

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RENÉGOCIER LA DÉMATÉRIALISATION : ENJEUX DES PRATIQUES  
CURATORIALES DE L'EXPOSITION IMPRIMÉE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

JOSÉPHINE RIVARD

FÉVRIER 2021

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

Mes remerciements vont d'abord au département d'histoire de l'art et de muséologie de l'UQAM et à l'entièreté de son corps professoral qui me soutient depuis le baccalauréat. Je remercie également la direction et tout le personnel de soutien. Enfin, il est primordial de remercier la Fondation de l'UQAM ainsi que le Département d'histoire de l'art pour l'octroi de la bourse des professeurs, ainsi que la bourse de mobilité.

D'autre part, je suis bien reconnaissante envers la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou (Paris), Eïmelia Bagayoko et toute l'équipe du Jeu de Paume (Paris), l'Institut national d'histoire de l'art (Paris) ainsi que Jennifer Tobias et toute l'équipe de la bibliothèque et des archives du MoMA (New York) qui m'ont généreusement ouvert leurs portes et ainsi permis d'améliorer mes recherches.

Merci ensuite à ma famille, mes piliers; à mes parents Marie-Christine et Michel, pour leur support inconditionnel et leur transmission constante d'une curiosité humaine et artistique. À ma sœur Adèle, pour sa sensibilité, les sourires et l'hospitalité.

Un merci particulièrement doux à Guillaume pour le plaisir du processus, la beauté des textures et l'inspiration grandissante.

Merci à mes ami.es et mes collègues pour l'affection, les encouragements, la sororité. J'espère que vous vous reconnaîtrez et que vous serez convaincu.es de la gratitude que j'ai pour vous.

Finalement, je remercie ma directrice Marie Fraser pour son accompagnement bienveillant, son souci des nuances et ses encouragements constants des dernières années. La conclusion de ce cheminement me fait réaliser à quel point la passion et le plaisir qui l'habitent m'ont été précieux et inspirants durant toutes les étapes de mon parcours à la maîtrise; nos discussions, tant amicales que scientifiques, vont m'habiter encore longtemps. J'éprouve beaucoup de fierté à l'idée d'avoir travaillé à ses côtés sur ce mémoire et sur l'incroyable expérience que fut *Créer à rebours vers l'exposition : le cas de Montréal, plus ou moins ?* (VOX, 2018).

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ .....	viii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I DÉMATÉRIALISER L'EXPOSITION : L'EXPOSITION IMPRIMÉE CONCEPTUELLE .....	20
1.1 L'amorce de l'exposition imprimée : aspects matériels et théoriques.....	21
1.1.1 L'équivalence publication-exposition .....	22
1.1.2 La distribution et la standardisation .....	31
1.1.3 Le rêve démocratique .....	34
1.2 Exposer l'imprimé ou le détournement du système établi.....	40
1.2.1 L'espace et le temps de l'imprimé .....	41
1.2.2 La lecture de l'imprimé .....	44
1.3 Le partage de l'exposition imprimée : stratégies critiques et curatoriales.....	50
1.3.1 Un outil contre l'institution.....	51
1.3.2 La naissance d'une pensée curatoriale .....	59
CHAPITRE II PRATIQUE CURATORIALE ET ÉDITION .....	72
2.1 La globalisation et le nomadisme .....	73
2.1.1 Pour un élargissement des zones de contact .....	74
2.1.2 <i>do it</i> (depuis 1993) ou comment déjouer l'exposition .....	81
2.2 Réévaluer la matérialité .....	88
2.2.1 Une ossature conceptuelle.....	89
2.2.2 <i>Suite pour exposition(s) et publication(s)</i> (2013) ou donner forme à l'immatériel.....	96
2.3 Les nouveaux territoires de l'imprimé.....	102
2.3.1 Mutation, porosité .....	103

2.3.2	<i>Le catalogue et ses hybrides (2011-2013) ou la mise en valeur de l'hybridité</i> .....	111
CHAPITRE III EXPOSER ET ÉDITER : TENSIONS ENTRE		
EXPÉRIMENTATION ET INSTITUTIONNALISATION.....		
3.1	Renouveler la pratique curatoriale.....	122
3.1.1	L'imprimé conceptuel et politique .....	126
3.1.2	<i>The Literary Curator</i> .....	129
3.1.3	Une éthique de la signature .....	137
3.1.4	Reconnaître l'interdépendance.....	151
3.2	Le rapport institutionnel .....	153
3.2.1	La reconduction d'une utopie ?.....	154
3.2.2	L'institutionnalisation et la bibliophilisation .....	158
3.2.3	Le nouvel institutionnalisme de l'exposition imprimée.....	161
CONCLUSION.....		173
ANNEXE A FIGURES.....		182
BIBLIOGRAPHIE .....		202

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Vue de l'exposition <i>Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art</i> , 1966, Visual Arts Gallery (New York).....	25
1.2 Page de titre de <i>Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Lawrence Weiner (The Xerox Book)</i> , 1968 (New York).....	33
1.3 Fiche couverture de <i>557,087 (Seattle)</i> (en haut à gauche), 1969, Seattle Art Museum (Seattle) et Douglas Huebler, <i>Duration Piece #15</i> , 1969 (en bas à gauche), 1969, Seattle Art Museum (Seattle) .....	38
1.4 Première page de l'article de Peter Plagens « 557,087 » dans le magazine <i>Artforum</i> (1969, Novembre, vol. 8 n° 3) avec vue de l'exposition <i>557,087 (Seattle)</i> , 1969, Seattle Art Museum (Seattle). .....	39
1.5 Page couverture de <i>March 1969 (One Month)</i> , 1969 (New York).....	42
1.6 Seconde page (invitation aux artistes) de <i>March 1969 (One Month)</i> , 1969 (New York).....	43
1.7 William Bollinger, <i>Large log (to be selected in Seattle), floating in a lake or bay</i> , 1969 (Seattle) .....	49
1.8 Sol Lewitt, <i>25 plates from Untitled (The Xerox Book)</i> , 1968 (New York) .	50
1.9 Devanture de la librairie Printed Matter, 1976 (New York).....	56

1.10	Reproduction de la page couverture de <i>July/August 1970</i> , 2020 (Montréal) .....	67
1.11	Reproduction de la déclaration de Seth Siegelau et de la table des matières de <i>July/August 1970</i> , 2020 (Montréal).....	68
2.1	Roman Signer, <i>le point d'ironie n° 61</i> (quatre versions), 2018 (Montréal).	80
2.2	Version pliée et prête à la distribution de Roman Signer, <i>le point d'ironie n° 61</i> , 2018 (Montréal).....	81
2.3	Page couverture de <i>do it</i> , 2013 (Montréal). ....	81
2.4	Cildo Meireles, <i>Study for Time</i> (1969) et Jonas Mekas, <i>Instruction</i> (1996) dans <i>do it</i> , 2013, (Montréal), p. 272 et 273.....	83
2.5	Vue de l'exposition <i>Vides. Une rétrospective</i> , 2009, Centre Pompidou (Paris).....	92
2.6	Page couverture du catalogue d'exposition <i>Vides. Une rétrospective</i> , 2009, Centre Pompidou (Paris).....	92
2.7	Vue de l'exposition <i>Une exposition parlée</i> , premier mouvement de <i>Suite pour exposition(s) et publication(s)</i> , 2013, Jeu de Paume (Paris) .....	99
2.8	Vue de la publication <i>Une exposition à être lue</i> , dans l'exposition <i>Une exposition parlée</i> , premier mouvement de <i>Suite pour exposition(s) et publication(s)</i> , 2013, Jeu de Paume (Paris) .....	100
2.9	Page couverture de la publication <i>Une exposition à être lue</i> pour <i>Une exposition parlée</i> , premier mouvement de <i>Suite pour exposition(s) et publication(s)</i> , 2013, Jeu de Paume (Paris) .....	100
2.10	Lawrence Weiner, <i>Le raccourcissement d'un arc-boutant contre sur près ou autour du cercle arctique</i> (1969), Fonderie Darling (Montréal).....	105
2.11	Vue de l'exposition <i>Text Library</i> , Facing Pages, 2012 (Arnhem).....	110

2.12	Vue de l'exposition <i>Le catalogue et ses hybrides #3</i> , École Nationale Supérieure d'Art de Nancy, 2012 (Nancy) .....	113
2.13	Page couverture de <i>Le catalogue et ses hybrides</i> , 2013 (Paris).....	116
2.14	Texte d'introduction de <i>Le catalogue et ses hybrides</i> , 2013 (Paris), p. 4 et 5. ....	116
3.1	Quatrième de couverture de <i>do it</i> , 2013 (Montréal) .....	138
3.2	Pages intérieures de <i>Perfect Magazine</i> , 2003 (Paris) .....	143
3.3	Page couverture de <i>The Anti-Museum</i> , 2017 (Montréal).....	145
3.4	Quatrième de couverture de <i>The Anti-Museum</i> , 2017 (Montréal).....	145
3.5	Page de titre de <i>The Anti-Museum</i> , 2017 (Montréal), p. 32 et 33.....	145
3.6	Page couverture de <i>Open Books, volume A : Documents</i> , 2015 (Paris) .....	147
3.7	Exemple du design graphique de <i>Open Books, volume A : documents</i> , 2015 (Paris), p. 40 et 41 .....	148
3.8	Première page de <i>Open Books, volume B : Material</i> , 2015 (Paris) .....	148
3.9	Salle de lecture de l'exposition <i>Text Library</i> , 2012 (Pays Bas) .....	149
3.10	Photocopieuse de l'exposition <i>Text Library</i> , 2012 (Pays Bas).....	149
3.11	Page couverture à personnaliser pour l'exposition <i>Text Library</i> , 2012 (Pays Bas) .....	149

## RÉSUMÉ

La spécificité de ce mémoire se fonde sur l'hypothèse selon laquelle l'exposition imprimée, dont les conditions d'apparition coïncident avec l'art conceptuel dans les années 1960, aurait participé à l'émergence d'une pensée curatoriale et au développement d'une conception de l'exposition comme médium formel et critique.

L'exposition imprimée concrétise un parti pris significatif pour celles et ceux qui se l'approprient. Conséquemment, ce mémoire a pour but d'en étudier les conditions d'apparition, les transformations et la persistance dans le temps selon différentes perspectives : artistique, curatoriale et institutionnelle. De nature analytique et anachronique, notre recherche tente d'examiner la naissance de cette pratique au moment du développement de l'art conceptuel dans les années 1960, et d'actualiser ses enjeux en étudiant des expositions imprimées produites à partir des années 1990. Il s'agit de faire le pont entre ces deux périodes et de mettre en exergue leurs similarités ainsi que leurs divergences. Dans quel contexte et selon quelles modalités l'exposition imprimée prend-elle forme avec l'art conceptuel et comment se redéploie-t-elle actuellement? Quels enjeux reconduit-elle ? Le mémoire propose, dans un premier temps, d'analyser des expositions imprimées rattachées à une posture curatoriale conceptuelle, telles que *The Xerox Book* (1968) de Seth Siegelaub et *557, 087* (1969) de Lucy R. Lippard, et de circonscrire l'utilisation formelle et contextuelle de l'imprimé par ces commissaires. Pour actualiser ces enjeux, nous examinerons, dans un deuxième temps, des expositions imprimées récentes afin de définir leur spécificité curatoriale actuelle : *do it* (depuis 1993) de Hans Ulrich Obrist, *Suite pour exposition(s) et publication(s)* (2013) de Mathieu Copeland et *Le catalogue et ses hybrides* (2011-2013) de Charlotte Cheetham. Alors que le commissariat d'exposition lié à l'imprimé s'inscrit à l'origine dans un engagement critique et politique, les cas de figure plus récents permettent de déceler, dans les approches curatoriales actuelles, une nouvelle posture expérimentale. Celle-ci participerait à une renégociation des composantes expositionnelles et provoquerait une nouvelle fluidité des rôles, se détachant d'une conception hiérarchique de l'exposition.

Mots clés : histoire et théorie des expositions, exposition imprimée, commissariat, approche curatoriale, art conceptuel, critique institutionnelle, nouvel institutionnalisme, Seth Siegelaub, Lucy R. Lippard, Hans Ulrich Obrist, Mathieu Copeland, Charlotte Cheetham.

## INTRODUCTION

Suite à la Seconde Guerre mondiale, le monde a vu l'exposition d'art s'épanouir, se renouveler et s'éclater dans diverses formes et méthodologies qui ont permis aux artistes, aux commissaires et au public d'explorer les limites spatiales et temporelles de l'expérience artistique. Véritable terrain de jeu formel et critique, elle a été remodelée par les pratiques contemporaines et leur penchant hétéroclite.

L'exposition, dans sa spécificité indépendante ou institutionnelle, s'oriente depuis les années 1960 vers un statut autonome grâce à ses capacités de communication et d'expérience artistique totale, ainsi que par la réévaluation des objets exposés qu'elle engage. Daniel Buren, artiste français connu pour son engagement lié à la critique institutionnelle, affirme en 1972 que « [...] le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme œuvre d'art<sup>1</sup>. » Bien qu'elle réfère précisément à l'événement Documenta 5 (1972 à Cassel, Allemagne) dirigé par Harald Szeemann, cette déclaration marque l'histoire de l'exposition; elle reflète la posture critique de Buren certes, mais annonce également plusieurs changements dans la conception de l'exposition, entre autres sur l'approche curatoriale et sur la nature réflexive de l'exposition. Artistes et commissaires s'attarderont à cet

---

<sup>1</sup> Buren, D. (1991). Exposition d'une exposition. Dans Buren, D. *Les Écrits (1965-1990), Tome 1 : 1965-1976*. Bordeaux : CAPC-Musée d'art contemporain, p. 261.

espace total comme à un laboratoire, en concrétisant plusieurs prises de position et en développant un contact significatif avec le public. C'est sur ces deux fondements que repose la particularité de l'exposition contemporaine.

Cette nouvelle appréhension relative à l'exposition comme médium implique plusieurs modalités expographiques<sup>2</sup>, conceptuelles et performatives qui ont été mises à l'épreuve depuis les années 1960; c'est le cas de ce que nous nommons l'exposition imprimée. Le terme « exposition imprimée » possède plusieurs synonymes tels que « exposition publiée », « exposition éditée », et « catalogue-exposition ». Dans la documentation anglophone, on retrouve parallèlement les expressions « *printed exhibition* » et « *space-catalogue* » pour désigner ce même genre de pratique. Inspiré par cette première locution anglophone qui ponctue en grande partie la documentation disponible à ce sujet, nous utiliserons le terme « exposition imprimée » afin de simplifier notre vocabulaire, mais surtout, car il s'agit de l'expression la plus utilisée qui circonscrit de manière efficace le phénomène sur lequel ce mémoire s'attarde.

Pour plusieurs raisons qui seront démystifiées dans le présent mémoire, l'utilisation de la publication ou du document imprimé comme stratégie expositionnelle et curatoriale fait son apparition dans l'exposition d'art au tournant des années 1960. Amorce d'une diffusion alternative au réseau habituel, cet usage expographique de l'imprimé appelle

---

<sup>2</sup> Le principe d'expographie réfère à la scénographie d'une exposition. Il renvoie à la mise en espace (ou mise en scène) des éléments qui composent l'exposition. Voir Davallon, J. (2010). L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie. *Cultures & Musées*, 16(1), p. 229-238. Récupéré le 18 septembre 2018 de [https://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2010\\_num\\_16\\_1\\_1574#:~:text=L'%C3%A9criture%20de%20l'exposition%20%3A%20expographie%2C%20mus%C3%A9ographie%2C,229%2D238.](https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1574#:~:text=L'%C3%A9criture%20de%20l'exposition%20%3A%20expographie%2C%20mus%C3%A9ographie%2C,229%2D238.)

certainement à une conception curatoriale inédite, à un encadrement institutionnel renouvelé et à une réception et une participation plurielle du public.

L'exposition imprimée comme stratégie curatoriale et essai expographique a d'abord été explorée par les artistes conceptuels et commissaires des années 1960, notamment à New York et dans le reste des États-Unis. Ceux-ci se démarquent dans l'histoire de l'art par le développement d'un rapport alternatif aux objets d'art, à la matérialité et aux expériences d'exposition. C'est effectivement lors de la période de l'art conceptuel que l'on voit se concrétiser une mentalité artistique libérée du statut de l'objet d'art et stimulée par l'imagination et la réflexion théorique. De nature politique et activiste pour certains, expérimentale pour d'autres, ce regroupement d'activités artistiques conceptuelles exige, par exemple, une réévaluation de la production et de la consommation d'art et le refus d'une contemplation passive des œuvres.

L'art conceptuel entraîne la naissance de plusieurs phénomènes artistiques et expositionnels jamais observés auparavant. Ce genre de manifestations a été associé en 1973 à l'idée de la « dématérialisation de l'objet d'art<sup>3</sup> », par l'artiste, commissaire, théoricienne et activiste Lucy R. Lippard. Dans son ouvrage phare intitulé *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (1973), elle dresse un portrait de l'art conceptuel entre 1966 et 1972, en faisant une chronologie subjective de ces manifestations novatrices. Ce moment dans l'histoire de l'art, qui n'est pas retenu comme un mouvement structuré, mais bien comme une exigence d'analyse et de réalisation provenant des artistes mêmes, se définit comme étant l'affirmation de la primauté de l'idée sur la réalisation : « *Conceptual art [...] means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap,*

---

<sup>3</sup> Lippard, L. R. (2001). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley : University of California Press, p. vii.

*unpretentious and/or 'dematerialized'*<sup>4</sup>. » Bien qu'inhérente à une vision conceptuelle de l'art, plusieurs auteurs, dont Lippard elle-même, ont par la suite souligné l'inexactitude de cette idée de dématérialisation puisqu'une réalité matérielle demeure (dont celle très tangible des expositions imprimées); elle persiste cependant comme un point de référence dans la littérature sur le sujet, particulièrement liée à une critique du modernisme, du formalisme et de l'institution. Il s'agit ici de comprendre l'idée de la dématérialisation comme un processus de désaccentuation de l'aspect matériel de l'art, reflet d'un programme subversif et utilisé à un moment bien précis de l'histoire de l'art et de l'exposition. Nous l'utiliserons à des fins historiographiques dans le but de nous accorder à la fortune critique de l'art conceptuel. À ce propos, comme nous le prouve entre autres l'étude des écrits de Lucy Lippard, cette approche historiographique se base sur un appareillage théorique créé en partie par des commissaires d'exposition de l'époque, nous offrant ainsi un regard de l'intérieur sur le monde de l'art de l'époque et nous permettant d'en saisir les mentalités critiques.

En écho à cette disparition de l'artefact comme garantie permanente de l'intégrité de l'œuvre<sup>5</sup>, force est de croire que les années 1960 voient émerger des stratégies expositionnelles des plus radicales dans le but de mettre en place un nouveau système qui pourrait se détacher des approches traditionnelles et mercantiles de l'art. Les artistes et commissaires conceptuels désirent réinventer leurs outils de travail et

---

<sup>4</sup> Lippard, L. R. (2001). *op. cit.*

<sup>5</sup> À ce propos, Jean-Marc Poinsoit nuance l'idée d'une dématérialisation de l'art : « Ce que recouvre la notion de dématérialisation est, nous l'avons vu, la disparition de l'artefact comme garantie permanente et exclusive de l'intégrité de l'œuvre, plus que la réduction de l'œuvre à une idée ou à une réalité du même ordre. En d'autres termes, l'œuvre pouvait exister sous une forme autre qu'un objet élaboré par l'artiste, fabriqué sous son contrôle ou choisi par lui. » Dans Poinsoit, J.-M. (2008). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Dijon : Les Presses du réel, p. 117.

actualiser les expériences artistiques pour les arrimer à leurs préoccupations esthétiques et critiques.

La question du langage devient primordiale dans le contexte de cette dématérialisation : c'est grâce aux mots que les artistes peuvent donner corps à leur art et tenter parallèlement de réinventer leur définition de l'art. Cela permet une construction de sens et d'idée, en plus d'encourager la réflexion active chez le récepteur et de détourner la consommation passive. Finalement, les mots permettent aux artistes et commissaires conceptuels de défier temps et espace en produisant de nombreuses œuvres écrites qui peuvent rapidement être publiées via des circuits communicatifs du quotidien.

Cette redéfinition de la matérialité, si chère à l'art conceptuel, touche l'exposition directement puisque celle-ci demeure l'endroit où persiste un culte de l'objet et de sa contemplation. Faisant référence aux œuvres d'art (comme le souligne le titre de l'ouvrage *The Dematerialization of the Art Object...* de Lucy R. Lippard), le principe de la dématérialisation se propage par la suite aux théories de l'exposition<sup>6</sup>, questionnant ainsi la manière d'exposer les idées ou les concepts, ou même la transformation de ceux-ci en « objets exposables<sup>7</sup> ». Les expositions d'art conceptuel participent finalement à la propagation d'une vision démocratique de la culture en

---

<sup>6</sup> L'ouvrage *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* de Lucy R. Lippard a lui-même été considéré comme un objet conceptuel, voire même une exposition imprimée grâce à sa forme inédite, à l'importante documentation et recherche faite par son auteure, et surtout par la prise de parole de celle-ci. Lippard l'affirme elle-même : « *Certainly, my compendium Six Years [...] could be seen as an exhibition. It has also been called a 'conceptual art object in itself' [...]. Ultimately, Six years was probably my most successful curatorial effort, precisely because I am a writer and not an artist.* » Lippard, L. R. (2009, automne). Curating by Numbers: Landmark Exhibitions Issue. *Tate Papers* (12). Récupéré le 27 septembre 2018 de <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>

<sup>7</sup> Glicenstein, J. (2009). *L'art: une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France. p. 94.

mettant de l'avant des méthodologies subversives de production et d'exposition des œuvres. Les expositions, de leur création jusqu'à leur réception, ont pour but de remettre en question le système institutionnel établi et plus encore, de créer une expérience fondamentalement égalitaire qui se distancie de l'idée de préciosité et de génie créateur, comme le rappelle ici Suzanne L. Jenkins :

*Among the more significant developments associated with the [conceptual] movement were attempts made by some exhibition organizers to create display situations that would convey the subversive or radical nature of this new art. As artists began to question just what art was, and what it could or should be [...], they rejected traditional categories or artistic production in favor of work that could be less easily commodified within the institutions of the art world, more democratic in its accessibility to a broadly conceived audience, and ultimately less adherent to notions of preciousness, uniqueness, and genius<sup>8</sup>.*

A priori, il est intéressant de se rappeler certains projets audacieux propageant un renouvellement de l'expérience expographique, comme l'exposition *The Ninth Investigation* de Joseph Kosuth, en 1972, à la Galerie Castelli à New York, durant laquelle l'espace de la galerie avait été transformé en salle de lecture : « En somme, il n'était pas question de « voir », mais de « lire ». L'initiative était intéressante, dans le sens où elle pointait les limites de la visite d'une exposition, où ce qui est à comprendre ne peut simplement se déduire de ce qui est à voir [...] <sup>9</sup> », écrit Jérôme Glicenstein. Également, les idées de Ian Wilson résonnent quant à cette idée de dématérialisation; artiste américano-sud-africain reconnu pour ses interventions durant lesquelles il performait ses œuvres oralement, celles-ci sont identifiées sous le titre de

---

<sup>8</sup> Jenkins, S. L. (1996). Information, Communication, Documentation: An Introduction to the Chronology of Group Exhibitions and Bibliographies. Dans Goldstein, A. et Rorimer, A. (commiss.). *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975* [Catalogue d'exposition]. Los Angeles : Museum of Contemporary Art. p. 269.

<sup>9</sup> Glicenstein, J. (2009). *op. cit.*, p. 95.

« *Oral Communication as Art Form* ». Wilson explique sa vision de l'art oral ainsi : « *Language is the most formless means of expression. Its capacity to describe concepts without physical or visual references carries us into an advanced state of abstraction*<sup>10</sup>. »

Cependant, puisqu'il est question de se concentrer sur des stratégies expositionnelles qui se matérialisent grâce au document imprimé, certains protagonistes ont été retenus par l'histoire de l'art conceptuel comme étant particulièrement influents pour l'exposition contemporaine. C'est le cas de Seth Siegelaub, auteur, commissaire et galeriste notoire pour une certaine réinvention du rôle de l'exposition. En tentant de contourner le monde de l'art avec des événements hors les murs ou des expositions regroupées en simple catalogue, on le retient comme étant le créateur d'un réseau d'art alternatif qui s'est déployé en grande partie dans la publication. Son projet *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Lawrence Weiner (The Xerox Book)* (1968), défini comme une « exposition-livre » selon l'expression de Siegelaub, demeure un exemple pertinent de projet d'exposition inédit, qui reconduit un engagement politique et propose une alternative drastique au réseau marchand et bourgeois du monde de l'art de l'époque.

Ces exemples d'entreprises radicales (de par leur absence d'œuvres comme objets matériels à observer de façon « traditionnelle », selon des normes institutionnelles « traditionnelles ») ont ouvert la voie à de nouvelles conceptions, qui renouvellent aujourd'hui cette même équivalence entre l'édition et la pratique de l'exposition, et la proximité indéniable entre les rôles de l'auteur, de l'éditeur et du commissaire. Les expositions imprimées comme expérimentations curatoriales demeurent au cœur d'une

---

<sup>10</sup> Van Abbe Museum (2020). Ian Wilson - Plug In # 47. *Van Abbe Museum*. Récupéré le 15 avril 2019 de <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/ian-wilson-1/>

mouvance bien tangible qui « [souligne] un processus, une économie de fonctionnement, consistant à rendre l'art visible en l'éditant et en le publiant<sup>11</sup>. » En ce sens, le « [...] déplacement d'attention de l'auteur et de l'objet artistique vers son mode d'existence<sup>12</sup> », soit l'objet imprimé, devient patent quant à sa stratégie expositionnelle. Qui plus est, la posture curatoriale vient brouiller les cartes en offrant aux artistes une plateforme de visibilité pour leur art, mais en signant le projet et en revendiquant celui-ci au nom d'une recherche expérimentale.

Devant la situation actuelle de l'exposition, il semble que la pratique de l'exposition imprimée ne se soit jamais éteinte et qu'au contraire, grâce à plusieurs initiatives qui expérimentent le potentiel de l'objet imprimé, elle s'inscrirait manifestement dans plusieurs modalités curatoriales contemporaines. La spécificité de ce mémoire se fonde donc sur l'hypothèse selon laquelle l'exposition imprimée, lors de son apparition durant les années 1960, participe à l'émergence d'une pensée curatoriale, et que ses conditions d'apparitions inédites ont contribué au développement de l'exposition comme médium formel et critique. Sa persistance dans le temps nous indique que l'imprimé demeure un outil expositionnel et curatorial pertinent, qui a le potentiel de s'inscrire dans les recherches actuelles en histoire de l'art.

