are-there-so-many-art-exhibition-revivals/>
- Marin, L. (1994). *De la représentation*. Paris : Gallimard.
- Meyer, J. (2001). *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven et Londres : Yale University Press.
- Meyer-Kramher, B. et von Bismarck, B. (dir.). (2016). *Hospitality: Hosting Relations in Exhibitions*. Berlin : Sternberg Press.
- Morris, R. (1966, février). Notes on Sculpture, Part 1. *Artforum*, 4(6), 42-44.
- Morris, R. (1966, octobre). Notes on Sculpture, Part 2. *Artforum*, 5(2). 20-23.
- Museum of Modern Art. (2018). Exhibition history. Récupéré de moma.org/history
- Nicolao, F. (2013, juillet). The Sweet Surprise of Thinking Back. *Domus*, (971), 10-11.
- Obrist, H-U. (2009). *A Brief History of Curating*. Zurich : JRB|Ringier.
- Obrist, H-U. (2011). *Everything You Always Wanted to Know About Curating But Were to Afraid to Ask*. Berlin : Sternberg Press.
- Obrist, H-U. (2014). *Ways of Curating*. Londres : Faber & Faber.
- O'Neill, P. (2010). The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. Dans Filipovic, E., van Hal, M. et Ovstebo, S. *The Biennial Reader* (p. 13-17). Ostfildern : Hatje Cantz.
- O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Cultures(s)*. Cambridge : The MIT Press.
- O'Neill, P., Steeds, L. et Wilson, M. (dir.). (2016). *The Curatorial Conundrum*. Cambridge : MIT Press.

- Parcollet, R. (2015, février-mars-avril). Figures du « photomural » exposé. *artpress 2 : Les expositions à l'ère de leur reproductibilité*, (36), 48-54.
- Parcollet, R. (2016, printemps-été). (Re)produire l'exposition, (re)penser l'histoire de l'art. Autour des archives visuelles de *Primary Structures*. *Critique d'art*, (46).
- Parsons The New School for Design. (2014). Model constructed by cross disciplinary team of SCE students on display at Jewish Museum. Récupéré de http://sce.parsons.edu/blog/model-constructed-by-cross-disciplinary-team-of-sce-students-on-display-at-jewish-museum/otherprimarystructures_interior/
- Pinaroli, F. (dir.). (2014). *Re: vers une histoire mineure des expositions et des performances*. Paris : it: éditions.
- Pluot, S. et Vallos, F. (dir.). (2014). *Art by Telephone Recalled* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Mix.
- Poinsot, J-M. (1999). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Villeurbanne et Genève : Institut d'art contemporain et Musée d'art moderne et contemporain.
- Pollack, M. (2014, 19 mars). 'Other Primary Structures' at the Jewish Museum. *Observer* (New York). Récupéré le 5 novembre 2014 de <http://observer.com>
- Ramade, B. (2013). Une exposition ? Non, un chef-d'œuvre. *L'œil*, (662), 92-95.
- Ramade, B. (2014, 16 avril). Refaire l'histoire. *L'œil*, (668). Récupéré de www.lejournaldesarts.fr
- Rattemeyer, C. (dir.). (2010). *Exhibiting the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*. Londres : Afterall.
- Ross, C. (2012). *The Past is the Present; It's the Future Too*. New York : Continuum.
- Santone, J. (2008). Marina Abramovic's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History. *Leonardo*, 41(2), 147-152.
- Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir.). (2012). *Cultures of the Curatorial*, Berlin : Sternberg Press.
- Smith, R. (2014, 11 avril). Minimalist Show, Minimally Revised: 'Other Primary Structures', a Sequel, at the Jewish Museum. *New York Times*, p. C23.

- Smith, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating*. New York : Independents Curators International.
- Smith, T. (2015). *Talking Contemporary Curating*. New York : Independents Curators International.
- Spencer, C. (2015, mai). Making it New. Why do museums recreate landmark exhibitions, installations and performances, and what can we learn from these restagings?. *Apollo*, 24-26. Récupéré de <https://www.apollo-magazine.com>
- Stein, G. (1935). Portraits and Repetition. *Lectures in America* (p. 166–169). New York : Random House.
- Szeemann, H. (1969). *Live in your head. When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information* [Catalogue d'exposition]. Berne : Kunsthalle Bern.
- The Jewish Museum. (2018). Other Primary Structures. Dans *Exhibitions*. Récupéré le 2 octobre 2017 de <https://thejewishmuseum.org/>
- Uzel, J-P. (2011, printemps-été). Le commissaire-auteur et ses critiques. *Esse arts+opinions*, (72), 21-25.
- Verhagen, E. (2013a, juin). Germano Celant. Quand les attitudes deviennent forme : Berne 1969/Venise 2013. *artpress* [Supplément Biennale de Venise], (401), 35.
- Verhagen, E. (2013b, septembre). Le monde d'hier. *artpress*, (403), 14.
- von Hantelmann, D. (2010). *How to do Things with Art: The Meaning of Art's Performativity*. Dijon : Les Presses du réel.
- Weiss, R. (dir.). (2011). *Making Art Global (part 1): The Third Havana Biennial 1989*. Londres : Afterall.
- Wikipedia (2017, 1^e mars). Catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou. Récupéré de catalogueexpositions.referata.com/wiki/Accueil
- Zeppetelli, J. (2008). *Re-constitutions* [Catalogue d'exposition]. Montréal : DHC/ART Fondation pour l'art contemporain.