En observant l'exposition imprimée de divers points de vue (artistique, curatorial, institutionnel), ce mémoire a pour but d'analyser ses conditions d'apparition, son existence et ses transformations dans le temps, afin d'en noter les similarités et les divergences. Nous pensons que les commissaires reconduisent aujourd'hui certaines

---

<sup>11</sup> Dupeyrat, J. (2010). *Seth Siegelau* : *exposer, publier...* Récupéré le 5 novembre 2018 de <http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/meta/seth-siegelau-exposer-publier/>

<sup>12</sup> *Ibid.*

réflexions critiques et expographiques apparues lors de la première vague de l'exposition imprimée en 1960, mais que certains enjeux liés à la question curatoriale et institutionnelle se sont transformés. Ils témoigneraient aujourd'hui de réflexions distinctes sur la responsabilité et la manipulation de l'exposition, indices de changements socioculturels évidents, et participeraient ainsi à une renégociation des différents rôles (artistique, curatorial et institutionnel) de l'exposition dans le but de détourner un schéma institutionnel et de transformer notre rapport aux artefacts artistiques et expositionnels. C'est finalement dans cette redistribution des rôles et des composantes de l'exposition que se trouverait la spécificité de la pratique curatoriale de l'exposition imprimée, soit dans une réciprocité relationnelle que chaque rôle (public, artiste, commissaire et institution) pourrait entretenir avec l'exposition imprimée.

Plusieurs projets actuels, vraisemblablement inspirés par les pratiques imprimées des années 1960, adoptent cette façon d'exposer l'art contemporain. Vacillant entre les mondes des arts visuels et de l'édition, l'objet imprimé adopte des propriétés hybrides qui renouvellent les normes d'utilisation et d'expérimentation de l'exposition et peut devenir, de façon simultanée, un outil d'activation du projet expositionnel, une instruction ou une œuvre en soi. Le processus de lecture individuelle du livre ajouté au potentiel de diffusion multiplié de l'imprimé rappelle plusieurs cas d'exposition d'art conceptuel, ce qui devient digne d'intérêt pour une étude du dispositif de l'exposition imprimée actuelle.

De plus, les changements de paramètres de production et de diffusion de l'exposition, initiés durant les années 1960, affectent inévitablement la relation entre les artistes, les commissaires et les institutions. Il s'agit d'abord d'identifier ce que les artistes et commissaires d'aujourd'hui ont retenu de leurs prédécesseurs conceptuels; ce bagage influence certainement les stratégies de mise en espace et de matérialité réduite, mais les protagonistes de l'exposition imprimée sont-ils habités par les mêmes enjeux

professionnels et créatifs ? Ensuite, il s'agit de déterminer quels sont les véritables paramètres de l'exposition imprimée actuelle. De quelle manière existe et se pratique aujourd'hui l'exposition imprimée ? Comment s'inscrit-elle dans le développement d'une pratique curatoriale ?

Une grande partie de l'analyse des études de cas de figure s'est faite en institutions et en centres de recherches hors du Canada. Le mémoire a pu jouir de consultations nécessaires et enrichissantes aux États-Unis et en France. À deux reprises, la bibliothèque et les archives du Museum of Modern Art (MoMA) à New York ont été d'une grande utilité, entre autres grâce à leur collection de documents phares de l'art conceptuel. J'ai eu la chance d'y consulter plusieurs ouvrages théoriques sur l'art et l'exposition des années 1960, mais surtout, j'ai pu y visualiser et manipuler certains projets curatoriaux de Seth Siegelaub, comme le *Xerox Book* (1968) et *March 1969 (One Month)* (1969). Un séjour d'un mois à Paris m'a également permis d'approfondir mes recherches; d'abord, le Jeu de Paume m'a généreusement donné accès à ses archives d'expositions pour y consulter les publications et le dossier de presse de l'événement *Suite pour exposition(s) et publication(s)* (2013), mené par Mathieu Copeland dans le cadre de la programmation Satellite. L'équipe responsable des expositions et de la programmation a pu me renseigner sur la nature du projet, sur sa disposition dans les salles du Jeu de Paume et sur sa réception publique. J'ai aussi bénéficié d'accréditations pour la bibliothèque de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs et pour la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art et ainsi jouir de nombreux ouvrages théoriques non disponibles au Québec. Finalement, la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou m'a été immensément profitable. Grâce à l'assistance de l'accueil scientifique du Centre Pompidou, certaines publications de Charlotte Cheetham comme *Le catalogue et ses hybrides* (2013) et *Open Books* (2015) et des projets d'Hans Ulrich Obrist tel que *...dontstopdontstopdontstopdontstop* (2006) et *le point d'ironie* m'ont enfin été accessibles. Il est évident qu'à la lumière de ces consultations in situ, la manipulation et la lecture de ces expositions imprimées ont été

essentielles à ma compréhension analytique des différentes méthodologies matérielles et curatoriales.

Suite à ces séjours de recherche, j'ai toutefois fait face à une réalité historiographique. Malgré l'imposante documentation portant distinctement sur l'art conceptuel, sur la dématérialisation de l'exposition et sur l'utilisation du livre dans les arts, force est de constater que la pratique de l'exposition imprimée et ses enjeux curatoriaux n'ont pas fait l'objet d'étude approfondie depuis leur apparition dans les années 1960. Pourtant, cette mise en tension de l'édition et de l'exposition crée plusieurs modes d'opérations particulièrement intéressants quant à la réflexion d'un dispositif expositionnel et la sollicitation du public dans l'espace institutionnel. Enfin, mes recherches m'ont également mené à un double constat sur l'autorité du commissaire auteur et sur l'utopie de l'exposition imprimée liée à sa critique institutionnelle. Deux aspects sont ici importants à révéler.

Premièrement, le renouvellement de la pratique de l'exposition imprimée est révélateur d'une approche curatoriale qui met de l'avant la présence d'une entité auctoriale. On observe chez celle-ci une transformation du rapport de responsabilité qu'elle entretient avec les institutions, les artistes et le public; conséquemment, l'actualisation des paramètres de l'exposition imprimée introduit ainsi l'idée d'un commissaire auteur et éditeur. Signataire principal du projet, il pourrait s'agir d'une fonction auctoriale controversée, comme certains théoriciens l'ont avancé, puisque les projets d'exposition lui sont alors associés directement, parfois aux dépens des artistes qui y exposent leurs propres travaux. Cependant, nous remarquons que la majorité des projets actuels d'expositions imprimées se développent davantage selon une dimension expérimentale, où le projet curatorial étudie plutôt la portée de l'exposition et son rapport au public, plutôt que de reconduire une parole unique et intouchable. En prenant en compte ces deux positions (à la fois institutionnalisée et critique), nous assisterions à une possible redistribution des rôles du commissaire et du public, qui s'activerait

selon une mouvance fluide, difficile à systématiser, et qui redéfinirait la fonction auctoriale du commissaire. Des auteurs tels que Hanna Kuusela, Jérôme Dupeyrat, Paul O'Neill et Dorothea von Hantelmann ont spécifiquement étudié la place qu'occupe désormais la parole curatoriale dans l'art contemporain. Dans son essai *The Curatorial Paradigm* (2011), Dorothea von Hantelmann soulève d'ailleurs l'impact de celle-ci sur la production du sens : « *If the actual moment of the production of meaning lies in the exhibitions [...], doesn't this imply that the actual producer of meaning is the curator*<sup>13</sup>? »

Deuxièmement, l'institution comme composante inhérente à l'exposition devient aussi l'objet d'une remise en question dans le cadre des pratiques curatoriales de l'exposition imprimée. Alors que l'art conceptuel des années 1960 s'est vite joint aux mouvements contestataires visant l'institution et son mode de fonctionnement capitaliste et hiérarchisé, l'exposition imprimée actuelle semble également participer à une critique de l'organisation institutionnelle. Toutefois, tout en s'y distançant, elle semble reproduire des fonctionnements institutionnalisés. Plusieurs éléments qui s'insèrent dans ce paradoxe seront à l'étude. Entre expérimentation et institutionnalisation, l'exposition imprimée vise certainement à briser les barrières du temps et de l'espace, mais nécessite tout de même un contexte d'exposition favorable à une activation. Malgré ses objectifs critiques envers l'institution, l'exposition imprimée actuelle demeure, selon nous, la reconduction d'une utopie entamée quelques décennies plus tôt, soit celle de se détacher radicalement de l'institution, et peut au contraire participer à la spectacularisation ou la bibliophilisation<sup>14</sup> de l'objet-livre. Finalement, la nature

---

<sup>13</sup> von Hantelmann, D. (2011, juin). *The Curatorial Paradigm*. *The Exhibitionist* (4), p. 8.

<sup>14</sup> Anne Moeglin-Delcroix parle du phénomène de « bibliophilisation » comme étant l'effacement de la singularité du livre au profit de sa matérialité. Par conséquent, on peut comprendre cette idée comme l'institutionnalisation du livre. Voir Moeglin-Delcroix, A. (2012a). *Le livre d'artiste et la question de*

expérimentale et autoréflexive de l'exposition imprimée pourrait lui permettre de se joindre au courant théorique du nouvel institutionnalisme.

À la lumière de ce double constat, nous remarquons que ce sont les tensions théoriques et pratiques qui attirent notre attention et qui nous motivent à approfondir la réflexion. L'exposition imprimée vacille entre l'initiative démocratique globalisante et la production d'objets uniques, entre la concrétisation d'une parole curatoriale expérimentale et la signature unique d'un commissaire, entre la critique institutionnelle et la bibliophilisation. Ce sont ces zones grises qui seront soumises à notre analyse. L'objectif de ma recherche est donc de documenter un aspect de l'histoire de l'exposition qui n'a pas été approfondi, soit les enjeux matériel, théorique, expographique, institutionnel et curatorial des expositions imprimées. Il s'agit de se questionner sur les motivations des protagonistes impliqués dans les projets pris comme exemple en vue de déterminer les changements idéologiques et matériels qui s'y sont opérés depuis l'art conceptuel jusqu'à aujourd'hui. Grâce à l'analyse de l'émergence de l'exposition imprimée, nous pensons avoir les outils adéquats afin d'approfondir l'étude de sa persistance.

Il est de mise à ce stade-ci de bien faire la différence entre les expositions imprimées, qui seront à l'étude dans cette recherche, et les livres d'artistes qui se popularisent simultanément dans le monde de l'art et qui interrogent plusieurs enjeux communs. Adoptant chacun le livre comme support principal d'une intention artistique et indépendant à un événement extérieur, l'exposition imprimée et le livre d'artiste présentent cependant des différences majeures. Puisque ces deux phénomènes possèdent une fortune critique qui s'entrecoupe, il s'agit de noter les nuances

---

l'exposition. Dans Mélois, C. (dir.). *Publier*...[*Exposer : les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*. Nîmes : École supérieure des beaux-arts de Nîmes, p. 14.

théoriques, surtout dans l'autodéfinition des projets, et d'analyser ces altérités aux fins de mieux tracer la genèse du phénomène des expositions imprimées.

Dans notre mémoire, l'exposition imprimée est circonscrite ainsi : une exposition individuelle ou collective qui se matérialise sous forme de publication ou toute autre forme imprimée, qui adopte des modalités de diffusion s'apparentant au domaine de l'édition et qui naît suite à l'initiative d'un commissaire, celui-ci adoptant de surcroît un rôle d'auteur ou d'éditeur. Par conséquent, l'exposition imprimée découle souvent d'une réflexion curatoriale sur la portée du médium imprimé et sur le rapport du public avec cette matérialité alternative à celle de l'exposition traditionnelle. Parallèlement, et bien qu'il puisse s'apparenter visuellement et conceptuellement à une exposition imprimée, le livre d'artiste s'identifie selon nous comme une œuvre d'art et non comme une plateforme de diffusion curatoriale et expographique; il naît souvent en réponse à l'initiative d'un artiste et non d'un commissaire.

Des auteurs comme Jérôme Dupeyrat et Anne Moeglin-Delcroix ne différencient pas les deux termes et regroupent leurs recherches sous la même expression générique « livre d'artiste ». Nous jugeons cependant que leurs études, même si elles sont dirigées vers des pratiques artistiques et pas nécessairement curatoriales, demeurent pertinentes sur certains enjeux, comme ceux de la manipulation, de la reproduction et de la diffusion de l'exposition imprimée.

Il convient également de préciser les formes conjuguées et le vocabulaire qui sera utilisé dans l'étude du commissariat d'exposition imprimée. Je précise d'abord que l'utilisation du masculin a été faite dans le but d'alléger le texte, et ce, sans préjudice et sans nier l'apport important de femmes dans l'histoire de l'art et de l'exposition imprimée. Je reconnais que cette méthodologie est loin d'être exemplaire de par sa reconduction implicite d'iniquités historiques et professionnelles. La recherche précise

tout de même lorsque les faits ou les analyses concernent une auteure, une théoricienne, ou une commissaire, par exemple.

Par la suite, le commissariat d'exposition comme méthodologie est une discipline relativement récente dans la culture contemporaine et incarne un nouveau terrain d'études pour plusieurs auteurs et théoriciens. Des néologismes font leur apparition dans les ouvrages qui s'y attardent et, nous inspirant de nombreux textes de références et sources diverses, nous avons choisi certains mots de manière à cerner adéquatement notre sujet d'étude. Nous utiliserons ainsi l'expression « commissaire d'exposition » pour identifier le responsable de l'organisation et de la conception d'une exposition, peu importe sa forme; il s'agit d'une fonction indépendante ou institutionnelle, et cette pratique se situe entre celle d'un auteur et d'un interprète des œuvres, véhiculant de plus en plus une parole créative et auctoriale, comme l'entend Jérôme Glicenstein dans l'ensemble de ses textes sur le sujet<sup>15</sup>. Nous ferons ensuite la distinction entre les termes nominaux et adjectifs « commissariat » et « curatorial », en nous fiant surtout aux définitions anglophones qu'en ont faites Beatrice von Bismarck et Irit Rogoff, en 2010, dans l'ouvrage *The Cultures of the Curatorial*<sup>16</sup>. Ensemble, elles avancent que le « commissariat » (traduction associée au mot anglais « *curating* ») désigne la pratique professionnelle du commissaire d'exposition, soulignant alors les compétences et aptitudes pratiques, administratives et institutionnelles. En travaillant sur la

---

<sup>15</sup> Glicenstein, J., (2009). *L'art: une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France; Glicenstein, J. (2015a). *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*. Paris : Presses universitaires de France; Glicenstein, J. (2006, printemps-été). Le commissaire d'exposition : entre auteur et interprète. *Esse arts+opinions* (57). Récupéré le 20 octobre 2019 de <https://esse.ca/fr/le-commissaire-d-exposition-entre-auteur-et-interprete>

<sup>16</sup> Rogoff, I., von Bismarck, B. (2012). Curating/Curatorial. A Conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck. Dans Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir). *Cultures of the Curatorial* (21-38). Berlin : Sternberg Press.

compréhension et la mise en espace d'une exposition, le commissariat évoque la conceptualisation d'une thématique ou d'un angle d'approche en lien avec les œuvres et artistes impliqués. Le « curatorial » quant à lui désigne un champ de recherche et de connaissance, perçu comme un espace expérimental, critique et autoréflexif portant sur l'exposition et ses commissaires. Ainsi, le curatorial se déploie plus largement et devient un lieu d'étude et de remise en question des stratégies commissariales, pas nécessairement associé à une seule exposition. Selon l'analogie de von Bismarck et Rogoff, le commissariat met l'accent sur le produit final, soit une exposition, alors que le curatorial incarne un espace expérimental; il étudie la trajectoire, le processus critique qui peut mener éventuellement à l'exposition<sup>17</sup>, mais qui demeure autonome. Comme nous en ferons la démonstration, les années 1960 ont assisté à la naissance d'une pensée curatoriale grâce à plusieurs stratégies d'exposition comme celle de l'exposition imprimée.

Le mémoire sera donc divisé en trois parties distinctes. En premier chapitre, il sera question d'effectuer un retour historique jusqu'au déploiement de l'art conceptuel afin d'étudier la genèse du phénomène qui explique la présence du document écrit dans l'exposition, celui de la dématérialisation. Ce retour historique équivaut parallèlement à esquisser un portrait de la pratique expositionnelle de cette période. Plus précisément, il sera question de rassembler dans une étude théorique les motivations des initiateurs d'expositions imprimées et les enjeux sociaux qui nourrissent le changement de divers paradigmes. D'abord, les projets d'expositions de Seth Siegelaub et de Lucy R. Lippard seront portés à l'étude; des propositions telles que *The Xerox Book* (1968) et *557,087*

---

<sup>17</sup> Simon Sheikh tente également une définition du curatorial, intéressante pour l'étude actuelle puisqu'il considère ce dernier comme une méthodologie associée à la recherche en histoire de l'art : « *The curatorial has to do with research, in terms of art history and the (brief) history of the concept and practice of curating. However, perhaps, and more intriguingly, the curatorial could now be posited as a form of research, not just into exhibition-making but a specific mode of research that may or may not take on the spatial or temporal form of an exhibition.* » Sheikh, S. (2015). *Towards the Exhibition as Research*. Dans O'Neill, P. et Wilson, M. *Curating Research* (33). Londres : Open Editions.

*Seattle* (1969) ont radicalement agi dans la stratégie de diffusion et de mise en espace d'œuvres. Ayant chacune leur démarche personnelle et leur méthodologie professionnelle, ces deux expositions utilisent le document imprimé à des fins conceptuelles, expographiques et politiques.

Afin d'actualiser l'hypothèse selon laquelle l'exposition imprimée persiste à l'heure actuelle comme stratégie curatoriale et institutionnelle, il sera ensuite question, dans le second chapitre, d'analyser les projets récents de commissaires indépendants en vue de faire le pont entre les années 1960 et les années 1990 et 2000. Ces projets d'expositions imprimées se situent-ils dans la lignée de leurs prédécesseurs conceptuels ?

La première pratique curatoriale portée à l'étude sera celle d'Hans Ulrich Obrist, reconnu pour ses interventions conceptuelles au sein d'institutions internationales. Son projet *do it*, initié en 1993, est un catalogue ou un recueil de partitions pour œuvres d'art à faire soi-même (des œuvres « *do-it-yourself* »), qui regroupe plus de 200 instructions signées par des artistes de partout à travers le monde. Sans base physique ni temporelle, *do it* est d'abord un livre d'instructions à s'approprier et ensuite une exposition à matérialiser dans l'espace.

D'une manière comparable, mais distincte, Mathieu Copeland, commissaire et éditeur français, développe sa recherche curatoriale autour d'une conception d'exposition qui ne se fixe ni en temps ni en espace grâce à l'intégration d'une publication comme principe d'activation de l'événement. Cependant, l'ajout d'une valeur performative vient ajouter à sa démarche une dimension presque théâtrale. Son projet *Suite pour exposition(s) et publication(s) : une exposition parlée* (2013) se déploie oralement au sein d'une institution muséale et demande à être activé par le spectateur via une publication disponible sur place; le projet peut toutefois être réactivé par après grâce à sa nature imprimée.

Finalement, la commissaire française Charlotte Cheetham allie édition, graphisme et commissariat dans le but de mettre en évidence les points de tension qui se trouvent à la croisée de ces disciplines. En concentrant ses questionnements sur le dispositif du livre et sa portée dans l'espace d'exposition, son initiative *Le catalogue et ses hybrides* (2011-2013) est un exemple probant de mise en scène des diverses offres éditoriales et graphiques liées au contexte d'exposition; il s'agit d'une proposition qui reflète la diversité de publications pouvant être associées au médium de l'exposition, tout en approfondissant les qualités matérielles de l'imprimé.

Ce mémoire permettra notamment de dresser un pont entre la naissance de l'exposition imprimée et sa résurgence actuelle, en plus d'en souligner les effets théoriques, curatoriaux et institutionnels. Il s'agira de situer les projets de Hans Ulrich Obrist, de Mathieu Copeland et de Charlotte Cheetham en continuité avec les expositions conceptuelles de Seth Siegelaub et de Lucy R. Lippard, grâce auxquelles plusieurs stratégies novatrices ont été mises en place. En examinant ainsi l'actualisation des modalités expérimentées durant les années 1960, peut-être sera-t-il possible d'y décerner des enjeux similaires et distincts, qui pourraient ainsi expliquer la persistance de ce type d'expérimentation dans le temps.

Dans le troisième et dernier chapitre, il sera question de lier le corpus étudié et son analyse au contexte curatorial et institutionnel actuel et d'approfondir la réflexion critique propre à ces deux composantes. Certaines caractéristiques comme la signature curatoriale et la bibliophilisation seront prises en compte dans l'intention de souligner les tensions idéologiques qui en découlent. Dans un premier temps sera déployée une étude sur le commissariat de l'exposition imprimée et sa critique : le rôle du commissaire et son implication dans de tels projets se trouvent au cœur d'un phénomène de redéfinition des tâches curatoriales, se rapprochant de plus en plus de celles d'un éditeur, voire d'un auteur. Nous analyserons donc de plus près les pratiques d'Obrist, de Copeland et de Cheetham en comparaison avec le commissariat de l'art

conceptuel, afin de contextualiser leurs méthodologies respectives face aux études curatoriales des 30 dernières années. Nous verrons que cette double posture du commissaire au sein de la pratique de l'exposition imprimée est à l'origine de la création d'une identité nouvelle, conséquence d'une renégociation des différents rôles impliqués et il devient pertinent d'en comprendre les enjeux.

Dans un second temps, nous terminerons notre étude en nous penchant sur le rapport actuel des expositions imprimées à l'institution, c'est-à-dire sur la relation entre les commissaires, les expositions imprimées et les institutions (musées, galeries, bibliothèques). Bien que la stratégie imprimée semble à première vue libérée des contraintes imposées par l'organisation institutionnelle, il semble qu'un mode de fonctionnement institutionnalisé soit renouvelé. Plusieurs questions surgissent. Les pratiques actuelles de l'exposition imprimée reconduisent-elles une utopie initiée durant les années 1960 ? Comment les commissaires pourraient-ils participer à la consolidation du nouvel institutionnalisme, une avenue théorique qui repositionne l'institution au cœur des initiatives contemporaines ?

## CHAPITRE I

### DÉMATÉRIALISER L'EXPOSITION : L'EXPOSITION IMPRIMÉE CONCEPTUELLE

*If Minimalism formally expressed “less is more”, Conceptual art was about saying more with less<sup>18</sup>.*

Ce premier chapitre vise à mettre en contexte l'exposition imprimée au moment de son apparition dans les années 1960 en Amérique du Nord. Cette démonstration a pour but de cerner les enjeux qui en découlent pour pouvoir faire le pont entre les pratiques conceptuelles et actuelles et ainsi reconnaître la continuité d'une réflexion particulière sur l'exposition. C'est sous la forme d'un échantillonnage que se structurera ce chapitre initial; plusieurs expositions imprimées significatives seront prises en exemples afin de démontrer leurs conditions d'apparition qui se manifestent selon différentes modalités. Ces ramifications se rejoignent toutefois dans une conception unique de l'exposition imprimée, qui emprunte ses codes au domaine de l'édition et qui se veut démocratique et décentralisée.

---

<sup>18</sup> Lippard, L. R. (2001). *op. cit.*, p. xiii.

## 1.1 L'amorce de l'exposition imprimée : aspects matériels et théoriques

*Suppose art were as accessible to everyone as comic books?  
As cheap and as available<sup>19</sup>?*

Au lendemain de mouvements systématisés tels que le modernisme et l'expressionnisme abstrait, dans lesquels prime entre autres la pureté du médium, un changement de cap drastique s'effectue dans le monde de l'art. Les pratiques artistiques de l'après-guerre cherchent sans aucun doute à s'arrimer aux revendications sociales et collectives qui émergent dans les discours populaires; c'est la naissance d'une multitude de grandes révolutions culturelles, politiques et technologiques, liées à l'avènement du capitalisme contemporain et au développement accéléré des modes de communications modernes.

Nous verrons comment face à ces revendications, la page imprimée s'est présentée dans les années 1960 comme une contre-proposition logique à l'exposition telle que conçue habituellement. Qualifiée d'espace alternatif, il devient pertinent d'un point de vue analytique de considérer la publication comme étant un lieu d'exposition légitime, comme le suggère Jo Melvin :

*What in fact was a temporary dispensation from the need for gallery space,  
freed thinking for a re-evaluation of how artworks could be accessed differently*

---

<sup>19</sup> Piper, A. (1976-1977, hiver). Statements on Artists' Books. *Art-Rite* (14), p. 11-12.

*and distributed cheaply through publications - whether catalogues, artists' books or magazines - and mail art*<sup>20</sup>.

Il s'agira de décortiquer chacun des aspects propres à l'élaboration théorique, expographique et curatoriale de la naissance de l'exposition imprimée. Seront détaillées, en premier lieu, les raisons pour lesquelles les artistes et les commissaires se sont tournés vers ce type d'exposition, ainsi que ses caractéristiques en lien avec l'art conceptuel; plus précisément, il s'agit de comprendre les motifs de la mise en place d'une équivalence entre le document imprimé et l'exposition. Ensuite, les aspects expographiques seront examinés afin de tenter de comprendre l'expérience publique de tels événements. Finalement, nous ouvrirons la réflexion sur la critique institutionnelle et les enjeux du commissariat d'exposition, deux phénomènes relatifs au déclenchement de l'exposition imprimée comme parole affirmée dans l'histoire de l'art et de l'exposition.

### 1.1.1 L'équivalence publication-exposition

Conjointement à la fonction intrinsèque de l'art conceptuel qui recherche la primauté de l'idée sur la réalisation d'une œuvre, les artistes ont accompagné leur pratique de nombreux textes analytiques et de réflexions écrites, comme si l'art des années 1960 s'était développé à parts égales entre la création et la réflexion théorique. L'expression de ces prises de positions radicales explique leurs nouvelles manières de penser, de

---

<sup>20</sup> Melvin, J. (2012). Seth Siegelau in Conversation with Seth Siegelau. Dans Butler, C. H., Day, P., Plagens, P. et Pollock G. *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-1974*. Londres : Afterall Books, p. 250.

produire et de diffuser l'art. Sur la matérialisation des œuvres, les célèbres *Phrases sur l'art conceptuel* (« *Sentences on Conceptual Art* ») de l'artiste américain Sol Lewitt, rédigées en 1969 à la manière d'instructions ou de lignes de conduite, expliquent que l'art peut désormais exister uniquement en tant qu'idée et que l'exposition peut prendre plusieurs formes (ou non-formes). Sur les 35 phrases, en voici deux extraits :

*10: Ideas alone can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical. [...]*

*15: Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words (written or spoken) to physical reality, equally<sup>21</sup>.*

Ces affirmations de Lewitt soulignent l'abandon de la forme au profit des idées et sont annonciatrices de stratégies qui seront explorées par plusieurs. Dès lors, ces nouvelles recommandations encouragent artistes et commissaires à créer autrement puisque la nature de l'art est remise en question : on suggère que l'œuvre n'a plus le mandat de représenter une chose, de manière esthétique ou visuelle et elle n'a pas à être observable ni échangeable. L'art devient une expérience qui rejette l'accrochage et le piédestal et se veut une information en circulation. L'attention sur le visuel étant en grande partie évacuée, le défi se développe autour de stratégies nouvelles qui doivent rendre visible l'invisible et rendre compte de la démarche artistique, ou dans les mots de Seth Siegelaub : « [...] *an art wherein the problem of presentation paralleled one of the problems previously involved in the making and exhibition of a painting: i.e. to make someone else aware that an artist had done anything at all*<sup>22</sup>. » L'imprimé apparaît

---

<sup>21</sup> Lewitt, S. (2001). *Sentences on Conceptual Art*. Dans Lippard, L. R. (2001). *op. cit.*, p. 75.

<sup>22</sup> Seth Siegelaub dans Harrison, C. et Siegelaub, S. (1969, décembre). *On Exhibitions and the World at Large*. *Studio International* 178(917), p. 202.

comme une forme, ou une non-forme idéale; une solution presque par défaut, « [...] résultat d'un désintéret volontaire pour toute question de forme, laquelle est implicitement reliée à la perception<sup>23</sup>. »

La publication devient, grâce à ce nouveau discours, un support autonome et complet. Il est de mise de se questionner sur cette équivalence qui apparaît historiquement lors de cette période et comment ces artistes et commissaires en sont venus à remodeler un principe fondamental de l'exposition (soit la présentation publique définie par un espace-temps précis) et à transmuter celui-ci vers l'édition. Cette mise en place de nouvelles modalités se construit dans l'esprit d'un réseau alternatif à l'institution puisque, comme nous le verrons, l'art conceptuel s'éloigne des galeries et des musées et utilise la publication comme moyen de diffusion de l'art :

[L'art conceptuel] trouve dans le livre un lieu naturel de publication, aux deux sens de ce terme, le livre se substituant à la galerie comme espace de présentation publique appropriée. Autrement dit, cet art que la critique américaine a appelé *post-studio* ou *post-object* ou encore *post-gallery* est par excellence l'art de la page imprimée<sup>24</sup>.

Explorant divers médiums imprimés (catalogue, fiche, calendrier, magazine), ces propositions incarnent un engagement politique en réaction au système de l'art mis en place à l'époque. Dans son texte phare<sup>25</sup> rédigé en 1980 et publié dans la revue anglaise *Studio International*, l'auteure et critique Kate Linker retrace les débuts du livre comme réseau alternatif de diffusion grâce aux initiatives artistiques associées à l'art

---

<sup>23</sup> Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. Paris : Bibliothèque nationale de France, p. 166.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>25</sup> Linker, K. (1980). The Artist's Book as an Alternative Space. *Studio International*, 195(990), 75-79.

conceptuel et au mouvement Fluxus, notamment avec la fondation des éditions Something Else Press, par Dick Higgins, en 1964.

*If [Dick] Higgins posited the equation of book and exhibition, Conceptualism, viewed historically, confirmed it. One of its major contributions was to validate the book as a medium for visual art. The relation was symbiotic, for books not only provided vehicles for the art but were nurtured, in their growth, by the ideology of the movement. The shift from object to information, from gallery to text was confirmed by the book's non-commercial, cheap multiple form<sup>26</sup>.*

Mentionné par Linker dans cet extrait, le « glissement » (ou « *shift* ») de la forme matérielle à la forme informative introduit en plusieurs points le renouvellement des principes qui toucheront l'exposition et motiveront les artistes et commissaires à concevoir autrement la diffusion de l'art et à utiliser l'imprimé. Ces premières explorations qui lient art et édition mettent l'accent sur la circulation des idées et sur l'accessibilité plutôt que sur l'observation de l'objet et engagent ainsi l'idée d'un détachement face aux structures du système.

L'exemple de l'exposition organisée par l'artiste américain Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed As Art*, en décembre 1966 à la New York School of Visual Arts<sup>27</sup>, est corolaire d'une nouvelle équivalence entre publication et exposition et par son geste précurseur incarne ce glissement théorique et expographique mentionné par Kate Linker. L'espace d'exposition est constitué de quatre classeurs identiques, remplis d'œuvres sur papier réalisées par Bochner, mais aussi empruntées à d'autres collaborateurs (fig. 1.1); par manque de fonds, Bochner a simplement photocopié certaines œuvres pour les

---

<sup>26</sup> Linker, K. (1980). *op. cit.*, p. 77.

<sup>27</sup> Voir Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *op. cit.*, p. 163.

distribuer dans plusieurs cartables et les exposer dans la plus grande sobriété, voire dans l'absence d'esthétisme totale. Plusieurs enjeux se dessinent alors dans cette conception inédite de l'exposition : l'imprimé (et le photocopié) comme médium unique, la lecture comme expérience d'exposition et la remise en question de l'originalité et de l'environnement institutionnel. De plus, les classeurs exposés deviennent l'exemple pragmatique d'une stratégie bon marché, éclairant la facilité avec laquelle Bochner a rendu possible l'événement. Finalement, la prise de position radicale de l'artiste ouvre la voie à une conception de l'exposition réfléchie à titre de médium en soi<sup>28</sup>.

C'est à partir de 1968 que l'on voit apparaître plusieurs publications de nature ambivalente : des projets d'expositions qui n'existent que sous une forme imprimée et dont la manifestation physique est floue ou carrément absente. À propos de ces expositions, Moeglin-Delcroix précise la fonction autonome de ces « catalogues » : « Le catalogue n'est pas comme de coutume subordonné - par le biais de sa fonction documentaire d'identification et de reproduction ou de sa fonction économique de promotion d'une œuvre - à l'exposition d'une série d'objets. Il est premier, voire autosuffisant<sup>29</sup>. »

Plusieurs projets de Seth Siegelaub ont marqué le développement de l'exposition en y ajoutant certaines dimensions expographiques et curatoriales tout à fait novatrices; il

---

<sup>28</sup> Mel Bochner n'est pas identifié comme le commissaire de l'exposition, mais ses tâches au sein du projet s'apparentent en plusieurs points à celles du commissariat : choix des œuvres, conception globale de l'exposition collective, choix de la mise en espace et de l'esthétisme général. Il ne s'agit pas tout à fait d'une exposition imprimée au sens où nous l'entendons, mais le projet incarne toutefois un rapport à l'imprimé qui est franchement pertinent pour la suite de l'histoire de l'exposition imprimée.

<sup>29</sup> Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *op. cit.*, p. 156.

demeure l'un des protagonistes de la pratique de commissariat d'exposition imprimée avec une dizaine de projets à son actif. Après avoir dirigé brièvement une galerie d'art à son nom (Seth Siegelau Contemporary Art) à Manhattan, entre juin 1964 et avril 1966, où il débutera son expérimentation avant-gardiste de l'exposition grâce à des expériences relationnelles, des happenings ou des dispositions peu conventionnelles<sup>30</sup>, Siegelau se concentre sur le commissariat d'exposition et l'édition, deux disciplines qui deviendront progressivement complémentaires grâce aux événements conceptuels dont il fera l'organisation. « *You don't need a gallery to show ideas*<sup>31</sup> », explique-t-il à propos de sa vision élargie de l'exposition. Armé d'une conscience aiguë du milieu artistique de l'époque, Siegelau s'est montré particulièrement attentif aux intentions des artistes conceptuels, selon Alexander Alberro.

*An investigation of the emergence of conceptual art through the lens of Siegelau's involvement with this art movement provides not only an understanding of the shifting public persona of the artist and the full-scale incorporation of art, but also a glimpse of the relationship that was established between the new economies of aesthetic value and the politicized cultural critique that erupted in the late 1960s*<sup>32</sup>.

La force inhérente au type d'exposition entrepris par Siegelau se trouve dans l'absence de hiérarchie, où la production de sens est égale dans les œuvres imprimées, qu'elles soient performées ou simplement communiquées<sup>33</sup>. Souvent entouré du même groupe d'artistes américains, Siegelau est l'auteur de plusieurs expositions imprimées qui

---

<sup>30</sup> Alberro, A. (2004). *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Londres : The MIT Press, p. 10.

<sup>31</sup> Seth Siegelau dans *Ibid.*, p. 16.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 96.

expérimentent ce principe d'équivalence. Son premier projet d'exposition imprimée date de 1968 : à la manière d'une exposition individuelle, *November 1968* présente des œuvres de Douglas Huebler, regroupées dans un catalogue d'une vingtaine de pages qui incarne l'unique lieu de présentation des œuvres. Quelques mois plus tard en décembre 1968, il publie l'exposition *Statements*, qui présente les œuvres de Lawrence Weiner. Imprimé en 1025 copies et composé de plusieurs déclarations verbales, le livre est apparu comme la forme la plus adéquate pour exposer les œuvres de l'artiste. La sobriété graphique de la publication apparaît alors comme une décision esthétique tout à fait consciente<sup>34-35</sup>. Siegelaub explique ne pas avoir imposé la forme de la publication aux artistes conceptuels, mais qu'au contraire, ses intentions éditoriales se sont simplement arrimées aux préoccupations formelles des artistes; ce sont « [...] les spécificités des pratiques artistiques qu'il défend qui [l'ont conduit] à envisager leur présentation par les moyens de l'édition<sup>36</sup>. »

Grâce à ces nouvelles expérimentations, Seth Siegelaub ausculte les effets de ce qu'il nomme distinctement l'information primaire (ou « *primary information* ») et l'information secondaire (ou « *secondary information* »). L'information primaire désigne le contenu des expositions imprimées, ce qui est communiqué; il s'agit d'une information insubordonnée et indépendante de toute autre forme d'art, elle *est* l'art. Celle-ci se distingue de l'information secondaire, relative à une forme d'art déjà produite; une information à *propos de* l'art. Il explique que l'art conceptuel veut

---

<sup>34</sup> Dupeyrat, J. (2010). *op. cit.*

<sup>35</sup> Alexander Alberro le décrit ainsi : « *Typeset in small lower-case letters in Royal Typewriter face and placed halfway down the face of the right-hand pages, each statement prosaically described a simple, discrete action altering the physical environment. There were no illustrations and no catalogue numbers.* » Dans Alberro, A. (2004). *op. cit.*, p. 95.

<sup>36</sup> Dupeyrat, J. (2010). *op. cit.*

développer une valeur communicative accrue et que les médias imprimés (ou « *printed medias* ») supportent l'information primaire et sont la façon la plus adéquate de transmettre les idées de manière neutre :

*When art concerns itself with things not germane to physical presence its intrinsic (communicative) value is not altered by its presentation in printed media. The use of catalogues and books to communicate (and disseminate) art is the most neutral means to present the new art. The catalogue can now act as primary information for the exhibition, as opposed to secondary information about art in magazines, catalogues, etc., and in some cases the "exhibition" can be the "catalogue"*<sup>37</sup>.

Seth Siegelau explique que ce « nouvel art » (ou « *new art* ») nécessite de nouvelles stratégies, exprimant ainsi un désir de renouvellement dans la production et la consommation de l'art, autant sur le plan mercantile que sur la préhension de l'art. En outre, il verbalise des principes fondateurs de l'exposition imprimée qu'il mettra lui-même en pratique : la substitution de la publication à l'événement institutionnel et la publication comme lieu principal d'exposition, et non plus comme accompagnement secondaire. Cette clarification théorique, importante pour l'histoire de l'exposition imprimée, permet au principe d'exposition de s'actualiser selon un modèle nouveau.

L'exposition collective<sup>38</sup> *January 5-31 1969* (1969), communément appelée le *January Show*, illustre cette nuance évoquée par Seth Siegelau entre l'information primaire et secondaire, dans laquelle le document imprimé, les œuvres des artistes et leur reproduction s'équivalent. L'exposition se matérialise dans un catalogue et simultanément dans un espace temporaire situé au 44 East 52nd Street, à Manhattan,

---

<sup>37</sup> Seth Siegelau dans Harrison, C. et Siegelau, S. (1969, décembre). *op. cit.*, p. 202.

<sup>38</sup> L'exposition regroupe les œuvres des quatre artistes suivants : Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner.

New York. Cependant, les objets exposés demeurent, selon Siegelaub, tout à fait secondaires et ne prévalent pas sur ce qui est inclus dans la publication :

*We decided on the catalog format: four pages for each man, two pages each of photographs, one page statement, and one page listing the works shown. There was also a presentation on the walls of two works by each artist. But in my mind the show existed quite completely in the catalog*<sup>39</sup>.

Dans le cas des expositions de Siegelaub, les œuvres sont créées en fonction de l'espace imprimé qu'elles occupent, et cet espace imprimé demeure le seul endroit où celles-ci sont entièrement regroupées et visibles<sup>40</sup>; il s'agit donc de l'espace de l'exposition proprement dit. Même si les œuvres ont la capacité d'exister en dehors de l'espace imprimé, celui-ci demeure la concrétisation matérielle complète et accessible au public. En plus du catalogue comme unique mode de visibilité, Jérôme Dupeyrat identifie la production in situ des œuvres sur la page imprimée pour compléter l'idée de l'espace d'exposition :

Le livre peut être l'espace de monstration d'une proposition artistique imprimée, faisant corps avec les pages telle une œuvre d'art produite in-situ. Dans ce cas-là, c'est parce qu'il est un lieu précis à la surface et dans la surface duquel la proposition artistique est rendue visible en tant qu'œuvre qu'il est possible de parler d'espace d'exposition<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Seth Siegelaub dans Burnham, J. (1970, février). Alice's Head: Reflections on Conceptual Art. *Artforum International* 8(6), 37-43.

<sup>40</sup> Dans ce sens, Jérôme Dupeyrat attribue l'appellation « exposition » à ces publications : « Pour nombre de propositions, ces catalogues sont appréhendables en tant qu'expositions parce qu'ils présentent des documents qui sont l'unique mode de visibilité de manifestations artistiques qui sont différées en dehors de l'espace des pages et/ou qui sont caractérisés par un processus dématérialisé ou informatif. » Dupeyrat, J. (2010). *op. cit.*

<sup>41</sup> Dupeyrat, J. (2010). *op. cit.*

### 1.1.2 La distribution et la standardisation

Allons plus loin dans cette démarche spécifique qui vise l'équivalence entre la publication et l'exposition. Il semble primordial pour les instigateurs de l'exposition imprimée de mettre au point des stratégies qui supportent la véritable nature de l'art conceptuel, soit l'art comme information, loin d'une qualité proprement visuelle<sup>42</sup>.

Le livre n'est en l'occurrence qu'un mode de présentation de ces œuvres, le plus adéquat ou le plus commode pour cet art qui se préoccupe peu de « spécificité » et ne se mesure aucunement à un ensemble de qualités sensibles : une neutralité et, partant, une uniformité relative caractérisent autant les expositions de cet art que ses publications<sup>43</sup>.

Dans sa vision de l'exposition imprimée, Seth Siegelaub avance qu'il est risqué de confondre le travail d'un artiste avec sa présentation, celle-ci pouvant dissiper la nature de l'œuvre. Qui plus est, cette présentation, dans le cas où une organisation hiérarchique est mise en place, ou si elle distancie le spectateur de l'idée initiale de l'artiste, peut amoindrir les propos de l'œuvre. Siegelaub exprime son souhait d'établir une méthodologie expographique en réponse à ce déséquilibre, soit de standardiser les modes de présentation des œuvres afin de clarifier les intentions des artistes et ainsi mettre l'accent sur la nature réelle de leurs concepts : « *The less standard the exhibition situation becomes, the more difficult to "see" the individual work of art. [...] The standardizing of the exhibition situation begins to make the specific intentions of the*

---

<sup>42</sup> Comme mentionné en introduction, ces publications ne sont pas des œuvres ou des livres d'artiste, mais bien des expositions sous forme imprimée. Nous soulignons une nuance notoire entre l'exposition imprimée comme plateforme de diffusion curatoriale, et le livre d'artiste, considéré comme une proposition artistique, voire une œuvre.

<sup>43</sup> Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *op. cit.*, p. 159.

*artists clearer*<sup>44</sup>. » En contextualisant les œuvres choisies selon des conditions de présentation dites neutres, la réception devient supérieure puisqu'elle se développe dans le monde des idées réflexives et non celui de la vision contemplative, voire passive.

Loin d'être anodine, cette mentalité se rapproche d'un engagement social, presque politique, ayant pour but de contourner les lois du marché de l'art. Le choix d'une présentation neutre qui se détache d'une esthétique visuelle veut mettre l'accent sur la nature immatérielle de l'art. Par conséquent, cette décision veut permettre à la plus grande majorité d'avoir accès à l'exposition en rendant la reproduction d'une œuvre aussi facile qu'une photocopie. En se positionnant ainsi contre le culte de l'objet et de sa valeur, l'espace de l'exposition imprimée contient une vertu critique et provoque un véritable pied de nez au fétichisme artistique.

Un prochain exemple d'exposition organisée par Seth Siegelaub (avec l'aide de l'entrepreneur indépendant Jack Wendler) démontre indéniablement ce coup stratégique portée à l'institution et au capitalisme<sup>45</sup>. Produit en 1968, le projet communément appelé *The Xerox Book* (de son titre officiel *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*) réussit, en quittant l'espace de la galerie pour celui de la page photocopiee, à s'inscrire dans l'histoire comme une exposition presque libérée de toutes contraintes spatiales, temporelles et économiques<sup>46</sup>. En perdant son aura d'unicité au profit de la mise en

---

<sup>44</sup> Seth Siegelaub dans Harrison, C. et Siegelaub, S. (1969, décembre). *op. cit.*, p. 202.

<sup>45</sup> Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *op. cit.*, p. 30.

<sup>46</sup> L'impression en offset de l'exposition nous prouve toutefois l'impact d'une limitation des ressources économiques (voir notes 47 et 48).

valeur d'une technologie de multiplication, *The Xerox Book* explore les possibilités plastiques et conceptuelles de l'espace d'une feuille imprimée, de format régulier « *US Letter* » de 8 ½ par 11 pouces (fig. 1.2), ainsi que de la technologie de reproduction xérographique, commercialisée durant les années 1960. C'est effectivement l'intérêt de Siegelauub pour la photocopie qui motive le projet : elle représente un rêve démocratique et la possibilité d'une diffusion à échelle internationale aux moyens d'outils de reproduction de plus en plus accessibles sur le marché. L'utopie démocratique qui se dégage du projet est palpable et engage un véritable changement de paradigme pour l'exposition<sup>47-48</sup>. La photocopie favorise une diffusion à large échelle, en plus de permettre à une grande partie de la population d'utiliser ce genre de technologie grâce à la commercialisation de produits par des compagnies comme Xerox<sup>49</sup>.

Chacun des artistes inclus dans le projet a disposé de 25 pages sur lesquelles tout était permis, à la seule condition de respecter l'espace de la page imprimée. Variations sérielles, multiplications formelles, déclarations, définitions et autres, toutes les propositions ont été regroupées dans une publication de 200 pages. L'objet final participe activement à une réflexion autant sur des idées conceptuelles et une esthétique

---

<sup>47</sup> Jérôme Dupeyrat rectifie tout de même l'histoire du *Xerox Book*, qui, paradoxalement, n'a pas été pas imprimé en Xerox : « Réaliser intégralement le *Xerox Book* en photocopies, à 1000 exemplaires, s'avéra toutefois une solution trop onéreuse, aussi, il fut proposé aux sept artistes invités de concevoir chacun en photocopie une œuvre de 25 pages, qui serait ensuite dupliquée plus classiquement en offset par un imprimeur, pour constituer une exposition se déroulant non pas au cours d'une période donnée, mais dans un format et un nombre de pages préétablis. » Dupeyrat, J. (2010). *op. cit.*

<sup>48</sup> Pour faire suite à Dupeyrat, Alexander Alberro clarifie aussi la pensée de Siegelauub suite à cet ajustement technique : « *Whether or not an actual copying machine was used for this exhibit was irrelevant to him; what mattered was the issue of what could transpire using such technology.* » Alberro, A. (2004). *op. cit.*, p. 148.

<sup>49</sup> Dupeyrat, J. (2010). *op. cit.*

formelle, que sur son processus de fabrication. Cet aspect autoréférentiel ajoute également à l'idée d'une exposition in situ, créée uniquement pour les pages mises à disposition.

La standardisation est, dans ce cas-ci, la stratégie curatoriale prédominante. D'abord, la commande aux artistes de produire dans un format précis fait en sorte que chacun d'eux dispose du même espace d'exposition, créant ainsi une disposition égalitaire de chacune des œuvres. La photocopie comme angle thématique octroie à l'ensemble de l'exposition une apparence de neutralité, particulièrement technique et technologique. Respectant l'ordre alphabétique des noms d'artistes pour la présentation des œuvres, Siegelaub s'engage à créer une exposition qui met en évidence la démarche de ceux-ci et leur rapport personnel à la photocopie xérographique. Imprimée, photocopiee, standardisée, l'exposition *The Xerox Book* incarne encore aujourd'hui l'éthos de l'art conceptuel, ou le rêve d'un art qui s'affranchit de toute frontière, de toute contrainte.

### 1.1.3 Le rêve démocratique

À la lumière de ces paramètres de reproductibilité, il est de mise de mettre en contexte les enjeux de la prise de position sociale inhérente à l'exposition imprimée. Il semble que le livre et ses propriétés de reproduction et de diffusion élargies réussissent à faire le pont entre l'art et un vaste public, puisqu'il permet de sortir l'œuvre de son isolement en devenant accessible au-delà d'un environnement institutionnel. Alimentant une décentralisation de l'art, par l'absence d'occurrence unique et par la circulation multipliée des supports, l'imprimé représente un idéal pour les artistes conceptuels : « *Since it can be produced with relative ease and equitably distributed through the mails, it offers one of the few wholly democratic media available to the working*

*artist*<sup>50</sup>. » Kate Linker souligne ici les spécificités de ce médium qui encourage une vision démocratique dans ses procédés de fabrication et dans sa facilité de circulation. Ainsi, les expositions imprimées, en partageant leurs modalités physiques avec celles du livre, reconduisent des modes de sociabilité restreints, principalement générés par la lecture individuelle, mais jouissent certainement d'une consommation démultipliée par leur grande liberté de circulation. Autrement dit, l'élargissement du public atteint par une exposition imprimée est compatible avec l'expérience individuelle offerte par le livre<sup>51</sup>. Cela a pour conséquence de mettre en tension l'idée même de l'exposition comme événement. En se détachant du hic et nunc si cher au monde de l'art, le livre détient cette capacité d'annuler les idées d'objets uniques et précieux, d'enchère et de collection.

On remarque alors un grand intérêt pour la libre circulation, notamment en utilisant des services en marge du monde de l'art, comme la poste; il s'agit d'utiliser les moyens mis à disposition à l'entière de la population et d'arrimer ceux-ci aux revendications artistiques. Ce faisant, l'art et l'exposition réussissent à s'insérer dans le circuit quotidien des spectateurs.

Le livre comme contre-proposition à la galerie et au musée permet une démocratisation du système de l'art puisque les livres peuvent être distribués par la poste, par les magasins d'artistes, par l'amitié; les livres prennent moins de place, sont portables, pratiques et démocratiques, et ils créent une relation

---

<sup>50</sup> Linker, K. (1980). *op. cit.*, p. 78.

<sup>51</sup> Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *op. cit.*, p. 30.

personnelle entre le consommateur et l'artiste, entre le propriétaire et le créateur<sup>52</sup>.

Cette « contre-proposition » vise à élargir l'expérience artistique et à remplacer les lieux culturels de l'art pour des lieux de l'ordinaire, du quotidien. La poste, par exemple, symbolise ce contact élargi avec le monde; c'est l'extension de la relation entre le consommateur et l'artiste et l'implication d'influences diverses qui ajoutent à l'aspect démocratique de cette pratique. En éliminant les barrières physiques et temporelles, l'œuvre, l'exposition et l'expérience de l'art s'ouvrent, se propagent et agrandissent leurs zones de réflexion :

*The book, as a practice, reflects the use of transmission against the contained practice artistic territory of compartmentalized society. [...] Much as the gallery and museum reflect a restricted audience and limited, largely conventional objects, the book responds to a situation in which the audience is not only broader but aesthetically influenced by factors far beyond artistic spheres<sup>53</sup>.*

Décrite par Kate Linker, cette pratique déterritorialisante et décompartmentée, propre aux initiatives imprimées, a largement été explorée dans la pratique de Lucy R. Lippard. Auteure, critique et commissaire, son engagement s'est concrétisé dans de nombreux projets d'expositions qui soulignent la nature décentralisée et politique de l'art. Auteure d'ouvrages incontournables à propos de la « dématérialisation » de l'art, elle a participé activement à la théorisation et au développement du commissariat de l'art conceptuel. Parallèlement à Seth Siegelaub, ses expositions contournent similairement les codes traditionnels de la diffusion et de la mise en espace de l'art afin de partager avec les spectateurs des expériences qui font écho aux mouvements sociaux

---

<sup>52</sup> Judith Hoffberg dans Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *op. cit.*, p. 30.

<sup>53</sup> Linker, K. (1980). *op. cit.*, p. 77.

de l'époque. Son utilisation de l'imprimé comme stratégie expositionnelle est une preuve de son activisme, comme l'exprime Cornelia Butler :

*Lippard's exhibitions and texts from the time help us recognize the anti-aesthetic revolts of the 1968 generation in reference to the dynamics of modern art, and to the intention to examine its ideological foundations and social values as part of a broader process of politicization. Lippard was one of the few curators and art critics who dedicated themselves, in the context of the social revolutions of the time, to ongoing activism*<sup>54</sup>.

557,087, présentée au musée d'art de Seattle en 1969<sup>55</sup>, est la première d'une série d'expositions institutionnelles<sup>56</sup> se concentrant sur la dématérialisation de l'art et ses démarches processuelles, ainsi que sur un engagement politique lié à la décentralisation de l'art. Le commissariat de Lippard, relatif à une expérimentation formelle de l'imprimé, tente de contourner la hiérarchie et les jeux de pouvoir propres à l'exposition telle qu'on la connaît. On retient entre autres les modalités inédites de conception et de transport des œuvres qui ont rendu paradigmatique cette exposition imprimée : constituée de 95 fiches imprimées (pouvant être contenues et transportées dans une seule valise de taille normale), l'exposition suggère une réalité matérielle alternative,

---

<sup>54</sup> Butler, C. H., Day, P., Plagens, P. et Pollock G. (2012). *op. cit.*, p. 13.

<sup>55</sup> Le lieu d'accueil de l'exposition est identifié précisément ainsi : « *Seattle Art Museum (World's Fair Pavilion, Seattle Center), sponsored by The Contemporary Arts Council* » dans Lippard, L. R. (2001). *op. cit.*, p. 110.

<sup>56</sup> Entre 1969 et 1974, Lucy R. Lippard a créé quatre expositions suivant le même concept, regroupées sous le titre global « *Numbers Shows* » : 557,087 (1969) à Seattle, Washington, 955,000 (1970) à Vancouver (Canada), 2,972,453 (1970) à Buenos Aires (Argentine) et c. 7500 (1974) à Valencia, California (et qui s'est ensuite déplacée aux États-Unis et au Royaume-Uni). Voir Butler, C. H., Day, P., Plagens, P. et Pollock G. (2012). *op. cit.*

et les œuvres qui la façonnent existent à la fois comme des instructions ou de simples expressions verbales (fig. 1.3).

Volontairement flou, le titre de l'exposition *57, 087* réfère au nombre exact d'habitants de la ville de Seattle (Washington), durant l'an 1969, comme l'explique Lucy R. Lippard : « *I was of course looking for something neutral - non-associative, non-relational [...]*<sup>57</sup>. » En référant ainsi directement à la ville et à sa démographie, elle s'inscrit dans le lieu global qui accueille l'exposition, dans l'espoir de trouver une résonance concrète entre les œuvres et la population. De plus, l'absence de référence thématique dans le titre permet à l'exposition de ne pas regrouper les œuvres dans une catégorisation approximative, ce qui pourrait potentiellement travestir la nature de celles-ci, ou conditionner d'avance l'expérience du public :

*This show was conceived as an exercise in “anti-taste”, as a compendium of varied work so large that the public would have to make up its own mind about ideas to which it had not been previously exposed. I was particularly concerned not to be providing a new category in which disparate artists would be lumped*<sup>58</sup>.

Ce genre de mentalité se rapproche de celle de Seth Siegelaub et consolide la volonté de fournir aux artistes un contexte d'exposition neutre et standardisé, pour ne pas détourner l'attention du public du véritable discours des œuvres et des artistes. Cornelia Butler précise le choix du titre :

---

<sup>57</sup> Lippard, L. R. (2009, automne). Curating by Numbers: Landmark Exhibitions Issue. *Tate Papers* (12). Récupéré le 27 septembre 2018 de <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>

<sup>58</sup> Lippard, L. R. (2001). *op. cit.*, p. 111.

*Lippard's choice of an elusive and uncommunicative title for her project indicates an interest in troubling the conventions of exhibition-making, as does the fact that the exhibition prompted the coinage of a term 'para-visual' to describe its effect<sup>59</sup>.*

Le titre n'est pas le seul élément qui vienne troubler la méthodologie expositionnelle habituelle : les éléments imprimés qui constituent l'exposition, soit les 95 fiches et les textes, ont été regroupés dans une valise et transportés par Lippard elle-même jusqu'au Seattle Art Museum. Ce catalogue d'exposition devient, de par sa forme déconstruite, un regroupement d'instructions invitant la commissaire à matérialiser ou non les œuvres, et le public à prendre connaissance de celles-ci. Elle explique :

*10 x 15 cm loose index cards to be arranged and read randomly, including my introductory, or interfoliated, text. [...] I liked the idea that the reader could throw out the cards she or he did not like, which paralleled the 'anti-taste' bias of the entire exhibition<sup>60</sup>.*

Ainsi, les fiches sont exposées dans des cartables disponibles à la consultation (fig. 1.4) et quelques œuvres choisies par Lippard sont matérialisées dans l'espace intérieur et extérieur. Toutefois, la lecture des mots, par Lippard ou par le public, a l'objectif de transmettre une information sur la potentialité perceptive et sensorielle de l'œuvre. Une dimension performative s'ajoute, sous-jacente à l'intention de la commissaire et des visiteurs qui choisissent ou non de réaliser certaines instructions, et fortement associée à la nature reproductible de l'exposition. Enfin, le caractère non hiérarchique des œuvres, le format « de poche » de chacune des fiches ainsi que l'utilisation du langage agissent comme l'affirmation d'une posture curatoriale singulière. Grâce à *557,087* et les « *Number Shows* » qui suivront, Lippard ouvre la voie vers une manière de

---

<sup>59</sup> Butler, C. H., Day, P., Plagens, P. et Pollock G. (2012). *op. cit.*, p. 26.

<sup>60</sup> Lippard, L. R. (2009, automne). *op. cit.*

considérer l'exposition comme une forme poreuse et réflexive, définie conséquemment par le détournement de contrainte technique.

## 1.2 Exposer l'imprimé ou le détournement du système établi

*Quand voir, c'est lire, voit-on encore quelque chose<sup>61</sup> ?*

En 1969, Douglas Huebler, artiste conceptuel actif sur la scène américaine, fait une déclaration d'une simplicité désarmante, qui résume efficacement le rapport de l'art conceptuel à la matérialité :

*The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply to state the existence of things in terms of time and/or place. [...] Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation. This documentation takes the form of photographs, maps, drawings and descriptive language<sup>62</sup>.*

Presque philosophique dans son rapport existentialiste au monde environnant, cette déclaration souligne surtout le rôle de la documentation dans un art qui traite de l'immatériel, du non perceptible et de l'abstrait. Pour que ces concepts puissent être créés et partagés, il faut un langage commun et une manière de les faire circuler qui ne contredisent pas la nature des idées. Les mots et l'imprimé deviennent donc les modalités expositionnelles par excellence, soit les réponses logiques à ce désir d'aller

---

<sup>61</sup> Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *op. cit.*, p. 175.

<sup>62</sup> Cette déclaration fait partie du catalogue de l'exposition *January 5-31, 1969* (1969) de Seth Siegelaub. Voir Lippard, L. R. (2001). *op. cit.*, p. 74.

au-delà d'une expérience perceptive visuelle. Qui plus est, cette forme documentaire adopte le statut d'archive, devenant l'unique mémoire qui témoigne de l'exposition.

Face à la nature dématérialisée de ces expositions, qu'en est-il de l'expérience du spectateur ? Comme l'a documenté Lucy R. Lippard<sup>63</sup>, ces projets naissent dans un contexte où le processus de dématérialisation de l'art engage une remise en question des stratégies de présentation. Néanmoins, si le rejet de l'objet est recherché dans la conception des œuvres, le spectateur expérimente tout de même une relation matérielle avec l'imprimé et sa lecture et sa mise en espace implique une réflexion autour de sa consultation et de sa réception.

### 1.2.1 L'espace et le temps de l'imprimé

Puisque les expositions imprimées regroupent des œuvres qui ne nécessitent pas un accrochage conventionnel, il devient opportun de réfléchir à des stratégies de présentation alternatives. Parallèlement aux critiques du marché de l'art et de sa propension à l'opulence, on retrouve dans les présentations d'expositions imprimées une sobriété et une simplicité formelle référant au quotidien et aux matériaux

---

<sup>63</sup> Lippard va même jusqu'à annoncer la possible obsolescence de l'objet en 1968 : « *Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially of art as object, and if it continues to prevail, it may result in the object's becoming wholly obsolete.* » Cette citation provient originellement de Chandler, J. et Lippard, L. R. (1968, février). *The Dematerialization of Art. Art International* 12(2), p. 31-32, mais apparaît également dans Lippard, L. R. (2001). *op. cit.*, p. 42-43.

accessibles<sup>64</sup>. Ces stratégies expositionnelles veulent concentrer l'entière attention du public sur le contenu des œuvres, et non sur leur forme.

*« As original art, not violated by reproduction but rather defined by reproductibility, the book provides a potentially infinite and simultaneous number of exhibitions<sup>65</sup>. »*

Comme le sous-entend Kate Linker, il est question de créer une exposition au-delà de l'espace matériel qui nie la présentation unique, une exposition « définie par sa reproductibilité ». Chaque lecture, chaque consultation équivaut à une activation de l'exposition et celle-ci ne devient plus réductible ni un lieu, ni à un moment déterminé. L'imprimé comme unique support de la réunion de tous les expôts<sup>66</sup> permet ce rassemblement possible au-delà de toutes limites; artistes et commissaires évaluent cette caractéristique comme un accès élargi à l'art, synonyme d'un rapprochement de l'art et de la vie.

Un autre exemple d'exposition organisée par Seth Siegelaub soutient ce processus de dématérialisation et participe à l'idée d'une conception temporelle et spatiale dilatée. *March 1969* (1969), connu également sous le titre *One Month*, prend la forme d'un calendrier fidèle au mois de mars de l'an 1969 (fig. 1.5), dans lequel chacune des journées a été attribuée à un artiste différent. Dans l'invitation aux artistes, Siegelaub spécifie que le contenu global sera regroupé, publié et internationalement distribué (fig.

---

<sup>64</sup> L'exposition de Mel Bochner (1966), citée en point 1.1.1, traduit cette économie de moyen sans pour autant trahir l'authenticité des œuvres exposées : les quatre classeurs contenant les œuvres photocopiées et simplement déposés sur des socles pour la lecture demeurent un bon exemple de sobriété expositionnelle qui traduit la mentalité de l'époque.

<sup>65</sup> Linker, K. (1980). *op. cit.*, p. 77.

<sup>66</sup> Le terme « expôt » se définit ainsi : « concept désignant tous les objets au sens large, incluant donc les matériaux visuels, sonores, tactiles ou olfactifs, susceptibles d'être porteurs de sens dans le cadre de l'exposition. » Gonseth, M.-O. (2000). *La Grande Illusion*. Neuchâtel : Musée d'Ethnographie, p. 157.

1.6); une fois de plus, l'imprimé supporte l'entièreté des œuvres comme exposition, mais n'est pas tributaire de leur potentielle réalisation. Anne Moeglin-Delcroix mentionne :

Dans ce calendrier, les informations sont uniquement textuelles. On ne voit d'ailleurs pas comment il aurait pu en être autrement puisque chaque artiste, à partir du moment où il répond à l'invitation, s'engage à réaliser quelque chose dans un avenir qu'il ne peut qu'annoncer. Le catalogue est un programme dont la réalisation ne sera pas confirmée et restera invisible au public<sup>67</sup>.

Ainsi, la question de la mise en espace devient particulièrement déterminante dans ce cas. Hypothétiquement, les œuvres peuvent se matérialiser et s'activer ailleurs et à un autre moment que celui où le lecteur prend connaissance du document; ce dernier doit alors se représenter mentalement l'événement dans son entièreté grâce au support imprimé. Par exemple, Robert Barry, en date du 5 mars 1969, annonce qu'il lâchera un volume de gaz dans l'atmosphère :

*Inert Gas Series, 1969; Helium (2 cubic feet). Description: Sometime during the morning of March 5, 1969, 2 cubic feet of Helium will be released into the atmosphere*<sup>68</sup>.

Ainsi, l'action prévue par Robert Barry à New York côtoie celle d'Allan Ruppersberg, qui prévoit, en date du 26 mars 1969, marcher dans le désert du Mojave, à Los Angeles, Californie.

---

<sup>67</sup> Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *op. cit.*, p. 157.

<sup>68</sup> Siegelau, S. (commiss.). (1969b). March 5<sup>th</sup>. *March 1969* [Exposition imprimée]. New York: (s. é.). (s. p.).

*I propose, on the 26th of March, to walk from daybreak to dark, through the Mojave Desert in a predetermined straight line. The course will be plotted on geological maps*<sup>69</sup>.

Vingt-et-un jours et des milliers de kilomètres séparent ces deux œuvres-instructions alors qu'elles cohabitent au sein de la même exposition. Ce qui importe pour Siegelau, ce n'est pas que les propositions soient réellement exécutées, au contraire, c'est que le support imprimé évoque en un seul objet toutes ces probabilités. La réalisation de l'exposition demeure hypothétique, insaisissable. Enfin, le document s'inscrit comme archive, seul témoin de l'ensemble de l'exposition pour les années futures; à la fois inscrite dans une temporalité précise grâce au calendrier, Siegelau bouleverse indéniablement la durée de l'exposition. Conceptuellement, la lecture de l'exposition *March 1969* en 2020, plus de cinquante ans après sa réalisation, perpétue son existence et sa validité expositionnelle, ce qui confère finalement une vie sans fin à cette exposition imprimée.

### 1.2.2 La lecture de l'imprimé

Joseph Kosuth conçoit en 1970 une installation in situ de tables, de bancs et de livres ouverts sous le titre suivant : *Information Room (Special Investigation)*<sup>70</sup>. Tel un salon de lecture, le spectateur est invité à s'y installer pour consulter les livres mis à

---

<sup>69</sup> Siegelau, S. (commiss.). (1969b). *op. cit.*

<sup>70</sup> L'installation a été reconstituée quelques fois, entre autres en 2008 pour une exposition rétrospective de Joseph Kosuth à la Galerie Sean Kelly (New York), intitulée *neither appearance nor illusion*.

disposition. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une proposition d'exposition imprimée à proprement parler<sup>71</sup>, Kosuth explore les limites de l'exposition, notamment celles d'une réception au-delà de la simple observation, campée dans la lecture. En se fiant à la nature des projets étudiés qui se développent dans une forme imprimée et souvent écrite, quelle est l'expérience de la lecture de l'imprimé en contexte d'exposition ?

Lorsque l'exposition imprimée utilise une forme langagière, elle peut être comparée à une partition : les mots deviennent un objet de lecture et d'interprétation et peuvent être répétés dans différents contextes sans que soit contestée leur authenticité. Comme un système de notation, il semble que le langage participe à une réévaluation du contexte d'exposition dans l'ouverture et la fluidité qu'il octroie à l'événement. De plus, le support imprimé peut devenir l'autorité du projet, et l'interprétation de celui-ci est alors confiée au récepteur, qui pourra lui accorder une signification propre à sa compréhension, à son ressenti.

Jérôme Glicenstein considère la notion d'interprétation subjective et de lecture de l'exposition dans son ouvrage *L'art : une histoire d'exposition*<sup>72</sup> ; il affirme que l'exposition peut adopter des caractéristiques que le théoricien Nelson Goodman nommerait « allographiques<sup>73</sup>», c'est-à-dire authentiques dans leurs répétitions. Cette

---

<sup>71</sup> Joseph Kosuth propose une situation expositionnelle de lecture, et non une exposition qui existe uniquement à travers une forme imprimée.

<sup>72</sup> Glicenstein, J. (2009). *op. cit.*

<sup>73</sup> À ce propos, Nelson Goodman, dans son essai *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles* (1990) se questionne sur le statut de l'œuvre d'art, et la différence entre l'œuvre originale et l'œuvre copiée; il propose deux notions qui distinguent cette nuance, soit les arts *autographiques* et *allographiques*. Alors que les arts autographiques reproduisent une distinction entre l'original et la contrefaçon (comme une œuvre peinte), les arts allographiques désignent des pratiques artistiques qui peuvent être exécutées de multiples fois sans qu'on ne questionne leur authenticité (par exemple, une œuvre musicale, guidée par une partition). La première forme d'art n'autorise pas la multiplicité, alors que la seconde l'encourage. Le système « notational » de l'allographie engage alors une distinction

notion d'allographie s'applique d'autant plus grâce à la lecture multipliée d'une exposition par chaque spectateur. Glicenstein explique que la lecture que l'on peut faire de l'exposition, c'est-à-dire notre prise de connaissance de celle-ci et notre réflexion critique à son égard, naît d'un processus de subjectivisation. Dans le cas d'une lecture d'exposition imprimée, ce phénomène est amplifié par le rapport individuel que l'on entretient avec le support expositionnel et participe, comme le dirait Glicenstein, à une « réitération différenciée dans l'expérience même<sup>74</sup> », comme si s'activait une réécriture du texte par le lecteur. Ainsi, la subjectivisation de l'exposition imprimée permet de repenser le rôle de l'artiste ou l'auteur comme unique figure de pouvoir, seul détenteur du sens de l'œuvre. Même si une parole curatoriale s'insère dans la production de sens d'une exposition, la responsabilité de l'œuvre et de l'exposition est renégociée grâce à la nouvelle position de chaque participant au projet, et à toutes les réécritures possibles de l'expérience.

Glicenstein réfère aussi à Roland Barthes, qui publie en 1967 un texte d'une grande éloquence quant au rôle du créateur et du récepteur; dans son essai « La mort de l'auteur<sup>75</sup> », Barthes critique la notion traditionnelle d'auteur, en avançant l'hypothèse de la naissance du lecteur et du texte comme espace à dimension multiple. Barthes écrit : « [...] le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite l'écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine,

---

fondamentale entre les propriétés constitutives de l'œuvre et les propriétés contingentes. Les propriétés contingentes désignent toutes les caractéristiques qui peuvent être modifiées au cours d'une exécution: les nuances, la durée, la forme, etc. Sans s'éloigner de l'autorité de l'œuvre, les œuvres de type allographique sont ouvertes et libres aux interprétations de ceux qui se les approprient.

<sup>74</sup> Glicenstein, J. (2009). *op cit.*, p. 112.

<sup>75</sup> « La mort de l'auteur » est d'abord traduit en version anglophone, publié sous le titre « The Death of the Author » dans *Aspen Magazine* (5/6) (1967), puis en français dans la revue *Mantéia* (1968).

mais dans sa destination [...] <sup>76</sup>. » Autrement dit, l'auteur n'est plus garant de la production de sens de son œuvre, c'est plutôt le lecteur qui y donne un sens relatif à sa subjectivité, à son interprétation. Sur le sujet de l'exposition, Glicenstein s'inspire beaucoup de cette renégociation des rôles de l'auteur et du lecteur et complète sa réflexion : « la lecture, comme la visite d'une exposition, est une activité qui engage fortement le visiteur (qu'il en soit conscient ou non) à sortir de sa « passivité » <sup>77</sup>. »

Cette parenthèse théorique nous offre un cadre méthodologique qui sied à celui de l'exposition imprimée. Pour plusieurs artistes et commissaires de l'époque, une conception de l'exposition fluide et sujette à l'interprétation s'arrime à un désir de bousculer les codes de réception et de participation du public. L'artiste Robert Barry, qui a participé à plusieurs projets d'expositions imprimées de Seth Siegelaub, affirme que le langage et sa lecture font le lien entre la création et la réception et lui permettent de solliciter le spectateur directement :

Les mots imprimés, soigneusement choisis et ordonnés, sont adressés à qui les regarde. [...] J'ai recours aux mots parce qu'ils vont vers le spectateur pour lui parler. Les mots viennent de nous. Nous pouvons nous relier à eux. Ils jettent un pont par-dessus le gouffre qui sépare le spectateur de l'œuvre <sup>78</sup>.

Plus encore, le spectateur comme récepteur devient nécessaire au projet, le dispositif imprimé faisant concrètement appel à sa perception et à son activité; sans public, l'exposition est en attente d'activation, comme un livre qui n'attend qu'à être ouvert. Une mise en tension s'effectue entre la conception de l'œuvre par l'artiste et

---

<sup>76</sup> Glicenstein, J. (2009). *op cit.*, p. 112.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>78</sup> Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *op. cit.*, p. 186.

l'activation de l'œuvre par le spectateur récepteur. L'artiste propose une idée plus qu'il ne produit un objet, et le récepteur se voit confier la réalisation potentielle de l'œuvre, en devant lire ou consulter celle-ci afin de l'exécuter<sup>79</sup>.

L'art conceptuel propose qu'une œuvre ou une exposition existent outre son expérience matérielle. L'exposition imprimée, malgré son support matériel, reconduit ce précepte et permet une multiplication de ses occurrences. En renouvelant l'expérience à chacune des réceptions subjectives des spectateurs, l'exposition se déploie à maintes reprises, à chaque lecture ou à chaque regard, et chaque fois sous un point de vue différent. D'autant plus que la réception peut se dérouler presque n'importe où et soulève un paradoxe où s'entrechoquent intimité et universalité : l'exposition imprimée engage une consommation (ou une lecture) individuelle et multiple à la fois<sup>80</sup>.

Précisément, le livre d'artiste, en tant qu'œuvre et en tant que moyen d'exposition de l'œuvre, n'assigne pas de place précise à ses récepteurs. Bien sûr, il faut l'avoir entre les mains et devant les yeux, mais cette situation peut se produire en tous lieux presque. Les modes de sociabilité qui entourent la réception esthétique des livres d'artistes sont alors à la fois diminués, dans la mesure où la lecture telle qu'on la pratique aujourd'hui est une opération individuelle, et démultipliés si l'on prend en compte tant la logique du réseau

---

<sup>79</sup> Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *op. cit.*, p. 174.

<sup>80</sup> Anne Moeglin-Delcroix note aussi ce paradoxe, et ajoute que le livre d'artiste (et l'exposition imprimée) se développe dans son autodéfinition et son caractère autoréflexif, alors que son activation par le public confirme son existence. Voir Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *op. cit.*, p. 176.

qui anime la production et la diffusion des livres d'artistes que la multiplicité des situations dans lesquelles leur lecture est possible<sup>81-82</sup>.

Finalement, une nuance est à observer entre la lecture d'une œuvre écrite et la lecture d'une œuvre qui n'utilise pas le langage, comme un dessin ou un élément graphique. Une œuvre écrite, verbale et lisible, est ouverte à l'interprétation, parfois en s'offrant au public comme une instruction ou une partition; intelligibles, les mots sont porteurs de l'œuvre. Le langage, bien qu'abstrait, agit à la manière d'un outil commun et consensuel qui nous permet de comprendre l'œuvre (si, bien sûr, le lecteur est en mesure de saisir la langue écrite et que le processus de mise en représentation s'amorce en fonction de ce que le lecteur connaît déjà). Par exemple, l'œuvre de l'artiste William Bollinger (fig. 1.7), pour l'exposition *557, 087* (1969) de Lucy R. Lippard, apparaît ainsi : « *Large log (to be selected in Seattle), floating in a lake or bay* <sup>83</sup> ». Le spectateur, en lisant l'œuvre, peut conceptualiser l'idée qui lui est offerte textuellement. Il peut également se faire l'image mentale de la bûche flottant dans un lac, ou même, selon les principes de l'art conceptuel, il a la possibilité d'exécuter l'œuvre lui-même.

De manière distincte, mais non opposée, une œuvre qui n'utilise pas du langage pour exister provoque manifestement une interprétation différente chez le spectateur. Prenons le cas de la participation de Sol Lewitt à l'exposition *The Xerox Book* (1968) de Seth Siegelaub : sur 25 pages, Lewitt élabore une structure graphique de forme carrée, et produit diverses déclinaisons de quatre carrés contenant des lignes orientées

---

<sup>81</sup> Comme nous avons constaté précédemment, l'auteur ne fait pas la différence entre les livres d'artistes et les expositions imprimées. Ainsi, dans cette citation, nous pourrions suggérer que l'expression « livre d'artiste » puisse être remplacée par « exposition imprimée ».

<sup>82</sup> Dupeyrat, J. (2010). *op. cit.*

<sup>83</sup> Lippard, L. R. (commiss.). (1969). *557,087* [Exposition imprimée]. Seattle : (s. é.). (s. p.).

horizontalement, verticalement et obliquement (fig. 1.8). L'artiste propose au regardeur de relier les dessins entre eux, et de compléter mentalement l'entièreté de l'œuvre en réfléchissant aux 25 pages dans un ensemble absolu, mais insaisissable au regard.

### 1.3 Le partage de l'exposition imprimée : stratégies critiques et curatoriales

*For openings one would walk down the street and visit spaces expecting to see art; it was very much like a routine, it was like taking the dog for a walk, except you were the dog<sup>84</sup>.*

À la lumière de ces caractéristiques théoriques et expographiques de l'imprimé, nous voulons conclure ce portrait en étudiant les enjeux critiques associés à une remise en question de l'institution et à la naissance d'une parole curatoriale.

L'histoire de l'art conceptuel est ponctuée de prises de position engagées par les artistes et les commissaires. C'est effectivement au cours des années 1960 qu'on observe la conjonction du militantisme social et des nouvelles pratiques artistiques. Les révoltes étudiantes de 1968, la guerre du Viêt Nam et le discours féministe inspirent le domaine culturel. Des groupes organisés issus du monde de l'art tentent de faire valoir de meilleures conditions de travail, et trouvent un écho dans les valeurs conceptuelles qui, de par la remise en question de plusieurs conventions, désirent se détacher d'une vision hiérarchisée, patriarcale et marchande de l'art.

---

<sup>84</sup> Seth Siegelaub dans Obrist, H. U. (2009). *A Brief History of Curating*. Zurich : JRB|Ringier, p. 119.

Dans un premier temps, il sera question du lien entre l'émergence simultanée de l'exposition imprimée et de la critique de l'institution. Au cœur de cette vision expérimentale et politique de l'exposition, les artistes et commissaires développent des stratégies qui contournent le circuit institutionnel, ce que l'histoire définira a posteriori comme étant la critique institutionnelle. Nous souhaitons ainsi cerner les enjeux institutionnels de l'exposition imprimée lors de son amorce. Dans un second temps, la figure du commissaire sera étudiée à dessein de compléter le portrait des pratiques expositionnelles de l'imprimée durant les années 1960. Il s'agira de définir les intentions des commissaires de l'époque relatives à un engagement critique, politique et artistique. Nous étudierons conséquemment les enjeux curatoriaux propres aux pratiques de Lucy R. Lippard et de Seth Siegelaub, puisqu'ils ont tous deux participé à l'élaboration d'une nouvelle manière d'appréhender l'exposition. Ces deux sujets liés à la naissance de l'exposition imprimée, soit la critique institutionnelle et la parole curatoriale, seront ici exposés, mais plus amplement analysés en troisième chapitre.

### 1.3.1 Un outil contre l'institution

En 1960, alors que les mouvements d'avant-gardes comme Dada et le minimalisme assistent à leur canonisation institutionnelle<sup>85</sup>, il se crée parallèlement un large mouvement d'auto-organisation en marge du circuit officiel de l'art. Selon Jérôme

---

<sup>85</sup> Glicenstein, J. (2015a). *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*. Paris : Presses universitaires de France, p. 39.

Glicenstein<sup>86</sup>, ce développement d'institutions alternatives et spécialisées a pour conséquence une augmentation concrète des expositions et de ses intermédiaires, ces événements assumant une critique du réseau duquel il se détache. Dans le discours de l'art conceptuel, la critique institutionnelle passe par le développement de ces espaces alternatifs, en marge des hautes institutions d'art comme les musées ou les galeries; l'imprimé comme espace expositionnel en fait partie.

Pauline Chevalier, auteure d'un important ouvrage sur les espaces alternatifs de la scène artistique new-yorkaise dans les années 1960, donne une définition de l'espace « alternatif ». Selon son étude, celui-ci se conçoit comme un au-delà de l'espace réel et se développe dans un contexte où s'inscrit une opposition. Ainsi, les pratiques dites alternatives se construisent en raison d'une résistance soutenue face à un système non désiré. Ce contournement volontaire s'oriente toutefois vers un champ de possible :

*L'alternatif* est ce qui fonctionne hors du champ des institutions classiques, en dehors d'un système économique, social, culturel, existant et installé. *L'alternatif* est donc indéfini, il est à côté, au-delà. Alors que le domaine contourné, voire rejeté, est relativement bien circonscrit, *l'alternatif* s'étend en *terra incognita*<sup>87</sup>.

Revenons à Kate Linker et à son texte marquant sur le livre comme espace alternatif<sup>88</sup>, puisque sa démonstration de la nécessité et des conséquences d'un réseau parallèle est bien défendue, et confirme l'inscription de l'exposition imprimée dans un circuit alternatif. En regroupant les initiatives qui utilisent le livre comme médium, elle

---

<sup>86</sup> Glicenstein, J. (2015a). *op. cit.*, p. 39.

<sup>87</sup> Chevalier, P. (2017). *Une histoire des espaces alternatifs à New York – De SoHo au South Bronx (1969-1985)*. Dijon : Les Presses du réel, p. 8.

<sup>88</sup> Linker, K. (1980). *op. cit.*

explique : « *For as much as a medium for aesthetic ideas, book art has been a political tool, or means of reaction, against a series of ills in the prevailing art system*<sup>89</sup>. » Le livre exige son propre développement via des structures alternatives au réseau en fonction des galeries et musées; il demande la recherche de nouveau financement et de nouvelles plateformes, potentiellement du domaine éditorial. Ce n'est pas un système libéré de toute contrainte, mais c'est une contre-proposition conséquente à tout ce qu'on peut reprocher principalement au système de l'art institutionnel, comme son attitude mercantile et sa logique hiérarchique et centralisée. Le livre apparaît comme une situation d'autant plus efficace que les *espaces* physiques alternatifs qui, même dans un réseau en marge, reproduisent des conditions similaires aux situations institutionnelles :

*Moreover alternative spaces, while avoiding establishment censure, pose similar restrictions in space, time and viewing context. Thus, an alternative to painting, sculpture, performance or other inherently spatial art has seemed a viable safeguard against its all-too-evident ills. It is not a case or replacement, but of an art form placed alongside more conventional forms*<sup>90</sup>.

Le format de l'imprimé participe à la mise en place d'une méthodologie de production et de diffusion distincte, qui se suffit presque entièrement à elle-même, et prouve la possibilité de bâtir un autre système.

*The aim of an artspace beyond the political exclusions of space hinges on the fact that the book is less a form, with its connotations of material strictures, than a framework or matrix. [...] Built into the book is a criticism of this validation in a format implying exhibition, distribution and critique. In this, the*

---

<sup>89</sup> Linker, K. (1980). *op. cit.*, p. 77.

<sup>90</sup> *Ibid.*

*book partakes of a general skepticism, building since the late '60s, towards the systems surrounding the actual production of work*<sup>91</sup>.

Un des principaux enjeux critiques de l'exposition imprimée est sa capacité à refuser l'occurrence unique, s'opposant ainsi au hic et nunc sur lequel reposent les événements institutionnalisés. Lucy R. Lippard note ici la capacité des artistes conceptuels à créer de nouvelles opportunités rapidement, en utilisant des stratégies minimalistes et efficaces, qui sont quotidiennement à leur disposition :

*Since novelty was the fuel for the conventional art market, and novelty depended upon speed and change, Conceptual artists gloried in speeding past the cumbersome established process of museum-sponsored exhibitions and catalogues by means of mail art, rapidly edited and published book of art, and other small-is-better strategies*<sup>92</sup>.

Le raisonnement des artistes et des commissaires conceptuels est que l'institution muséale, dans les années 1960, ne peut qu'exposer, conserver, archiver et étudier des initiatives qui répondent ultimement à la logique de l'objet d'art et à sa matérialité. Le musée participe en effet à la mise en valeur des objets uniques; leur présentation publique est événementielle et convoitée. Ainsi, le choix d'alternatives comme celui de l'imprimé se fait en réaction aux normes institutionnelles : les œuvres ne nécessitent plus une légitimation officielle et ne répondent plus à une logique de préciosité. Au contraire, en augmentant la disponibilité des œuvres et des expositions imprimées, l'idée est de réduire les écarts hiérarchiques continuellement retransmis par le système de l'art, où le musée et la galerie deviennent des lieux de culte. En évacuant l'idée d'un

---

<sup>91</sup> Linker, K. (1980). *op. cit.*, p. 78.

<sup>92</sup> Lippard, L. R. (2001). *op. cit.*, p. xvii.

espace-temps singulier et hétérogène, l'art conceptuel et l'exposition imprimée s'étendent de manière poreuse et tentaculaire.

La discrétion matérielle, l'accessibilité et la facilité de circulation sont des particularités aisément atteignables par les intervenants de l'imprimé. De plus, ces pratiques exigent une organisation plus débrouillarde, moins systématisée et plus expérimentale. À propos de sa méthodologie, Lucy R. Lippard explique :

*You did not apply for grants: you just did what you could with what was at hand. For me the point of conceptual art was precisely the notion of doing it ourselves - bypassing mainstream institutions and the oppressive notion of climbing the art-world ladder by having an idea and directly, independently, acting upon it*<sup>93</sup>.

Lucy R. Lippard, durant les années 1960 et 1970, s'implique activement dans des mouvements contestataires liés à la critique de l'institution et du système de l'art. Elle participe, entre autres, aux manifestations organisées par l'association Art Workers Coalition (AWC) au Museum of Modern Art de New York en janvier 1969, qui « [...] entend rassembler une série de comités, de revendications et d'artistes décidés à lutter contre les travers des institutions et pour un nouveau statut des artistes en tant que travailleurs de l'art<sup>94</sup>. » En plus d'exiger une nouvelle législation sur la diffusion, la vente et l'exposition des œuvres, ses membres demandent « [...] plus de transparence

---

<sup>93</sup> Lippard, L. R. (2009, automne). *op. cit.*

<sup>94</sup> Chevalier, P. (2017). *op. cit.*, p. 20.

dans le fonctionnement des conseils d'administration des musées ainsi qu'une place légitime des artistes au sein des institutions<sup>95</sup>. »

Durant les années 1970, Lucy R. Lippard passe aux actes et participe à l'ouverture<sup>96</sup>, non pas d'une galerie, mais de la librairie spécialisée Printed Matter (fig. 1.9) dans le quartier de Tribeca dans Manhattan, une autre initiative qui prouve son désir d'accroître un réseau alternatif de diffusion en symbiose avec les pratiques artistiques de l'époque. En plus d'offrir un point de vente et une visibilité à plusieurs pratiques artistiques imprimées, le magasin utilise sa vitrine comme espace d'exposition, devenant ainsi un lieu alternatif de diffusion de l'art, loin des institutions officielles<sup>97</sup>. À propos de son implication dans cette librairie qui a audacieusement fait le choix de mettre de l'avant la vente de livres d'artistes, d'œuvres et d'exposition imprimées, elle raconte :

*Part of all this was the idea that art would be accessible and affordable to a far greater number of people than the art world allowed through its doors. Art was getting so precious, so elitist, during that Greenbergian period... and so expensive; this was a way of getting away from that and trying to make art that would attract a lot of different people<sup>98</sup>.*

---

<sup>95</sup> Chevalier, P. (2017). *op. cit.*, p. 20.

<sup>96</sup> Lucy R. Lippard fait partie des membres fondateurs de Printed Matter, aux côtés de Edit DeAk, Sol Lewitt, Walter Robinson, Pat Steir, Mimi Wheeler, Robin White et Irena von Zahn. Le premier local qui accueille la librairie est situé au 7 Lispenard Street, dans le quartier de Tribeca, Manhattan. Voir Printed Matter, Inc. (2020). *Mission & History*. Récupéré de <https://www.printedmatter.org/about/mission-history>

<sup>97</sup> Située maintenant dans le quartier Chelsea, au 231 11th Avenue, à New York, la librairie Printed Matter est toujours ouverte et demeure un incontournable pour les amateurs d'art imprimé et d'ouvrages spécialisés.

<sup>98</sup> Obrist, H. U. (2009). *op. cit.*, p. 219.

Seth Siegelaub exprime lui aussi sa déception face aux structures institutionnelles en soulignant le fait que leurs structures internes sont directement reliées à des intérêts financiers<sup>99</sup>. Qui plus est, il déplore la rigidité du système qui reproduit des modalités fixes, et qui tourne le dos aux idées et conceptions plus expérimentales et flexibles :

*The way I have been involved with structures is by trying to avoid them, cutting across them, or at least by trying to avoid static structures, or trying to create flexible structures that correspond to real needs. In a certain way, in my specific case, this is related, on the one hand, to the type of art I was interested in, and on the other, to my personal economic situation, and my take, my analysis of the art world<sup>100</sup>.*

Devant le rythme institutionnel, reposant sur la régularité des expositions temporaires et sur la marchandisation des œuvres, Siegelaub souligne un manque flagrant de liberté dans le monde de l'art. Après avoir fait l'expérience d'ouvrir sa propre galerie à New York, il lui paraît impossible de se mouler à cette structure et à ce rythme :

*The rhythm of production, the art exhibition assembly line so to speak, was much too fast and regular. There was hardly anytime to think and play, which for me is very, very important. It seemed there must be a better way of doing an exhibition when you wanted to do it, without having all the continuing overheads [...].... That is, to try to separate the administrative and organizational constraints of space from possible art aspects of the space<sup>101</sup>.*

La personnalité curieuse et entreprenante de Seth Siegelaub se démarque du contexte institutionnel : il semble vouloir travailler en parallèle avec les artistes, et non leur imposer des décisions qui reproduiraient la périodicité d'une galerie marchande.

---

<sup>99</sup> Seth Siegelaub dans Obrist, H. U. (2009). *op. cit.*, p. 121.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 120.

L'allusion au jeu prouve son intention de transgresser la rigidité du système, qui reproduit un rythme de production répondant à la logique du marché.

Par exemple, l'importance que Seth Siegelaub accorde à la traduction de plusieurs catalogues ou expositions imprimées démontre son désir d'une circulation de l'art au-delà des limites spatiales d'un seul lieu, et son opposition à un chauvinisme aveugle et unilingue. L'exposition *July, August, September 1969* (1969) contribue à cette réflexion sur l'élargissement du public de l'exposition. Il s'agit d'une exposition imprimée collective, rassemblant onze artistes<sup>102</sup> dispersés à travers le monde. Une de ses particularités est d'être diffusée en version trilingue (traduite en anglais, français et allemand) ce qui permet, non pas « [...] la succession des œuvres dans le temps, mais leur coprésence dans l'espace, un espace entendu comme espace de la publication<sup>103</sup>. » De plus, un planisphère illustré en page couverture souligne sans équivoque la notion de décentralisation de l'art et l'absence d'attachement à un lieu ou à une institution particulière.

L'implication de Siegelaub auprès des artistes est également présente au niveau administratif. En 1971, il crée *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, un contrat (traduit en anglais, français, allemand et italien) qui protège

---

<sup>102</sup> L'exposition regroupe les œuvres des onze artistes suivants, tous situés à des endroits différents : Carl Andre (The Hague), Robert Barry (Baltimore), Daniel Buren (Paris), Jan Dibbets (Amsterdam), Douglas Huebler (Los Angeles), Joseph Kosuth (New Mexico), Sol Lewitt (Düsseldorf), Richard Long (Bristol, UK), N.E. Thing Co. Ltd. (Vancouver), Robert Smithson (Yucatan) et Lawrence Weiner (Niaga Falls). Voir Primary Information (2020). *July, August, September 1969*. *Primary Information*. Récupéré le 15 mars 2020 de <https://primaryinformation.org/product/siegelaub-july-august-september-1969-juillet-aout-septembre-1969-juli-august-september-1969/>

<sup>103</sup> Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *op. cit.*, p. 158.

certains droits de l'artiste et octroie à celui-ci davantage de pouvoir et de contrôle vis-à-vis son travail, surtout lors des ventes privées ou institutionnelles.

*The Agreement has been designed to remedy some generally acknowledged inequities in the art world, particularly artists lack of control over the use of their work and participation in its economic after they no longer own it*<sup>104</sup>.

Son engagement dans une lutte contre le pouvoir décisionnel absolu de l'acheteur sur les œuvres et le travail des artistes est alors indéniable. Il s'agit pour Siegelaub de rééquilibrer la relation entre l'artiste et l'institution (ou l'acheteur) dans un milieu où les enjeux capitalistes sont difficiles à ignorer : « *As a practical solution, the contract did not question the limits of capitalism and private property; It just shifted the balance of power in favor of the artist over some aspects of a work of art once it was sold*<sup>105</sup>. »

### 1.3.2 La naissance d'une pensée curatoriale

L'émergence d'espaces alternatifs et l'augmentation du nombre d'expositions sont deux facteurs intimement liés au développement du commissariat indépendant durant les années 1960, ce qui a éventuellement mené à une pratique proprement

---

<sup>104</sup> Primary Information (2020). Siegelaub / The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement. *Primary Information*. Récupéré le 15 mars 2020 de <https://primaryinformation.org/product/siegelaub-the-artists-reserved-rights-transfer-and-sale-agreement/>

<sup>105</sup> Seth Siegelaub dans Obrist, H. U. (2009). *op. cit.*, p. 125.

curatoriale<sup>106</sup>; en effet, les motivations des organisateurs d'expositions ont donné naissance à diverses expérimentations formelles. Pour expliquer le développement de ce genre de pratique, Jan Verwoert relie l'émergence du commissariat indépendant à l'essor de l'art conceptuel et souligne l'enchevêtrement des figures curatoriale et artistique, unies dans ce désir commun de repenser l'art et ses enjeux. Les tâches du commissaire et de l'artiste se confondent, selon lui, mais se dirigent vers un objectif commun :

*The emancipation of art production from its confinement to traditional media opened up a broadfield of new practical possibilities in which the figure of the curator as an independent agent emerged alongside that of the conceptual artist - with the result that the practice of the curator in effect came to closely resemble the conceptual artist as both set out to address and transform the conditions of exhibiting art<sup>107</sup>.*

Au cœur de cette réévaluation des conditions d'exposition, les limites entre création, organisation, exposition, installation et publication se brouillent; il n'est plus question de répondre à des systèmes clos et établis, mais au contraire de reconstruire la production artistique autour de nouvelles idées. La figure du commissaire, à travers les projets d'exposition d'art conceptuel, se positionne comme celle d'un rassembleur qui encourage la mise en place de stratégies inédites et qui propose une réflexion sur les principes mêmes de l'exposition. Ces décisions curatoriales (qui remettent en question les stratégies traditionnelles du commissariat, soit la sélection des œuvres, leurs

---

<sup>106</sup> Nous rappelons ici l'utilisation distincte des termes « commissariat » et « curatorial ». Voir en introduction pages 15 et 16.

<sup>107</sup> Verwoert, J. (2006). This is Not an Exhibition. On the Practical Time and Symbolic Differences Between the Agency of the Art Institution and the Work of Those on its Outside. Dans Möntmann, N. *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Londres : Black Dog Press, p. 132.

dispositions dans l'espace d'exposition, la conceptualisation d'un thème, etc.) contribueront notamment à la création d'une nouvelle identité dans l'air du temps, démystificatrice et porteuse des préoccupations sociopolitiques des artistes. Les expositions évoluent vers des lieux d'expérimentation et tentent de réviser leurs principes fondateurs tout en respectant l'expression artistique du moment. Pour Lucy R. Lippard, il s'agit d'allier le commissariat à la critique d'art, et de joindre ainsi l'organisation d'exposition à une réflexion critique et cohérente du milieu :

*It seemed perfectly logical that if the art was going to change so drastically from its immediate predecessors, then criticism and exhibition strategies should change as well. [...] [Artists] were denying conventional art by emphasizing emptiness, cancellation, the vacuum, the void, the dematerialized, the invisible. [...] The more expansive, the more inclusive an exhibition could be, the more it seemed coherent with all the other so-called revolutions taking place at the time. I began to see curating as a simply physical extension of criticism<sup>108</sup>.*

Il est pertinent de reconnaître, dans la spécificité du commissariat conceptuel, le développement de fortes relations entre les commissaires et les artistes. Les commissaires, plutôt que de choisir des œuvres et de développer des thématiques autour de celles-ci, collaborent plus étroitement avec les artistes et les invitent à intégrer un projet commun. Irene Calderoni, dans son essai « *Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties* », souligne cette nuance dans le fondement des expositions des années 1960 :

*Since artist work site and time specifically, a show's organization is not based on the selection of works, which would subsequently be installed by curators, but rather it is the artists themselves who are selected. This shift has relevant consequences on the whole process which leads to the installation of an*

---

<sup>108</sup> Lippard, L. R. (2009, automne). *op. cit.*

*exhibition, as it generates a necessary and composite co-operation between artists and curators*<sup>109</sup>.

Calderoni spécifie que l'implication réelle du commissaire va au-delà de la simple organisation; elle se déploie dans un support compréhensif des nouvelles pratiques :

*The curator's involvement, however, is not limited to an operational function, but entails a general attitude of support for the new art, a side-taking which departs from the traditional objectivity of the museum keeper and comes closer to the complicity of the militant critic*<sup>110</sup>.

Conscients des préoccupations formelles, artistiques et sociales des artistes, les commissaires personnifient néanmoins une posture autonome, qui se définira au cours des années suivantes. Grâce à de nouvelles initiatives telles que l'exposition imprimée, une signature curatoriale fera son apparition; nous y reviendrons en détail dans le troisième chapitre.

Le recours à l'édition est donc l'effet d'une conscience aiguë du contexte artistique en pleine réforme. Dans cette mise en tension de l'exposition classique et renouvelée, on assiste à une renégociation des principes même de l'exposition, comme l'espace et la matérialité, encourageant ainsi l'expérimentation des pratiques éditoriales et imprimées. Les espaces imprimés apparaissent tel un lieu de contestation critique et d'expérimentation formelle. Selon Nathalie Zonnenberg, la principale méthodologie du commissariat de l'art conceptuel réside dans cette utilisation du document imprimé comme stratégie spatiale, démocratique et globalisée. Elle nomme le « *space-*

---

<sup>109</sup> Calderoni, I. (2007). *Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties*. Dans O'Neill, P. et Andreasen, S. *Curating Subjects*. Londres : Open Editions, p. 76.

<sup>110</sup> *Ibid.*

*catalogue* » (ou « catalogue spatial ») cette utilisation de l'imprimé comme stratégie d'exposition, et explique :

*[The “space-catalogue] approach, I would argue, constitutes the principle curatorial methodology of a conceptual art exhibition, both in a historical and present-day perspective. It makes use of artists’ propositions (or concepts) that are to be directly transferred to any chosen venue, to any site besides the catalogue, and can be executed by anyone in addition to the artist – a methodology that was applied in Lippard’s Numbers Shows<sup>111</sup>.*

Les expositions de Lucy R. Lippard, produites entre 1969 et 1974, demeurent particulièrement intéressantes pour cette étude des enjeux du commissariat. Sa série d'expositions regroupée sous le titre *Number Shows* introduit une méthodologie singulière, qualifiée de « DIY » (ou *Do-It-Yourself*, qu'on peut traduire comme « fait soi-même ») dans le sens où Lippard réalise le projet avec débrouillardise grâce aux moyens qui lui sont accessibles. En plus de correspondre adéquatement à l'art conceptuel, la mentalité « DIY » est associée à une pensée alternative, en marge des initiatives institutionnalisées. « *The cross-disciplinary Do It Yourself or DIY movement [...] was an integral element of this international network<sup>112</sup>.* » Le discours de Lippard est empreint de simplicité et d'intuition : elle explique avoir fait ce qui lui semblait logique à l'époque, c'est-à-dire contacter des artistes et rassembler des œuvres dans le but de créer une exposition et la présenter au public, sans attendre la validation d'une

---

<sup>111</sup> Zonnenberg, N. (2019). *Conceptual Art in a Curatorial Perspective: Between Dematerialization and Documentation*. Amsterdam : Valiz, p. 188.

<sup>112</sup> Lippard, L. R. (2009, automne). *op. cit.*

institution : « [...] *my modus operandi contradicted, or simply ignored, the connoisseurship that is conventionally understood to be at the heart of curating*<sup>113</sup>. »

À propos de Lucy R. Lippard, Cornelia Butler caractérise ses projets comme hautement marquants pour le commissariat d'exposition critique, en soulignant la nature hybride et argumentative de son engagement :

*From text as medium to exhibition-making as a discursive, creative act, it is a story of the invention of a curatorial mode that is political, argumentative and reluctantly but deeply feminist. [...] Lucy Lippard moved from the individual practice of art criticism to the socially engaged work that has characterized both her writerly voice and her curatorial activities ever since. [...] Lippard invented a critical space for her hybrid practice that is transdisciplinary, multivalent and interrogative*<sup>114</sup>.

Pour l'exposition 557,087 (1969) à Seattle, le commissariat se trouve au cœur de l'identité du projet, autant au niveau de la conception que de la matérialisation. En s'assurant du choix des artistes et du concept de l'exposition, mais aussi du transport des œuvres sur fiches et de leur matérialisation, Lippard prend la responsabilité d'une grande partie du projet. L'utilisation de l'imprimé lui permet une grande liberté de circulation, possible à l'échelle mondiale.

Toutefois, l'exposition ne fera pas l'unanimité. Critique à la revue *Artforum* en 1969, Peter Plagens désapprouve la démarche de Lippard en condamnant la dynamique entre la commissaire et les artistes participants :

---

<sup>113</sup> Lippard, L. R. (2009, automne). *op. cit.*

<sup>114</sup> Butler, C. H., Day, P., Plagens, P. et Pollock G. (2012). *op. cit.*, p. 16.

*There is a total style to the show, a style so pervasive as to suggest that Lucy Lippard is in fact the artist and that her medium is other artists, a foreseeable extension of the current practice of a museum's hiring a critic to "do" a show and the critic then asking the artists to "do" pieces for the show<sup>115</sup>.*

Lucy R. Lippard est accusée par Plagens d'instrumentaliser les artistes en imposant un « style total » à l'exposition, en plus de faire valoir sa propre signature. La critique de Plagens (fig. 1.4) se base sur l'omniprésence de la commissaire dans l'exposition globale, alors que selon Lippard, il s'agit d'une conséquence directe d'un manque de financement : « *I was forced to actually make a number of the pieces in the shows because there was no money for artists' airfares. Curation became unintentionally creation<sup>116</sup>* ».

L'année suivante, sous l'invitation de David Lamelas, Lucy R. Lippard écrit un texte qui semble répondre à la critique de Peter Plagens à son égard. Elle y décrit une vision curatoriale intuitive, et évoque la porosité des rôles au sein d'un projet d'exposition, surtout lorsque celui-ci se veut une expérimentation formelle et conceptuelle, comme c'est le cas de 557, 087. Le style interrogatif de cet extrait laisse transparaître une réflexion active sur la possibilité d'occuper simultanément différents rôles et de repenser les rôles du monde de l'art :

*It's all just a matter of what to call it. Does that matter? [...] Is a curator an artist because he uses a group of painting and sculptures in a theme show to prove a point of his own? Is Seth Siegelaub an artist when he formulates a new framework within which artists can show their work without reference the theme, gallery, institution, even place or time? Is he an author because his*

---

<sup>115</sup> Peter Plagens dans Lippard, L. R. (2001). *op. cit.*, p. 111.

<sup>116</sup> Lippard, L. R. (2009, automne). *op. cit.*

*framework is books? Am I an artist when I ask artists to work within or respond to a given situation*<sup>117</sup>?

Cette polémique entre Lippard et Plagens demeure pertinente en ce qui a trait au renouvellement qui se dessine dans les pratiques expositionnelles et curatoriales durant les années 1960 et 1970. Le rôle du commissaire semble se développer en fluidité, oscillant entre celui de l'organisateur, du critique et même de l'auteur grâce à une vision créative définie. Lucy R. Lippard reviendra sur cette controverse quelques années plus tard, et expliquera avoir été inspirée par les explorations conceptuelles (dans l'art et dans l'exposition) de l'époque :

*If art could be anything at all that the artist chose to do, I reasoned, then so could criticism be whatever the writer chose to do. When I was accused of becoming an artist, I replied that I was just doing criticism, even if it took unexpected forms. [...] I also applied the conceptual freedom principal to the organization of a series of four exhibition, which began in 1969 at the Seattle Art Museum's World's Fair annex*<sup>118</sup>.

Pour ce qui est de Seth Siegelaub, sa relation avec l'édition et la publication ont aussi rendu singulière sa pratique de commissariat. L'histoire retient ses propositions radicales, surtout celles où l'exposition demeure virtuelle et seule la publication en assure l'existence. Jérôme Dupeyrat écrit :

Pour chacune [de ses expositions], c'est sans doute autant la proximité entre la figure de l'éditeur et celle du curateur que l'équivalence entre édition et exposition qui est d'ailleurs à souligner. En effet, si équivalence il y a, c'est d'abord au sens où Seth Siegelaub publie des livres au même titre qu'il organise

---

<sup>117</sup> Lippard, L. R. (2001). *op. cit.*, p. 188.

<sup>118</sup> Calderoni, I. (2007). *op. cit.*, p. 78.

des expositions. Mais c'est bien également d'une réflexion sur le dispositif même de l'exposition que résulte son travail<sup>119</sup>.

Ce qui motive sa vision de l'exposition durant les années 1960, c'est un désir de standardisation et de suppression des inégalités au profit d'une valorisation de l'identité des artistes. En proposant l'espace sobre d'une publication, comme dans le cas du *Xerox Book*, le commissaire engage une réflexion sur ce qui différencie chaque artiste, au lieu de mettre de l'avant un trait commun qui risquerait de les dénaturer. Il déclare :

*By keeping the exhibition situation as uniform as possible for each and all of the artists in the exhibition and not relying on outside verbal information like catalogue introduction, thematic titles, etc., I've tried to avoid prejudicing the viewing situation*<sup>120</sup>.

L'utilisation du document imprimé permet une cohérence dans la forme, mais souligne tout de même la singularité des artistes grâce à un environnement minimaliste. Il est toutefois important de souligner que les artistes accomplissent des travaux suite à l'invitation de Seth Siegelau, et cette invitation contient déjà la conceptualisation de l'exposition, sa forme, sa nature. Autrement dit, l'idée du commissaire prime chronologiquement sur les œuvres exposées, elle met en place un cadre de fonctionnement précis, et les artistes doivent accepter certaines conditions.

À ce propos, la participation de Seth Siegelau au numéro estival du magazine britannique *Studio International*, durant l'été 1970 (fig. 1.10), reconnu aujourd'hui sous le titre *July, August 1970*, démontre adéquatement cette particularité curatoriale. Accompagné par l'éditeur en chef Peter Townsend, Siegelau fait le choix du magazine

---

<sup>119</sup> Dupeyrat, J. (2010). *op. cit.*

<sup>120</sup> Seth Siegelau dans Harrison, C. et Siegelau, S. (1969, décembre). *op. cit.*, p. 200.

comme espace d'exposition, et concrétise, une fois de plus, sa relation entre l'exposition et l'imprimé. Pour cette édition spéciale traduite en anglais, français et allemand, Siegelaub met au point un système d'invitation à la chaîne; il conceptualise le projet, mais fait ensuite appel à six autres critiques, qui feront appel à leur tour à des artistes. Sa déclaration, présentée au-dessus de la table des matières (fig. 1.11), est méthodique :

*The contents of the 48-page exhibition in this issue was organized by requesting six critics to each edit an 8-page section of the magazine, and in turn to make available their section to the artist(s) that interest them. The table of contents lists the name of the artist(s) under the critic who was responsible for their participation*<sup>121</sup>.

Les six critiques (et commissaires<sup>122</sup>) invités par Siegelaub sont David Antin, Germano Celant, Michel Claura, Charles Harrison, Hans Strelow et Lucy R. Lippard. La table des matières et la sobriété graphique du magazine montrent, une fois de plus, le désir de produire une exposition dont le traitement est égalitaire pour chaque participant : « *The fact that the critics did not at all respond the same way within the situation's given parameters [...] demonstrates Siegelaub's central premise, which was not to prejudice the viewing situation*<sup>123</sup>. »

---

<sup>121</sup> Siegelaub, S. (commiss.). (1970, juillet-août). July, August 1970. *Studio International: Journal of Modern Art* 180 (924) [Book Supplement 17(6)], p. 1.

<sup>122</sup> Il est intéressant de remarquer que Seth Siegelaub qualifie les six premiers participants de « critiques », alors que certains d'entre eux ont à l'époque une pratique de commissariat d'exposition, comme Lucy R. Lippard, Germano Celant et Michel Claura.

<sup>123</sup> Melvin, J. (2016). Seth Siegelaub and Studio International. Dans Coelewij, L. et Martinetti, S. (dir.). *Seth Siegelaub: Beyond Conceptual Art* [Catalogue d'exposition]. Amsterdam : Köln Walther König, p. 470.

Cependant, le concept de l'exposition atteint certaines limites, en portant à notre attention l'omniprésence des commissaires, leur nombre étant relativement élevé, et leurs noms étant mis de l'avant au détriment des artistes participants. Jo Melvin y remarque un certain paradoxe : « [...] *The situation was fit for a "curatorial game", perfectly and ironically exemplified by Lucy Lippard's contribution, where she asked each of the artists involved to act as curator for another artist, establishing a context within which to intervene*<sup>124</sup>. » Ce « jeu curatorial » construit comme une chaîne ou une course à relai relève certainement de l'expérimentation, mais semble toutefois s'opposer à l'intention première de Siegelaub. Alors qu'il recherche initialement une standardisation équitable pour tous, les décisions qu'il prend dominant et entretiennent un rapport floué avec les artistes, ce qui n'est pas sans rappeler l'accusation faite à Lippard en 1969 d'instrumentaliser les artistes.

Siegelaub tentera par la suite de se justifier en expliquant que l'exposition cherchait à démystifier le rôle du commissaire, en rendant son travail et ses responsabilités plus manifestes. Il circonscrit la nature du projet ainsi : « *A process in which we attempted to understand and be conscious of our actions; to make clear what we and others were doing, so you have to deal with it consciously as part of the art exhibiting process, for good or bad*<sup>125</sup>. »

Alexander Alberro, dans son étude approfondie de la pratique de Seth Siegelaub, interroge la fonction instigatrice du commissaire. Bien que le commissaire et les artistes se rallient dans des causes communes, et qu'un même sentiment d'insoumission règne parmi eux, Alberro observe que l'engagement de Siegelaub se déploie dans une

---

<sup>124</sup> Calderoni, I. (2007). *op. cit.*, p. 72.

<sup>125</sup> Seth Siegelaub dans Obrist, H. U. (2009). *op. cit.*, p. 130.

pratique entrepreneuriale, motivé par les nouvelles stratégies de marketing et de promotion rattachées au domaine de la publicité<sup>126</sup>. À propos des frontières entre l'institution et la pratique indépendante, il écrit :

*Siegelaub's engagement [...], for reasons that differed from those of the artists, is consistent with the new practices of marketing that he was trying to develop. This transformation was as far-reaching in its own way as the changes in art production then taking place, and it shared with the new art a common hostility toward hierarchy, established conventions, and inherent wisdom. Significantly, creativity and perpetual innovation had by the mid-1960s also become the ethos of ambitious business practice, well as of its stalwart promoter, advertising<sup>127</sup>.*

Le lien entre la pratique entrepreneuriale de Seth Siegelaub et son utilisation de l'imprimé dans des stratégies curatoriales et expositionnelles propose une interprétation complémentaire au contexte de production artistique des années 1960. On peut y déceler une tentative de promotion et d'incitation aux nouvelles pratiques, comme celles de l'imprimé, grâce à des méthodes de diffusion élargie.

En somme, Seth Siegelaub et Lucy R. Lippard ont développé une approche du commissariat fortement cohérente avec l'art de l'époque; leurs projets sont témoins d'un moment où l'exposition est devenue un médium autonome, véhicule de prises de position critiques et argumentatives. Leurs utilisations diversifiées de l'imprimé persistent dans l'histoire pour ces mêmes raisons. Se dessine toutefois un flou méthodologique dans l'exposition imprimée des années 1960. Les discours de Seth Siegelaub et Lucy Lippard se concentrent sur la valorisation du travail des artistes grâce à la neutralité de la présentation, mais concrétisent une pratique de commissariat

---

<sup>126</sup> Alberro, A. (2004). *op. cit.*, p. 24.

<sup>127</sup> *Ibid.*

indépendant, alors que leurs signatures sont mises de l'avant. C'est le début d'une grande discussion, ou d'un débat sur l'éthique du commissariat d'exposition comme l'exprime Irene Calderoni, qui s'étirera jusqu'aux pratiques actuelles, ce que nous aborderons en troisième chapitre : « *The debate, so recurrent in discussions about curatorial and exhibition practices, emerged for the first time at the moment when exhibitions became the context where speculative discourses about art merged with artistic praxis*<sup>128</sup>. »

Cette analyse des enjeux de l'exposition imprimée à son moment d'émergence nous a toutefois permis de rendre compte d'une initiative bien ancrée dans l'art conceptuel des années 1960. Tentative de démocratisation, de standardisation et de décontextualisation, l'exposition imprimée apparaît comme une alternative presque parfaite à l'institution. Revenir aux racines de ses manifestations a permis de comprendre les intérêts de leurs créateurs, mais qu'en est-il de l'exposition imprimée à l'heure actuelle ? Si telle était l'ampleur de son engagement, il convient de se questionner sur son héritage dans les pratiques actuelles. Le second chapitre cherchera à actualiser la réflexion sur l'utilisation de l'imprimée comme stratégies curatoriales, afin de comprendre si ce sont les mêmes motivations qui les habitent.

---

<sup>128</sup> Calderoni, I. (2007). *op. cit.*, p. 78-79.

## CHAPITRE II

### PRATIQUE CURATORIALE ET ÉDITION

Plus d'une cinquantaine d'années séparent les pratiques curatoriales actuelles de la naissance des expositions imprimées. Les stratégies artistiques et expositionnelles des années 1960 s'inscrivent dans une mentalité bien précise; comme nous l'avons vu, elles tendent vers des objectifs démocratiques et contre-institutionnels. Le contexte actuel résonne autrement et l'exposition imprimée s'inscrit dans une méthodologie différente de l'exposition et du commissariat. Dans ce second chapitre, nous dresserons un pont entre l'exposition imprimée de l'ère conceptuelle et celle du temps actuel en vue de questionner la réitération ou l'évolution de ces principes expositionnels. Est-ce juste d'observer ce type de pratique comme un legs de l'art conceptuel ? Et si oui, comment s'articule la reconduction de cette méthodologie expositionnelle ?

Dans cet examen de l'actualisation de l'imprimé dans la sphère de l'exposition, nous effectuerons l'analyse de trois approches curatoriales qui intègrent les enjeux pratiques et théoriques de l'exposition imprimée. Hans Ulrich Obrist, Mathieu Copeland et Charlotte Cheetham ont en commun un désir de transgresser les limites spatiales, temporelles et matérielles de l'exposition. Leurs projets empruntent les codes de l'édition, mais s'inscrivent dans un contexte distinct de celui de l'art conceptuel des années 1960. L'objectif poursuivi par les trois études de cas que nous proposons ici est de mieux comprendre ce retour à l'imprimé et d'observer la posture d'auteur et d'éditeur d'expositions qu'empruntent ces commissaires. Il se dégage de cette utilisation de l'imprimé la concrétisation d'une réflexion tangible sur l'exposition

comme médium, mais aussi celle d'une composante curatoriale liée au contexte social et institutionnel.

## 2.1 La globalisation et le nomadisme

*Routine is the enemy of exhibition*<sup>129</sup>.

Hans Ulrich Obrist, né en 1968 à Zurich, en Suisse, est un commissaire d'exposition indépendant, en plus d'être co-directeur des expositions et de la programmation et directeur des projets internationaux depuis 2005 à la Serpentine Gallery, à Londres. Depuis son tout premier projet intitulé « *World Soup* » (*The Kitchen Show*) à Saint-Gall en 1991, et organisé dans sa propre cuisine, Obrist compte plus de 300 expositions à son actif, faisant de lui un commissaire influent et réputé, une figure incontournable du monde de l'art contemporain. Outre sa pratique indépendante et institutionnelle de commissariat, Obrist contribue fréquemment à plusieurs revues et magazines culturels, et publie des ouvrages spécialisés et des conversations avec différents acteurs du milieu artistique, souvent dans une perspective historiographique.

---

<sup>129</sup> Obrist, H. U. (2011). *Everything You Always Wanted to Know About Curating But Were Afraid to Ask*. Berlin : Sternberg Press, p. 178.

### 2.1.1 Pour un élargissement des zones de contact

Hans Ulrich Obrist développe sa pratique curatoriale tel un espace de recherche et d'expérience collaborative, qui exemplifie cette nouvelle tendance dans les arts actuels d'altérer les paramètres temporels, spatiaux et thématiques de l'exposition. Il se plaît généralement à conceptualiser des projets encadrés par une structure curatoriale définie, mais qui invitent toutefois à la spontanéité et à l'imprévu. Il explique : « *Generally speaking, I have always tried to avoid exhibitions that illustrate a curatorial proposal, which I think is a redundant and very limited concept*<sup>130</sup>. » En ayant pour but premier de se mettre au diapason de l'art actuel, la pratique curatoriale d'Obrist permet surtout de rendre visibles et concrets les liens entre l'art, les personnes, et les choses :

*There is a fundamental similarity to the act of curating, which is at its most basic is simply about connecting cultures, bringing their elements into proximity with each other - the task of curating is to make junctions, to allow different elements to touch. You might describe it as the attempted pollination of culture, or a form of map-making that opens new routes through a city, a people or a world*<sup>131</sup>.

La valeur accordée à la profondeur des réflexions ainsi qu'aux relations tissées avec les artistes et les œuvres lui est primordiale. Ainsi, chacun de ses projets est accompagné d'une certaine notion d'investissement dans le but de créer un précédent, un héritage témoignant de situations éphémères. « *The role of the curator is to create free space, not occupy existing space. [...] A simple definition of curating is being involved in the creation, production, realization and promotion of ephemeral*

---

<sup>130</sup> Obrist, H. U. (2011). *op. cit.*, p. 177.

<sup>131</sup> Obrist, H. U. (2014). *Ways of Curating*. Londres : Penguin Books, p. 1.

*situations*<sup>132</sup>. » Selon lui, sans imposer une vision, le commissaire doit apprendre à comprendre et à s'accommoder au contexte :

*It's important to shape exhibitions as projects of long duration and to consider issues of sustainability and legacy. Fly-in, fly-out curating nearly always produces superficial results; it's a practice that goes hand in hand with the fashion for applying the word 'curating' to everything that involves simply making a choice. Making art is not the matter of a moment, and nor is making an exhibition; curating follows art*<sup>133</sup>.

Obrist est reconnu pour sa construction de projets évolutifs, qui utilisent le temps et l'espace comme des matériaux malléables, soit en étirant la durée d'un événement au-delà de sa présentation ou en déployant son territoire physique. Conscient des forces économiques qui ont un impact tangible sur la structure du monde artistique actuel, Obrist se positionne en faveur d'un art qui se vit et s'expose différemment. L'idée de l'exposition comme moyen de résistance à l'uniformisation et à l'homogénéisation de l'art en impliquant le spectateur plus longtemps et de plusieurs façons, lui apparaît comme une approche pertinente à développer au sein ou à l'extérieur de l'institution. En entrevue avec Noah Horowitz, Obrist explique son rapport à l'institution :

*I think we should approach your larger question about my role within the art institution by way of how the economic forces of globalization have impacted the structure of the art world. On one hand, this has increased homogenization - especially of space and time. But it also leads to reactions which refuse global dialogues and lead to closures. [...] One possibility has been to work with small shows in big museums, to insert small spaces within larger ones (and vice*

---

<sup>132</sup> Obrist, H. U. (2011). *op. cit.*, p. 166-167.

<sup>133</sup> Obrist, H. U. (2014). *op. cit.*, p. 24.

*versa*). Another option is to re-inject different temporalities, to edit or play with the time codes of an exhibition<sup>134</sup>.

L'institution devient ainsi un facteur à intégrer à ses défis curatoriaux qui souhaitent réinventer l'expérience artistique; entre l'uniformisation et la porosité, Obrist veut réfléchir à un commissariat d'exposition conscient. Ainsi, il explique que, par exemple, une modification des codes temporels d'une exposition permet une consommation différente de l'art, et propose une expérimentation socio-institutionnelle potentiellement inédite. Même si elles peuvent demeurer au sein d'une structure officielle, ce genre d'initiatives refuse plusieurs logiques courantes des institutions liées au développement économique<sup>135</sup>. Obrist énonce souvent que le formatage du temps réduit l'art à une expérience redondante et routinière, alors que la coexistence de diverses temporalités permet une grande possibilité de « zones de contact<sup>136</sup> » entre l'œuvre et le public.

Obrist est indéniablement inspiré par les démarches des commissaires nord-américains des années 1960<sup>137</sup>. Les expositions dématérialisées pouvant exister formellement grâce à l'imprimé et qui encouragent les exécutions multiples dans plusieurs circonstances lui ont inspiré une longue réflexion sur le potentiel de ce genre de projet.

---

<sup>134</sup> Obrist, H. U. (2011). *op. cit.*, p. 14.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>137</sup> Voir le chapitre « Printed Exhibitions » dans Obrist, H. U. (2014). *Ways of Curating*. Londres : Penguin Books, p. 50 à 54.

Il souligne leur nature immatérielle et sociale qui participe, selon lui, à l'émancipation de l'art comme pratique relationnelle, et communautaire :

*Through [curators like Lucy Lippard and Seth Siegelaub], I came across the idea that exhibitions can be immaterial, and be held outside museums and exhibition spaces. [...] They [...] thought visual art could move beyond objects, typically paintings or sculptures, and could be found [...] in the social life of cities and communities*<sup>138</sup>.

Ce potentiel de transposition multipliée dans différents contextes explique la stratégie de l'exposition comme « programme<sup>139</sup> », très présente dans la pratique d'Obrist. Joignant l'exploration d'une dimension protocolaire à une temporalité et une spatialité éclatée, ces projets d'exposition sont de véritables boîtes à outils (ou « *toolboxes*<sup>140</sup> ») qui possèdent leur propre cycle de vie et qui ont la possibilité de prolonger leur existence au-delà des limites institutionnelles, en étant accessibles et réutilisables. Elles se définissent comme des zones réceptives, prêtes à être activées à répétition. L'idée de l'exposition comme espace évolutif et vivant habite Obrist : « *The exhibition is alive. [...] Exhibitions have to be generous and maybe the most important thing is not exactly knowing where they will lead*<sup>141</sup>. »

En outre, s'il existe une manière juste de décrire la pratique curatoriale de Hans Ulrich Obrist, il est pertinent d'abord de souligner ce travail sur la forme de l'exposition, et sur le jeu que celui-ci engage avec les codes expositionnels. Ceux-ci sont intimement

---

<sup>138</sup> Obrist, H. U. (2014). *op. cit.*, p. 50.

<sup>139</sup> Obrist, H. U. (2011). *op. cit.*, p. 176.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>141</sup> *Ibid.*

liés à son utilisation des médiums imprimés : la publication, et sa capacité à s'étendre dans le temps, à circuler facilement et à diffuser globalement des propositions artistiques, deviennent un modèle idéal d'exploration du commissariat :

*The publication becomes a primary space, the extension of the exhibition into printed space or some other form of dissemination. [...] Today, the book is an implement, as well as a tension, because I have all of these heavy books to carry around. For me, publishing is not limited to exhibitions; I see books as an additional curatorial space*<sup>142</sup>.

En plus de soutenir ses initiatives curatoriales, les plateformes imprimées confirment son intérêt pour la contribution au savoir historique et analytique concernant l'exposition et son commissariat. Hans Ulrich Obrist possède un intérêt marqué pour la transmission de la mémoire et le livre apparaît comme le moyen idéal de contrer l'oubli en créant une archive sur les processus curatoriaux<sup>143</sup>. Avec plusieurs ouvrages à son actif, le commissaire profite du support imprimé pour publier des dizaines d'entretiens avec des acteurs du milieu de l'art contemporain<sup>144</sup>, mais également pour partager ses propres réflexions. Par exemple, son ouvrage *...dontstopdontstopdontstopdontstop* (2006) est un compendium de textes écrits entre 1990 et 2006, revenant sur plusieurs cas d'expositions organisées par l'auteur. La publication revêt ici une allure d'archive grâce à l'impressionnante

---

<sup>142</sup> Obrist, H. U. (2011). *op. cit.*, p. 170-171.

<sup>143</sup> Voir Obrist, H. U. (2009). *A Brief History of Curating*. Zurich : JRB|Ringier et Obrist, H. U. (2011). *Everything You Always Wanted to Know About Curating But Were Afraid to Ask*. Berlin : Sternberg Press.

<sup>144</sup> Voir Obrist, H. U. (2020). The Interviews Project. *Hans Ulrich Obrist*. Récupéré le 2 octobre 2019 de <https://hansulrichobrist.tumblr.com/InterviewProject> ainsi que la série d'ouvrages *Conversation Series*, publiés aux éditions Walther König (Cologne), récupéré le 2 octobre 2019 de <https://www.artbook.com/huoconv.html>

documentation disponible; le commissaire y fait plusieurs retours critiques sur des expositions majeures comme *Cities on the Move* (1997-1999). Obrist y partage aussi quelques idées sur sa méthodologie curatoriale. Ce rassemblement de pièces inédites fait en sorte que la publication s'apparente finalement à un objet littéraire « commissarié ».

Concentrons-nous toutefois sur les expositions imprimées d'Hans Ulrich Obrist. Les médiums imprimés deviennent indéniablement un moyen pour lui de développer des réseaux de diffusion en marge des institutions officielles de l'art, et de tester des façons d'expérimenter l'exposition qui diffèrent des systèmes plus connus. L'imprimé et sa structure éditoriale participe chez Obrist à l'archivage et à la transmission de savoir, mais peut aussi soutenir un projet d'exposition autonome. Dès les débuts de sa pratique d'exposition apparaît l'idée de l'imprimé comme extension de l'exposition : « [...] J'ai eu la conviction que non seulement une exposition avait besoin d'un catalogue, mais également que le catalogue était une extension de l'exposition. Le catalogue peut aussi être une exposition en lui-même puisqu'il en est la version mobile<sup>145</sup>. »

Plus qu'une extension, l'imprimé se renouvelle et s'affranchit. Grâce à son caractère fondamentalement mobile, le projet *le point d'ironie* montre cette transformation et campe une autonomie expositionnelle fort pertinente ici. Initié en 1997 en collaboration avec agnès b. et Christian Boltanski, il s'agit d'une initiative qui se déploie comme un espace publié d'exposition sous forme de magazine ou d'affiches, à fréquence de six à huit fois par année, et distribué gratuitement à travers le monde. En format feuillet de quatre à huit pages sur papier journal glacé, chaque édition permet à un artiste de s'approprier l'espace bidimensionnel pour en faire un objet d'art singulier, une

---

<sup>145</sup> Obrist, H. U. (2013). Hans Ulrich Obrist en conversation avec Mathieu Copeland. La Fragilité des expositions. Dans Copeland, M. (dir.). *Chorégrapheur l'exposition*. Dijon : Les Presses du réel, p. 175.

plateforme de diffusion pour photographies, dessins, montages, collages, et plus encore (fig. 2.1). *le point d'ironie* est décrit comme un espace d'exposition mobile et atypique, « [...] distribué sur le mode de la dispersion<sup>146</sup> ». Christian Boltanski raconte :

L'idée était de faire une chose visuelle (même si tous n'ont pas été comme ça) avec laquelle chacun pouvait faire sa propre exposition. Ça détruisait l'idée de l'original. [...] L'art est toujours des petits numéros, même les lithographies et les gravures sont des petits numéros. Nous avons essayé de travailler dans un nombre presque industriel; quand on dépasse 100.000, on arrive au nombre industriel. C'est une petite évolution dans le monde de l'art<sup>147</sup>.

Défini par sa reproductibilité, par sa facilité de circuler globalement et d'être personnalisé<sup>148</sup> par quiconque s'y attarde, *le point d'ironie* incarne cette grande liberté, si chère à Obrist, de produire une exposition mouvante. Sans valeur monétaire, chaque morceau renouvelle plutôt le sentiment d'une valeur affective, expérimentale : « Servez-vous! (Prenez en deux!) », peut-on lire sur le site web. Autre paramètre notable du *point d'ironie*, sa distribution au sein d'un circuit hétéroclite, adapté uniquement à celui-ci, et ce, tout à fait gratuitement : aéroport, universités, musées, cafés, et commerces reçoivent et distribuent chaque édition<sup>149</sup>. Discret dans sa matérialité et son esthétique (on pourrait penser qu'il s'agit simplement de papier

---

<sup>146</sup> Christian Boltanski dans Boltanski, C., b. a. et Obrist, H. U. (commiss.). (2020). *le point d'ironie*. Récupéré le 10 septembre 2019 de <http://www.pointdironie.com/>

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> Les commissaires du *point d'ironie* racontent que chaque édition devient un objet d'appropriation subjective, et que les publications sont souvent utilisées de diverses façons : affiches, cartables, collages, papiers d'emballage, etc.

<sup>149</sup> Tous les points de distribution sont répertoriés sur le site officiel. Voir Boltanski, C., b. a. et Obrist, H. U. (commiss.). (2020). *le point d'ironie*. Récupéré le 10 septembre 2019 de <http://www.pointdironie.com/>

journal ou de publicités (fig. 2.2), *le point d'ironie* renouvèle une expérience expositionnelle envisageable selon deux points de vue : chaque numéro peut être considéré comme une nouvelle exposition imprimée individuelle, ou alors, toutes les éditions peuvent s'annexer au projet global depuis sa création en 1997, devenant ainsi une exposition collective s'agrandissant progressivement chaque année.

### 2.1.2 *do it* (depuis 1993) ou comment déjouer l'exposition

Il existe un projet dans lequel la pratique curatoriale s'est alliée à l'édition de manière significative : l'exposition *do it* (fig. 2.3), en cours depuis 1993. Ce projet unique constitue un parfait exemple d'exposition imprimée dans laquelle la fonction du commissaire se retrouve au service d'une recherche curatoriale en constante adaptation, qui conjugue exposition et édition dans une proposition originale. *do it* demeure un exemple éloquent de temporalités d'exposition déjouées, voire allongées. Qui plus est, les liens de *do it* avec l'art conceptuel et la naissance des expositions imprimées au courant des années 1960 sont incontestables :

*Based on the idea of the musical score, Obrist initially invited twelve artists to send him instructions for works of art that were translated in nine languages and brought together in a publication, which could then be, and have been, (re)-enacted in different venues and settings all over the world. The parallels with conceptual publication-exhibitions in the 1960s are no coincidence; in his curatorial practice, Obrist is highly influenced by the experimental practices of*

*Seth Siegelaub, Pontus Hultén, and Harald Szeemann, among others, as can be read in the various interviews he conducted with these pioneering curators*<sup>150</sup>.

*do it* naît au printemps 1993, à Paris; Hans Ulrich Obrist, Bertrand Lavier et Christian Boltanski discutent ensemble des nouvelles manières d'exposer qui défient les notions traditionnelles de création, de responsabilité et d'interprétation. La dématérialisation<sup>151</sup> de l'exposition rejoint alors l'idée de la participation active dans des contextes d'exposition, où le public ne fait pas face passivement à des objets, mais où il devient à son tour responsable de l'œuvre.

*As our recitation continued, an idea coalesced, as so often happens out of repetitive list-making: perhaps, we supposed, one could create an exhibition consisting exclusively of do-it yourself descriptions and procedural instructions, a global exhibition that could bring in contributors from different backgrounds and disciplines. [...] We were on the way to making an exhibition that we couldn't fully control, that would exist only as a score, on paper and in our memories, until a venue could be found in which it could be interpreted and enacted anew each time*<sup>152</sup>.

Menée par Obrist, une première version de l'exposition est publiée en 1993, et comporte alors 12 instructions pour œuvres d'art à réaliser soi-même, proposées par différents artistes. L'aspect « DIY » ou *Do-It-Yourself* définit alors l'essence du projet grâce au catalogue imprimé qui adopte le rôle d'un recueil de partitions. Suite au développement constant du catalogue et à l'ajout de plusieurs œuvres écrites, l'exposition regroupe aujourd'hui plus de 250 instructions signées par des artistes

---

<sup>150</sup> Zonnenberg, N. (2019). *op. cit.*, p. 26.

<sup>151</sup> La notion de dématérialisation renvoie au concept initié par Lucy R. Lippard pour définir les pratiques relatives à l'art conceptuel des années 1960. Voir en introduction et au chapitre 1, point 1.1.3.

<sup>152</sup> Obrist, H. U. (2014). *op. cit.*, p. 18.

internationaux, et circule globalement sous la forme d'un catalogue imprimé et numérique<sup>153</sup>. Traduit en plusieurs langues, la publication réitère un désir démocratique de dispersion et de communication mondiale, comme l'ont réfléchi autrefois Lucy R. Lippard et Seth Siegelaub. Les directrices d'ICI (Independent Curators International), Kate Fowle et Frances Wu Giarratano, soulignent l'enracinement de *do it* dans une réflexion sur les effets de la globalisation et de la remise en question de l'autorité de l'œuvre d'art, des enjeux assurément introduits dans le discours de l'art conceptuel :

*A creation story for our times with its impetus rooted in the effects of globalization on curating and art practice in the last decade of the twentieth century, the origins and evolution of do it reflect the necessity of exploring and updating how we share authorship in our ever expanding art world*<sup>154</sup>.

Plongeons au cœur de l'exposition. *do it* se déploie d'abord dans l'ensemble imprimé des instructions, puis dans la série d'événements expositionnels. Le catalogue est effectivement l'espace principal de l'événement, dans un sens similaire où l'on perçoit la partition en musique : le document imprimé supporte la transcription et l'essence des œuvres, alors qu'elles s'identifient dans leur notation, et non dans leur matérialisation (fig. 2.4). Comme l'a réfléchi Seth Siegelaub en 1969, la publication *do it* relèverait d'une « information primaire<sup>155</sup> », soit une publication autonome et insubordonnée qui ne nécessite aucun autre véhicule, et qui n'est tributaire d'aucun intermédiaire pour se présenter au public. L'exposition circule principalement par le catalogue imprimé

---

<sup>153</sup> Independent Curators International (2019). *do it*. Récupéré le 13 mars 2019 de <https://curatorsintl.org/special-projects/do-it>

<sup>154</sup> Kate Fowle et Frances Wu Giarratano dans Boltanski, C., Lavier, B. et Obrist, H. U. (commiss.). (2013). *op. cit.*, p. 9.

<sup>155</sup> Voir chapitre 1, section 1.1.1.

(accessible à tous, en vente en librairie ou sur le web<sup>156</sup>), et peut secondairement devenir un événement expositionnel lorsqu'une institution choisit d'accueillir le projet, conditionnellement au respect des sept « règles du jeu<sup>157</sup> ». Plus de cinquante itérations institutionnelles ont maintenant eu lieu dans différentes institutions à travers le monde, faisant de *do it* l'exposition « en cours<sup>158</sup> » la plus longue et la plus étendue à ce jour, et cristallisant l'idée d'une temporalité expositionnelle déjouée, étirée.

*Each do it exhibition is uniquely site-specific because it engages the local community in a dialogue that responds to and adds a new set of instructions, while it remains global in the scope of its ever-expanding repertoire. This also means that the generative and accumulative aspects of do it's ongoing presentation are less concerned with notions of the "reproduction" or materiality of the artworks than with revealing the nuances of human interpretation in its various permutations and iterations. In this way, do it is able to bridge the gaps between the temporalities of past, present and future<sup>159</sup>.*

---

<sup>156</sup> Le projet peut également prendre place dans la sphère domestique, il devient alors « *do it home version* » et permet à quiconque possédant la publication de réaliser des œuvres chez soi, accentuant ainsi le potentiel de dispersion au-delà des limites traditionnelles du monde de l'art.

<sup>157</sup> Les sept « règles du jeu » assurent des conditions précises d'installation, de montage, de démontage et de documentation. Par exemple, chaque institution d'accueil doit choisir et créer un nombre minimal d'œuvres choisies dans le catalogue; les instructions doivent être uniquement réalisées par les employés de l'institution ou de la communauté gravitant autour de celle-ci; à la fin de chaque itération de *do it*, toutes les œuvres doivent être détruites par l'institution, etc. Voir Boltanski, C., Lavier, B. et Obrist, H. U. (commiss.). (2013). *op. cit.*, p. 18.

<sup>158</sup> Traduction libre inspirée des expressions anglophones « *exhibition in progress* » et « *ongoing exhibition* ».

<sup>159</sup> Independent Curators International (2019). *op. cit.*

Le contrat *do it*<sup>160</sup> qui accompagne l'exposition exige la réalisation d'un minimum de vingt instructions par le personnel du lieu d'accueil ou par le public, mais surtout, une matérialisation temporaire de l'exposition, suite à laquelle rien ne doit être conservé afin de ne donner aucune valeur aux objets produits :

*At the end of each do it exhibition, the institution presenting the show was thus obliged to dismantle or otherwise, destroy not only the artworks but also the instructions by which they were created, which also removed the possibility of the artworks becoming part of a permanent collection. do it appeared, but only in order to disappear*<sup>161</sup>.

Cette exigence temporelle et matérielle souligne sans équivoque l'autorité du catalogue comme ultime porteur du projet; la publication demeure, après la destruction de l'exposition, l'unique preuve, l'unique espace qui regroupe la totalité des instructions, l'unique mémoire. Il est donc logique de le considérer comme un espace d'exposition grâce à sa nature permanente. Obrist souligne une certaine poésie qui se dégage d'un livre qui traverse les années et dans lequel subsiste une forte signification. Lorsqu'on lui demande « *Why a book?* », il répond : « *I remember Boltanski and Lavier saying that in twenty or one hundred years, somewhere in an archive in one of the many countries we send these booklets to, a kid who isn't even born yet may discover do it and reignite the project*<sup>162</sup>. »

Finalement, il est intéressant de se concentrer sur l'aspect « DIY » du titre de l'exposition, mais qui décrit surtout la stratégie processuelle du projet, prolongée par

---

<sup>160</sup> Le contrat qui officialise une manifestation institutionnelle de *do it* est émis par ICI (Independent Curators International), positionnant cette association comme le producteur de l'événement.

<sup>161</sup> Obrist, H. U. (2014). *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>162</sup> Hans Ulrich Obrist dans Boltanski, C., Lavier, B. et Obrist, H. U. (commiss.). (2013). *op. cit.*, p. 48.

l'imprimé. Ce programme met l'accent sur le « faire soi-même » et invite le public ou les employés du lieu d'accueil à matérialiser eux-mêmes les œuvres décrites, ce qui résonne immédiatement avec un engagement artistique en confrontation avec un certain culte de l'artiste et de l'objet unique.

*To use the punk terminology, it was a DIY (do it yourself) approach to realization: the do it artworks would not assume a static character, but would mutate with each new enactment. Also, the components from which the works were made were, at the end of the exhibition, to be returned to their original context, making do it completely reversible, or, you might say, recyclable. The mundane was transformed into the uncommon and then converted back into the everyday<sup>163</sup>.*

Le *do-it-yourself* symbolise donc une affirmation politique qui participe à un désir de démocratiser l'accès à l'art et à l'exposition. Se distançant d'une idée marchande et commerciale de l'art, le projet d'exposition détient la possibilité d'être matérialisé par quiconque se procure la publication contenant les instructions. Bien que *do it* soit maintenant régi par Independent Curators International (ICI), et que l'organisation de l'exposition doive dorénavant respecter certaines règles selon un contrat, l'essence du projet réside dans sa capacité à circuler continuellement. Sa forme écrite et imprimée lui permet de perdurer dans le temps et l'espace, telle une exposition nomade sans fin qui possède sa propre existence.

Bruce Altshuler identifie dans *do it* deux stratégies expositionnelles employées durant des moments clés de l'avant-garde conceptuelle : la production d'œuvres d'art sous forme d'instructions écrites, et l'introduction de l'indétermination et de la chance dans

---

<sup>163</sup> Obrist, H. U. (2014). *op. cit.*, p. 19.

la réalisation des œuvres<sup>164</sup>. Comme chez ses prédécesseurs, Obrist accorde une place primordiale au langage : les mots deviennent les porteurs de chacune des œuvres, et invitent à l'action en devenant instructions et matière à interprétation. Fortement inspiré par l'ouvrage de J. L. Austin, *How To Do Things With Words*, Obrist retient la théorie des « *performative speech acts* » ou les actes de langage performatif qui, de concert avec l'évolution de la linguistique et de la philosophie du langage, proposent une réflexion sur la production subjective de sens des mots, plutôt que sur le sens littéral de ceux-ci.<sup>165</sup> Dématérialisées dans une forme permanente qui encourage l'indéterminé, les œuvres sont alors interprétées de manière différente à chaque itération. Elles reproduisent la notion d'exposition « *site-specific* », répondent à leur environnement contextuel et soulignent à grands traits la transgression des notions d'original et de copie.

Ce qui relie chacune des itérations de l'exposition est bien entendu la publication qui rassemble les 250 instructions d'œuvres « DIY ». L'imprimé est, dans ce cas-ci, l'outil principal de la production et de la diffusion de l'exposition, un mode d'emploi qui suggère une interprétation, mais qui n'exige pas la reproduction exacte d'une création unique. Au contraire est encouragée la multiplicité de différents déploiements, positionnant ainsi l'exposition imprimée entre l'interprétation et la négociation<sup>166</sup>,

---

<sup>164</sup> Altshuler, B. (2013). Art by Instruction and the Pre-History of *do it*. Dans Boltanski, C., Lavier, B. et Obrist, H. U. (commiss.). *op. cit.*, p. 29.

<sup>165</sup> Hans Ulrich Obrist énonce à ce propos : « *For much of the history of linguistics and the philosophy of language, language was viewed primarily as a way of making factual assertions, but the work of Austin and his followers, such as John Searle, led us to pay more attention to the ways in which language is used in everyday activities, and to be more concerned with the production of meaning than with the meaning itself.* » Obrist, H. U. (2013). Introduction. Dans Boltanski, C., Lavier, B. et Obrist, H. U. (commiss.). *op. cit.*, p. 27.

<sup>166</sup> Hans Ulrich Obrist dans Boltanski, C., Lavier, B. et Obrist, H. U. (commiss.). (2013). *op. cit.*, p. 16.

entre un processus déterminé et une fluidité subjective. La signification de chaque œuvre textuelle s'accroît à chaque interprétation, enrichissant le bagage global du projet depuis sa création.

## 2.2 Réévaluer la matérialité

*Une exposition n'est par essence que temps, et ainsi, une forme sans forme*<sup>167</sup>.

Mathieu Copeland est éditeur et commissaire indépendant, né en 1977 en France, qui vit et travaille présentement à Londres. Depuis une dizaine d'années, il développe une recherche curatoriale autour d'un renouvellement de la perception et de la matérialité des expositions. Reconnu pour le co-commissariat de l'exposition *Vides. Une rétrospective* en 2009 au Centre Pompidou à Paris et à la Kunsthalle de Berne, il compte à son actif plusieurs autres expositions notables, dont *Une exposition chorégraphiée*, en 2008, à la Kunsthalle de Saint-Gall et à la Ferme du Buisson à Noisiel. Parallèlement à sa pratique de commissaire et d'enseignant, Copeland travaille activement dans le domaine de l'édition. Ses ouvrages sont souvent liés au domaine des arts visuels et de l'exposition, comme dans le cas des publications *Chorégrapheur l'exposition* (2013), *The Anti-Museum* (2017) et l'anthologie des écrits de Gustav Metzger, parues aux Presses du réel en 2013 et en 2017.

---

<sup>167</sup> Copeland, M. (2013). Chorégrapheur l'exposition : une exposition se réalisant en tout lieu, en tout temps, avec et pour tous. Dans Copeland, M. (dir.). (2013). *Chorégrapheur l'exposition*. Dijon : Les Presses du réel, p. 24.

### 2.2.1 Une ossature conceptuelle

La pratique curatoriale de Mathieu Copeland est définie par une recherche sur la forme matérielle de l'exposition. Chaque projet questionne les limites formelles du rapport du public aux œuvres, et de l'institution aux artistes. En réfléchissant à l'événement comme à une structure abstraite, Copeland tente, d'une certaine façon, de subvertir les rôles de chacun des protagonistes impliqués, faisant ainsi de l'exposition une forme malléable :

Aborder l'exposition comme une « unité fragmentaire » nous permet de l'envisager comme une structure abstraite - une ossature conceptuelle, contextuelle et peut-être formelle, qui relie les œuvres entre elles, mais aussi les active, recontextualisant constamment leurs natures, sans pour autant les pervertir. Une exposition, en ce sens, est le déclenchement d'un processus qui devient autonome et s'autoalimente<sup>168</sup>.

Selon la vision de Copeland, l'exposition se développe comme un processus autonome qui offre aux œuvres choisies une existence plurielle grâce au renouvellement de l'expérience de réception. Il décrit la conception de l'exposition comme une « ossature conceptuelle », en ce sens qu'elle encadre divers éléments et se remplit par diverses formalités, mais laisse surtout place à l'activation subjective qui se multiplie et se renouvelle à chaque contextualisation. Ses propres projets traduisent souvent cette vision de l'exposition ouverte, où un concept d'activation est mis de l'avant, comme la lecture d'une publication ou l'observation d'œuvres invisibles, mais dans lequel est conservée une grande place à l'imprévu, à une compréhension subjective du public ou aux détournements ludiques ou conceptuels. Le commissaire souligne la relation

---

<sup>168</sup> Copeland, M. (2013). *op. cit.*, p. 20.

interdépendante entre l'œuvre et l'exposition : l'œuvre édifie l'événement, alors que l'exposition permet aux œuvres une consistance au-delà de leur matérialité.

Est-ce que l'exposition est un matériau ? Oui et non. C'est un matériau abstrait, un matériau de pensée, mais une exposition n'existe que par les œuvres qui la composent. Elle est à la fois tenante et en écho. Je considère depuis toujours qu'une exposition est une structure abstraite qui permet la genèse et l'existence des œuvres, qui leur donne une teneur, une matérialité. En retour, les œuvres permettent à l'exposition d'être<sup>169</sup>.

Mathieu Copeland s'est exprimé à plusieurs reprises sur son objectif curatoriale de s'éloigner d'une conception de l'exposition centrée sur une mise en espace matérielle, c'est-à-dire où la disposition d'artefacts est prépondérante pour l'événement. Effectivement, comme on peut le constater, plusieurs de ses initiatives développent une réflexion critique face à l'objet et son accumulation; en formulant ainsi un doute sur la pertinence de l'exposition, il s'agit pour lui non pas de nier la matérialité de l'art, mais de questionner sa signification et sa portée sociale. Une réflexion se construit sur la réunion de ces objets : comment concevoir et appréhender la matérialité autrement ? Copeland explique :

Trop souvent, une exposition n'est autre qu'un regroupement temporaire d'objets disparates dans un lieu donné. Reconsidérer la matérialité des œuvres d'art, et par conséquent des expositions, implique une compréhension, entre autres, du caractère éphémère et de la (non)-physicalité ou encore de l'(im)matérialité, qu'il s'agisse de l'absence et du vide, de la voix et du mot, du geste et du mouvement, et de leur chorégraphie intrinsèque<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Mathieu Copeland dans Chêne, M. (2013, avril). Entretien - Mathieu Copeland, curateur. *Slash Paris*. Récupéré le 6 décembre 2018 de <http://slash-paris.com/articles/entretien-mathieu-copeland-curateur>

<sup>170</sup> Copeland, M. (2013). *op. cit.*, p. 19.

Ses projets d'exposition réunissent souvent des œuvres qui témoignent de cette remise en question. Immatérielles ou conceptuelles, ce sont des œuvres qui ne détiennent pas nécessairement une esthétique matérielle, et qui utilisent souvent le langage, en plus d'inclure une certaine performativité qui accentue la distance avec l'objectalité. Danse, lecture, oralité, ce genre d'action participe à la compréhension de ce que le commissaire décrit comme la « (non)-physicalité » et « l'(im)matérialité ». Par exemple, son projet *Une exposition chorégraphiée*, présenté en 2008 en Suisse et en France, était composé exclusivement de mouvements chorégraphiés, créés par huit artistes et interprétés par des danseurs dans les salles d'expositions vides.

La matérialité comme objet d'étude se trouve au cœur de ces réflexions curatoriales, autant au niveau formel qu'historique : elle permet de tracer un lien avec les pratiques artistiques conceptuelles des années 1960, notamment grâce à la notion de dématérialisation qui, comme nous l'avons vu au premier chapitre, définit bien l'esprit de l'époque durant laquelle l'idée prime sur la matérialité de l'art. Cependant, conscient de ce bagage historique et d'une possible correspondance entre ses réflexions et celles des artistes conceptuels, Copeland s'approprie l'idée et renvoie à une « re-matérialisation » des œuvres, plutôt qu'à une « dé-matérialisation », soulignant ainsi le potentiel actif d'une telle réévaluation :

Une exposition qui occupe le champ des formes *re-matérialisées* - par opposition à *dé-matérialisées*, car un objet conceptuel demeure un objet, ce qui constitue un objet devant être constamment réévalué - contemple les possibilités de l'art, de la mémoire, et de la fabrique d'exposition<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> Copeland, M. (2013). *op. cit.*, p. 19.

Le commissariat de l'exposition *Vides. Une rétrospective*, présentée en 2009 à Paris et à Berne, exemplifie adéquatement cette reconsidération des conditions matérielles. L'événement se présente comme une rétrospective de plusieurs cas d'expositions « vides<sup>172</sup> », soit « [...] des expositions qui n'ont rigoureusement rien montré, laissant vide l'espace pour lequel elles étaient pensées<sup>173</sup>. » Motif récurrent dans l'histoire de l'exposition, le vide en art réfère bien sûr à l'art conceptuel et minimal, mais demeure aussi une façon radicale de mettre en lumière un sujet sensible ou politique. Il permet finalement de reconsidérer l'absence d'objet comme thématique foncièrement inédite. Ainsi, Mathieu Copeland en compagnie de ses collègues Laurent Le Bon, John Armleder, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret et Clive Phillpot ont œuvré à « rematérialiser » ces expositions vides, d'abord spatialement grâce à une déambulation à travers les salles du Centre Pompidou (fig. 2.5), mais surtout dans une énorme publication (fig. 2.6), dans laquelle chacun des cas d'expositions est enrichi d'une importante documentation et de plusieurs textes originaux. Devenant ainsi le « support et le prolongement de la manifestation<sup>174</sup> », il est intéressant de considérer ce catalogue comme la résultante d'une réévaluation matérielle de ces cas particuliers; les salles vides sont traduites par les mots et les images du catalogue, l'exposition devenant dans son ensemble un projet éditorial et documentaire. Qui plus est, l'utilisation de l'imprimé évoque cette idée du catalogue comme outil d'activation d'une exposition :

---

<sup>172</sup> Les expositions incluses dans la rétrospective sont par exemple *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* (1958) d'Yves Klein, *The Air-Conditioning Show* (1966-1967) d'Art & Language, *Money at Kunsthalle Bern* (2001) de Maria Eichorn, et *More Silent than Ever* (2006) de Roman Ondak.

<sup>173</sup> Centre Pompidou (2020). *Vides. Une rétrospective*. Récupéré le 7 décembre 2018 de [https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR\\_R-6730971825dcc8bcab1b05ea08c797e&param.idSource=FR\\_E-e75d36df625cb2d74b6e9bbaefaccbd](https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-6730971825dcc8bcab1b05ea08c797e&param.idSource=FR_E-e75d36df625cb2d74b6e9bbaefaccbd)

<sup>174</sup> Les Presses du réel (2020). *Vides. Une rétrospective*. Récupéré le 7 décembre 2018 de <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=1478>

la spécificité de cette manifestation se trouve dans le fait que sans le catalogue, les salles de l'exposition demeurent vides (d'objet et de sens) et donc, difficilement intelligibles. Au contraire, lorsque le catalogue imprimé s'ajoute à l'expérience expositionnelle, il active le projet dans son entièreté en assurant sa médiation et sa documentation, et en octroyant un sens défini et approfondi à chacune des pièces du parcours déambulatoire en y étalant informations et pistes de réflexion. Au lieu de reproduire l'événement et les œuvres présentées comme le fait habituellement un catalogue d'exposition, dans ce cas-ci, la publication de *Vides, une rétrospective* fait partie intégrante du projet et c'est à sa lecture que se complète sa conception. Comme une partition, elle devient la notation qui permet à l'événement d'exister; à l'extrême, la publication pourrait même être utilisée dans n'importe quelle pièce vide, et ainsi activer conceptuellement l'exposition *Vides, une rétrospective*.

De concert avec cette révision matérielle des expositions, il est important de souligner que, comme Hans Ulrich Obrist, Mathieu Copeland cherche à utiliser la reproductibilité comme un outil expositionnel, et à briser la temporalité institutionnelle des expositions : « Je suis fasciné par le fait de concevoir des expositions qui puissent s'annuler ou se répliquer <sup>175</sup>. » La dimension temporelle d'une exposition devient un facteur à réexaminer, un élément abstrait ayant la possibilité d'être étiré au-delà des limites prescrites par l'institution.

Au travers du prisme de l'exposition, c'est une certaine approche de l'institution qui s'affirme. L'institution est un médium en soi. Considérer le temps de l'exposition revient à envisager un espace abstrait qui est, du fait de sa nature même, autant sa propre réalité que son inscription dans sa réalité. Si le format

---

<sup>175</sup> Mathieu Copeland dans Montassut, É. (2013). Entretien avec Mathieu Copeland. 02. Récupéré le 21 novembre 2018 de <https://www.zerodeux.fr/interviews/entretien-avec-mathieu-copeland/>

d'une exposition peut être envisagé en termes de temps et d'espace, sa forme est celle d'un matériau à construire, et à fragmenter<sup>176</sup>.

Dans le fondement de cette pratique curatoriale, ponctuée de réflexions sur la matérialité et la temporalité, se dessine une interaction certaine avec l'édition et les médiums imprimés. Copeland, en tant que commissaire, mais également en tant qu'éditeur, conjugue exposition et publication dans la majorité de ses projets. Son site web personnel<sup>177</sup> en est une preuve manifeste : il présente aux navigateurs une plateforme divisée en deux parties distinctes, soit ses projets d'expositions dans la partie gauche et ses publications dans la partie droite, prouvant ainsi que ces deux avenues se côtoient à parts égales et se complètent dans sa pratique.

La publication adopte plusieurs rôles. Elle peut être le prolongement de l'exposition, ou l'outil d'activation et de multiplication de l'expérience, en plus d'octroyer au projet un supplément matériel, documentaire et temporel. Plus encore, le travail de collaboration avec des artistes du langage (auteurs, poètes, artistes conceptuels) permet aux publications d'acquérir une dimension pluridisciplinaire : en intégrant mots, proses et récits à une expérience expositionnelle, en multipliant les médiums et en élargissant le spectre des possibilités interprétatives, Copeland ouvre plusieurs pistes de réflexion pour les visiteurs. Dans le développement d'une relation entre l'imprimé et le spectateur sied une stratégie d'activation qui insère les publications au rang de partition, ajoutant ainsi une dimension performative à l'exposition. Grâce à la lecture à voix haute ou mentale, les documents écrits et imprimés deviennent des outils de participation et de subjectivation, ce qui multiplie les interprétations selon qui choisit de se les

---

<sup>176</sup> Copeland, M. (2013). *op. cit.*, p. 20.

<sup>177</sup> Copeland, M. (2020). *Mathieu Copeland*. Récupéré le 20 novembre 2018 de [www.mathieucopeland.net](http://www.mathieucopeland.net)

approprié. L'expérience d'exposition est alors infinie, dépendante non pas de sa mise en espace, mais bien de l'esprit qui l'envisage. Copeland exprime cette conception de l'exposition grâce à l'idée d'un « mandala mental » :

Comprendre une exposition comme un mandala (une forme éphémère désignant le tout) mental (l'*immatériel* de la pensée) revient à envisager la construction d'une exposition dont le lieu est en soi. Cela fait écho à la conception d'une exposition qui se réalise uniquement dans l'esprit - une expérience du tout par le sensible. [...] Le spectateur devient l'hôte, et le tout, de cet environnement pluriel<sup>178</sup>.

Grâce à sa production de publications comme objet de mémoire, d'interprétation et d'activation, Mathieu Copeland souligne finalement la nature ouverte de l'imprimé. Il tente ainsi de mettre en évidence l'évacuation des principes d'original et de copie, et l'adoption de l'expérience subjective et globale. Pour défier la production et la distribution artistique de systèmes convenus et hautement conservateurs, Copeland utilise l'imprimé et la publication pour démontrer la totalité du potentiel artistique, « [...] des formes qui en elles-mêmes impliquent et génèrent une large présentation, distribution, diffusion et partage<sup>179</sup>. »

---

<sup>178</sup> Copeland, M. (2013). *op. cit.*, p. 24.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 23.

### 2.2.2 *Suite pour exposition(s) et publication(s)* (2013) ou donner forme à l'immatériel

À des fins d'analyse approfondie de la pratique curatoriale de Mathieu Copeland, nous nous concentrerons ici sur un seul projet d'exposition dans lequel la relation entre la publication et l'exposition se déploie de façon soutenue. Ainsi, il s'agira de souligner l'étroite synergie qui se dégage de ces deux activités conjointes au sein de sa pratique curatoriale, particulièrement tangible dans le projet *Suite pour exposition(s) et publication(s)*.

Étalé sur une année, entre février 2013 et janvier 2014, le projet *Suite pour exposition(s) et publication(s)* constitue la sixième édition de la programmation Satellite du Jeu de Paume, à Paris. Ce programme annuel confie à un commissaire invité l'organisation de trois expositions au Jeu de Paume et une à la Maison d'art Bernard Anthonioz, à Nogent-sur-Marne. En réponse à l'invitation faite aux commissaires d'occuper les espaces interstitiels des institutions et de créer une ou plusieurs publications<sup>180</sup>, Copeland conceptualise une « suite » d'événements divisée en quatre mouvements. Une des particularités notables du projet est que chacune des quatre expositions est accompagnée d'un ouvrage, conçu et édité par le commissaire en collaboration avec un artiste du langage. Sur le site du Jeu de Paume, on présente l'événement ainsi : « Continue et ouverte, [la proposition de Mathieu Copeland] porte un regard double

---

<sup>180</sup> Jeu de Paume (2020). Programmation Satellite. *Jeu de Paume*. Récupéré le 15 mars 2020 de <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=992>

sur l'exposition, son image et sa représentation – qu'il s'agisse d'image mentale, de son déplacement, de sa médiation ou simplement du travail de l'image<sup>181</sup>. »

Reprenant la définition musicale du terme « suite », ce programme en quatre temps repense la forme de l'exposition dans le but de projeter différemment sa réalité, et d'observer les effets de sa fragmentation. Conçus indépendamment, les quatre segments se présentent chaque fois comme une nouvelle exposition et incluent des œuvres d'artistes multidisciplinaires, parfois exposées dans l'espace, parfois exposées dans la publication, qui ont pour objectif de déjouer notre conception traditionnelle de l'exposition en proposant une participation active chez le spectateur, entre autres, par la lecture ou la récitation. Chaque événement explore différentes facettes de l'exposition : l'exposition par le mot et la pensée, lors du premier mouvement intitulé *Une exposition parlée*; le mot parlé et le texte, qui font image dans le second mouvement *Une exposition sans textes*; la disparition de l'événement au profit de sa marchandisation et, enfin, la question du mot au sein d'une célébration cinématographique dans les troisième et quatrième mouvements nommés *Une exposition – un événement*<sup>182</sup>.

En décortiquant ainsi l'événement à travers plusieurs stratégies de représentation, soit les mots, l'imagination, les images fixes ou les images en mouvement, Copeland espère concrétiser une réflexion sur la forme d'une exposition. Il conçoit cette opportunité curatoriale comme l'occasion de se détacher d'une conception classique de l'exposition, et ainsi d'affirmer le potentiel critique de celle-ci, autrement dit d'approfondir une idée

---

<sup>181</sup> Jeu de Paume (2013). *Suite pour exposition(s) et publications(s)* [Dossier de presse], p. 3.

<sup>182</sup> Jeu de Paume (2013). *Suite pour exposition(s) et publications(s)* [Dossier de presse], p. 3.

à son extrême et d'en observer les effets. Lorsqu'on lui demande si ce cycle d'expositions tente de repousser la vision traditionnelle du commissariat d'exposition, Copeland répond :

Cette suite soulève de nombreuses questions sur la forme de l'exposition et sa teneur prédéfinie, entre carcan et liberté concrète. D'où le titre, « Suite pour exposition(s) et publication(s) », certes très maniéré et très baroque, mais qui ne pourrait pas être plus explicite: il s'agit d'une suite d'expositions, y compris dans ce que cela peut avoir de plus critique<sup>183</sup>.

Parallèlement aux quatre expositions événementielles sont publiées quatre publications « [...] dont le désir affirmé est de dépasser la conception du catalogue comme représentation de l'exposition par le livre<sup>184</sup>. » Conçus et édités par Mathieu Copeland en collaboration avec un « travailleur du langage » invité, ces ouvrages<sup>185</sup> (associés successivement aux quatre expositions) ont comme intention de représenter le projet expositionnel auquel ils s'affilient par des moyens plus libres : prose, poésie concrète, dialogue, traduction libre. Réalisés consécutivement par Kenneth Goldsmith, Franck Leibovici, Douglas Coupland et Genesis Breyer P-Orridge, ces objets publiés proposent une lecture alternative et complémentaire : « Ainsi de par sa forme, cette publication devient le catalogue idéal d'une exposition: sans en rendre compte, elle en

---

<sup>183</sup> Massey, W. (2013, juin-août). Satellite Exhibitions. Mathieu Copeland. *L'Officiel Art*, p. 233.

<sup>184</sup> Jeu de Paume (2013). *op. cit.*, p. 3.

<sup>185</sup> Goldsmith, K. (2012). *Je ne me tourne vers la théorie qu'après avoir réalisé que quelqu'un a consacré toute sa vie à une question qui m'avait à peine traversé l'esprit jusqu'alors*. Paris : Jeu de Paume.; Leibovici, F. (2012). *Filibuster (une lecture)*. Paris : Jeu de Paume, Maison d'Art Bernard Anthonioz.; Coupland, D. (2013) *L'âge des séismes. Guide de l'extrême présent*. Paris : Jeu de Paume.; Breyer P-Orridge, G. (2000-2013). *Life as a Cheap Suitcase*. Paris : Jeu de Paume.

donne le sentiment<sup>186</sup>. » Détachée d'une intention documentaire et archivistique, la publication cherche finalement à élargir les possibilités de l'exposition et de son souvenir, et propose une façon renouvelée de concevoir la proposition artistique.

Le premier mouvement porte le titre *Une exposition parlée* (fig. 2.7) et attire notre attention en raison de la relation particulièrement révélatrice entre l'exposition et le document écrit; de par sa proposition formelle, plusieurs éléments semblent référer aux pratiques conceptuelles, entre autres l'expérience institutionnelle et la manipulation du spectateur. Présentée du 26 février au 12 mai 2013 au Jeu de Paume à Paris, *Une exposition parlée* aborde la lecture et la parole dans un contexte expositionnel : « Entre écriture et image mentale, sont ici questionnées l'unicité de la lecture et de la parole, la place du mot dans l'exposition, la question de l'exposition et du catalogue – ou encore de l'exposition du catalogue<sup>187</sup>... » La salle d'exposition est presque vide, sauf pour une œuvre grand format d'Idris Kahn, *Struggling to Hear... After Ludwig van Beethoven Sonatas* (2005), accrochée au mur et représentant une sorte de partition musicale indéchiffrable, référant au principe inhérent à la conception de l'exposition de Copeland.

Parallèlement à l'événement institutionnel est publié le livre *Je ne me tourne vers la théorie qu'après avoir réalisé que quelqu'un a consacré toute sa vie à une question qui m'avait à peine traversé l'esprit jusqu'alors* (2013) de Kenneth Goldsmith. Le poète propose la conception radicale d'une écriture non créative, qui prône la nécessité d'une

---

<sup>186</sup> Montassut, É. (2013). *op. cit.*

<sup>187</sup> Jeu de Paume (2013). *op. cit.*, p. 3.

écriture conceptuelle contre l'expression<sup>188</sup>. Cette publication, comme toute autre édition du Jeu de Paume, est en vente à la librairie du centre d'art.

C'est cependant l'ajout d'une seconde publication au sein même de la salle d'exposition qui attire notre attention et ajoute une dimension singulière au projet. Intitulé *Une exposition à être lue* (fig. 2.8), il s'agit d'un livre distribué librement et gratuitement dans l'espace d'exposition (fig. 2.9). Contenant une dizaine d'œuvres écrites, il devient autant l'outil que l'archive de l'exposition, destiné à définir la parole comme geste matériel. Mathieu Copeland ne s'est pas exprimé directement sur le choix des artistes invités qui signent les œuvres textuelles de la publication<sup>189</sup>, mais il demeure évident que ceux-ci ont un intérêt marqué, dans leurs pratiques respectives, pour la parole et le rôle du langage comme outil performatif. Les textes sont de nature variée : dialogues théâtraux, poèmes abstraits, textes empruntés, dispositions graphiques, etc. Enfin, ceux-ci doivent à être lus à voix haute par le public, faisant ainsi de l'exposition :

[...] une forme vivante, intellectuelle, autant que corporelle. L'utilisation orale du mot questionne la gestuelle de la parole et son inscription dans l'espace d'exposition. L'interprétation des œuvres écrites révèle autant l'architecture sensible de l'espace qu'une réalité abstraite et éphémère portée par la voix<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> Jeu de Paume (2013). *op. cit.*, p. 8.

<sup>189</sup> Parmi les artistes invités qui signent les textes de la publication *Une exposition à être lue*, on compte Vito Acconci, Delphine Coindet, Yona Friedman, Gilles Furtwängler, Matt Golden, Kenneth Goldsmith, Idris Khan, Allison Knowles, Loreto Martinez Troncoso, David Medalla, Gustav Metzger, Raffaella della Olga, Francesco Pedraglio, Aki Sasamoto, Benjamin Seror et Cally Spooner.

<sup>190</sup> Jeu de Paume (2013). *op. cit.*, p. 6.

Nous constatons alors que ce premier mouvement de l'exposition existe principalement dans le document écrit : « [...] la publication devient l'exposition elle-même dans la mesure où elle en constitue la partition, d'une part, et la mémoire d'autre part; toutes les pièces des artistes y figurent<sup>191</sup>. » Qui plus est, l'expérience du visiteur se concrétise grâce à sa lecture. Une dimension performative s'installe alors, octroyant aux spectateurs la possibilité d'activer, voire de faire résonner acoustiquement les œuvres au sein des galeries du Jeu de Paume. Le corps (ou la voix) du visiteur devient l'objet de médiation principal de l'exposition et le recours à l'oralité questionne la matérialité de la parole et son inscription dans un contexte spatial précis. La primauté de l'objet matériel et son contexte d'observation passive sont ainsi remis en question. « Cet appel à la méditation permet d'insister sur la matérialité de la voix, la matérialité de l'écoute qui donne autant la matérialité à l'exposition, à la rétrospective, mais aussi à l'expérience que l'on en fait<sup>192</sup>. »

Dès lors que le public opère une relation d'engagement avec le document, il devient responsable de son activation, et donc de son expérience de l'exposition. Chaque visiteur détient aussi, finalement, la possibilité d'étendre la dimension spatiale et temporelle du projet au-delà d'une visite au Jeu de Paume.

On peut prendre le livre et ne pas le lire sur place, mais chez soi. La réalité de l'exposition dans la bibliothèque dans laquelle elle finit est aussi importante. Cela a pour moi le même temps, la même réalité, l'exposition « est » quand même, elle est au travers du livre. Certes il y a l'écho qui peut être donné par

---

<sup>191</sup> Montassut, É. (2013). *op. cit.*

<sup>192</sup> Chênél, M. (2013, avril). *op. cit.*

un lieu, et bien sûr l'écho des œuvres entre elles. L'architecture qui se dessine est unique au lieu et ne peut être reproduite<sup>193</sup>.

Bien que le contexte institutionnel accorde aux œuvres une certaine prestance, force est d'admettre que la décision de présenter aux visiteurs une exposition en format mobile se détache d'un tel objectif de reconnaissance et encourage plutôt la circulation, le partage, et la diffusion prolongée et élargie. Transgressant ainsi plusieurs limites, l'exposition cherche à accroître l'expérience de l'art au-delà des frontières de l'institution, comme l'ont souhaité les protagonistes de l'art conceptuel durant les années 1960.

### 2.3 Les nouveaux territoires de l'imprimé

*The book, container and content, shouldn't be exhibited as a 'dead object', in a glass box. It's a living object<sup>194</sup>!*

Charlotte Cheetham est une commissaire d'exposition qui vit et travaille à Paris. Depuis une quinzaine d'années, elle développe des projets de façon indépendante dans le but d'étudier les enjeux communs au monde du graphisme et des arts visuels. Reconnue d'abord pour le blogue *Manystuff* démarré en 2006, Cheetham développe par la suite une pratique curatoriale et éditoriale. Elle compte à son actif plusieurs expériences de commissariat d'exposition, dont la foire d'arts imprimés Offprint en 2014 et en 2015, à Paris, ainsi que la foire d'éditeurs internationaux et

---

<sup>193</sup> Chêne, M. (2013, avril). *op. cit.*

<sup>194</sup> Cheetham, C. (2015). Exhibition and Representation. On the Book as an Object. Dans Cheetham, C. (commiss.). *Open Books. Volume C* [Exposition imprimée]. Londres : Hato Press, p. 7.

indépendants Salon Light, édition 2011 et 2012 à Paris, organisée par le CNEAI (Centre national édition art image). Charlotte Cheetham a également publié plusieurs ouvrages en lien avec ses projets, dont les catalogue *Open Books Volume A-E* en 2015, *Slide Shows* en 2012 et *CODEX*, en 2010.

### 2.3.1 Mutation, porosité

La pratique curatoriale de Charlotte Cheetham incarne un point de rencontre tangible entre l'exposition et l'édition; sa recherche s'exprime autant dans des publications expérimentales que des événements expositionnels, et autant dans l'espace bidimensionnel d'un livre que dans l'espace tridimensionnel d'une galerie. Chacune de ses initiatives représente une occasion renouvelée d'étudier les effets et les enjeux de l'art comme manifestation hybride, matérialisée spécifiquement dans l'imprimé. D'abord influencée par la pratique du livre d'artiste et par son potentiel de diffusion, de communication et de spatialisation, Cheetham se tourne vers la forme de l'objet-livre comme réceptacle et outil multiple. Comme Hans Ulrich Obrist et Mathieu Copeland, l'interaction avec l'imprimé devient rapidement une préoccupation formelle et conceptuelle : comment expérimenter l'imprimé, tout en élargissant l'expérience au-delà du livre ? Cheetham remet ainsi en question l'unicité de l'objet :

*The intention is not so much to create new forms, but rather to question the diffusion and perception of art, to experiment and to interact, in the space of*

*the book, several forms of artistic expression (poetry, photograph, film, performance, etc.) that is not embodied in the single object*<sup>195</sup>.

Le livre répond aux caractéristiques hybrides des arts visuels contemporains. Il peut accueillir adéquatement plusieurs disciplines, telles que le graphisme, le langage et la photographie. La commissaire souligne ainsi l'héritage des pratiques de l'art conceptuel des années 1960, mais évoque tout de même les « nouveaux territoires » de l'art, soit des pratiques hybrides à l'embranchement de plusieurs disciplines, dont celles de l'exposition et du livre.

*Territories of art, publishing, curating, graphic design, and photography, overlay and transform themselves into many forms and emotions, the results of these experiences/experiments. This practice of meeting - between these independent actors who often self-initiate their own projects - and dialogue from which arise new forms, new spaces and new objects, assume a recurrent balancing between modernity and nostalgia*<sup>196</sup>.

Ce « basculement entre modernité et nostalgie » est une manière pour elle d'exprimer que le livre transporte un bagage historique significatif, mais qu'il se renouvèle continuellement, de concert avec le développement des arts actuels.

Ce qui distingue la pratique de Charlotte Cheetham de celles d'Hans Ulrich Obrist et de Mathieu Copeland réside dans son intérêt pour les initiatives qui intègrent le design graphique comme composante formelle et conceptuelle. À plus d'une reprise, son objectif a été d'utiliser le support imprimé comme un laboratoire d'expérimentation dédié au graphisme et à son potentiel communicatif. Se positionnant ainsi en continuité

---

<sup>195</sup> Cheetham, C. (2012b). *Library Residency*. Récupéré le 22 septembre 2019 de <http://libraryresidency-ecuad.tumblr.com/>

<sup>196</sup> Cheetham, C. (commiss.). (2013b). *Slide Shows. A Landscape of Contemporary Independent & Art Publishing* [Exposition Imprimée]. Vancouver : Filip Editions, (texte de présentation).

avec certaines propositions d'artistes conceptuels qui ont exploré l'agentivité des mots et des formes visuelles, il devient intéressant de se souvenir des œuvres de Lawrence Weiner, pionnier de l'art conceptuel aux États-Unis. En utilisant le langage et l'écriture comme matériaux premiers et en les exposant de manière à mettre en lumière leurs aspects manifestes, Weiner a institué une forme d'art franchement dirigée vers l'apparence graphique des mots, tout en véhiculant des messages engagés. Son œuvre *Le raccourcissement d'un arc-boutant contre sur près ou autour du cercle arctique* (1969) (fig. 2.10), présentée en 2014 à la Fonderie Darling dans le cadre de la Biennale de Montréal (BNLMTL) exemplifie adéquatement ces deux aspects de sa pratique. L'œuvre constituée de sa phrase titre (en anglais et en français) a été appliquée au pochoir sur le grand mur de brique de la salle d'exposition, dans une typographie neutre et orientée en diagonale de manière à occuper l'entièreté de la surface. En plus de l'impact visuel considérable obtenu grâce au lettrage en majuscule, lisible et expressif, les mots font référence à la situation précaire de l'Arctique, un sujet rattaché à l'activisme social en Amérique du Nord durant les années 1970<sup>197</sup>.

Jean-Marc Poinot a souligné la complémentarité de cette capacité double de l'artiste à utiliser le langage pour son attrait visuel, et pour l'idée transmise :

[Laurence] Weiner accorde un très grand soin à la « présentation » de ses énoncés, tout en considérant que seule leur formulation constitue l'œuvre [...]. Ce qu'a développé Weiner, c'est à la fois un savoir-faire de graphiste original dont il revendique le côté séduisant, à la mode, et simultanément une pertinence

---

<sup>197</sup> Fonderie Darling (2020). *Lawrence Weiner / BNLMTL 2014 L'avenir (looking forward)*. Récupéré le 3 janvier 2021 de <https://fonderiedarling.org/BNLMTL.html>

de l'inscription, c'est-à-dire une pertinence de la mise en place de ses énoncés sur les supports choisis<sup>198</sup>.

En 1968, Seth Siegelaub publie *Statements*, une exposition imprimée de 64 pages qui regroupe une vingtaine d'énoncés de Lawrence Weiner dans lequel on retrouve une composante visuelle importante. Au moyen d'une sobriété graphique, c'est-à-dire un assemblage de descriptions verbales imprimées à l'encre noire sur papier blanc, présentées de manière à privilégier la lisibilité des mots à l'aide d'une typographie neutre, on retrouve dans la publication une esthétisation vraisemblablement consciente<sup>199</sup>. Également s'y trouve une volonté manifeste de transmettre l'art comme une information par des énoncés textuels qui énoncent certaines idées ou instructions<sup>200</sup>. À ce propos, Jérôme Dupeyrat fait un lien direct entre le design graphique et l'art conceptuel, et affirme que « la visualisation de l'information peut être considérée comme l'essence du design graphique. Or puisque l'art conceptuel est précisément un art d'information, il est logique que le design graphique en soit l'un des outils<sup>201</sup>. »

---

<sup>198</sup> Poinso, J.-M. (2008). *op. cit.*, p. 128.

<sup>199</sup> À ce sujet, voir Van Minkel, C. (2012). « Information and Visualisation : The Artist as Designer ». *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed : Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism*. Amsterdam : Valiz, p. 133-201.

<sup>200</sup> L'exposition imprimée *Statements* (1968) de Lawrence Weiner est formée de douze déclarations écrites « générales » et douze déclarations écrites « spécifiques », c'est-à-dire une suite d'œuvres sous forme d'instruction, à réaliser ou non, matériellement ou mentalement. Il est important de souligner que pour Weiner, l'exécution matérielle ou mentale n'est qu'une option parmi d'autres possibles, l'artiste ne stipulant ni l'une ni l'autre pour laisser toute liberté au récepteur d'en décider. Voir *Printed Matter* (2020). *Statements*. Récupéré le 13 avril 2020 de <https://www.printedmatter.org/catalog/14507/>

<sup>201</sup> Jérôme Dupeyrat ajoute : « Cela ne veut pas dire que l'art conceptuel serait une branche du graphisme, ou à l'inverse que le graphisme serait obligatoirement conceptuel, autrement dit l'un et l'autre ne se confondent pas car leurs finalités diffèrent, mais ils empruntent l'un à l'autre des outils, des procédures, des langages et des formes. » Dupeyrat, J. (2010). *op. cit.*

Il semble pertinent de situer cette tendance curatoriale de l'utilisation du graphisme comme moyen de communication chez Cheetham en continuité avec les initiatives de Lawrence Weiner, mais aussi de Seth Siegelaub, qui ont tous les deux exploré le langage comme composante visuelle, graphique et artistique. Suivant son intérêt pour les arts hybrides, Cheetham tente de lier le graphisme à une méthodologie expositionnelle, en valorisant le désir d'esthétisation et de communication présent chez des artistes graphistes. Il est vrai que le graphisme en soi revêt plusieurs fonctions : c'est un outil de communication utilisé habituellement dans le domaine du marketing, mais qui jouit de nos jours d'une fonction artistique et esthétique reconnue mondialement. Ainsi, ajouté à une dimension expositionnelle, le graphisme devient une pratique complexe de production, de médiation et de dissémination, au service d'une information certes, mais dans une dimension sociale également<sup>202</sup>.

Cheetham explore le développement des récits formels grâce à l'activation d'objets visuels et esthétiques, comme des publications, des œuvres graphiques et des livres d'artistes dans un contexte d'exposition renouvelé<sup>203</sup>. C'est ici que l'utilisation de l'imprimé entre en scène : il devient la stratégie expositionnelle pour explorer de nouveaux territoires de l'art. Pour Cheetham, il s'agit d'une méthodologie qui reconduit un réel engagement critique et formel. À propos de l'imprimé comme espace de l'art, elle réfère une fois de plus aux intentions démocratiques des artistes et commissaires conceptuels, tout en voulant s'arrimer aux réflexions et aux démarches des artistes actuels. Ce réinvestissement des pratiques conceptuelles a pour objectif

---

<sup>202</sup> Le sujet du graphisme comme composante curatoriale et expositionnelle est spécifiquement approfondi dans l'ouvrage suivant : Dalla Mura, M. et Camuffo G. (2013). *Graphic Design, Exhibiting, Curating*. Bolzano : Bolzano University Press.

<sup>203</sup> Need Supply Company (2020). *A Conversation with Charlotte Cheetham*. Récupéré le 25 septembre 2019 de <https://blog.needsupply.com/2016/01/17/an-interview-with-charlotte-cheetham/>

l'exploration de nouvelles formes, hybrides et multidisciplinaires, comme elle l'explique :

*The new is not the only criterion in this contemporary context which races with innovation. It is more about the reinvestment of a catalog of ideas and forms, recycled and re-assembled with new elements. The creation and exploration of a new canvas, hyper-documented, exhibited/expose, in the sphere of publishing in particular, is animated with the same democratic concerns (creation, production, distribution, reception) and establishes, in the current circumstances, these mixed relationships and a multitude of new forms<sup>204</sup>.*

Il est intéressant de considérer le blogue personnel de la commissaire, nommée *Manystuff*<sup>205</sup>, comme étant la genèse de sa recherche curatoriale. Entre 2006 et 2016 et grâce à une visibilité et une popularité croissante<sup>206</sup>, Cheetham s'est servi de cette plateforme web pour rendre visibles ses recherches et pour faire la promotion de diverses initiatives graphiques et visuelles. Cette pratique de l'exploration, de la sélection et de la documentation va visiblement engendrer chez elle le désir de se rapprocher d'une pratique curatoriale, et de concrétiser ses recherches sous une forme expositionnelle<sup>207</sup>. Ce travail fait à partir d'une plateforme personnelle semble aussi

---

<sup>204</sup> Cheetham, C. (2012b). *op. cit.*

<sup>205</sup> Cheetham, C. (2016). *Manystuff*. Récupéré le 20 septembre 2019 de <http://www.manystuff.org/>

<sup>206</sup> « As many people indicate, *Manystuff* is the most symbolic web space among the ones that emerged as powerful platforms where graphic design is showed, shared, and spread out. [...] With its keen eye for hunting unknown designers and restless endeavor to archive speculative self-initiated graphic design project, it has quickly spread among design professionals and become influential especially to younger generation [...]. » Graphic (2015). #12 *Manustuff Special Issue*. Récupéré le 20 septembre 2019 de <http://graphicmag.kr/index.php?/issues/12-manystuff-special/>

<sup>207</sup> Charlotte Cheetham explique à propos de son travail sur le blog *Manystuff* : « With time I became more educated about Graphic Design and I began to specialize my research (printed matters, multidisciplinary projects, etc.). I also began to organize exhibitions and publish books myself, and as

l'avoir incité à expérimenter la porosité des notions d'intimité et de sociabilité à travers les deux espaces de la publication et de l'exposition. Semble-t-il que les recherches de Cheetham se rapprochent d'une certaine performativité de l'objet-livre : l'interprétation de celui-ci devient sa consommation, son activation. Il a la capacité de remettre en question la notion d'auteur, et donne à entendre que l'imagination du lecteur peut prévaloir sur l'autorité auctoriale.

*Using the book as the exhibited material, in the 'public space, instead of in a more private sphere, implies a shift, a transformation of its content. If books are being exhibited as objects, then, necessarily, one must wonder about their first purpose: reading. How do you show and experience them within that particular context? Is the consultation of a book inseparable from its manipulation? What constraints are given to the reader/spectator? Is there an inevitable dissociation between the book-as-object and its content<sup>208</sup>?*

De concert avec ses intérêts pour le graphisme et le livre, Charlotte Cheetham se porte à la défense des médiums imprimés face à l'omniprésence des médias numériques. Selon elle, la « scène » de l'imprimé est une des sphères les plus vivantes du monde de l'art. Elle continue d'explorer le plein potentiel du support bidimensionnel, en plus de diffuser mondialement des initiatives artistiques de tout contexte, de tout style. À propos de son exposition d'objets imprimés intitulée *CODEX*, organisé en collaboration avec Béatrice Méline et présenté dans le cadre du Printemps de Septembre à Toulouse en 2010, Cheetham s'exprime sur la situation actuelle de l'imprimé :

---

*such I also oriented my interest toward the study of two spaces, the spaces of the exhibition, the space of the book, and the path that connects one to another.* » Dans Need Supply Company (2020). *op. cit.*

<sup>208</sup> Cheetham, C., Demay, S. (2015). On Books Exhibition. Dans Cheetham, C. (commiss.). *op. cit.*, p. 7.

De nombreuses structures éditoriales indépendantes (artistiquement) et autonomes (financièrement), renouvellent les formes, les formats, les modes d'adresse et de diffusion de l'objet imprimé. Cette « scène » se développe sous l'impulsion d'artistes, de graphistes, d'auteurs, d'éditeurs et diffuseurs passionnés et engagés ensemble dans l'émergence de projets singuliers, dans l'envie de donner corps à des idées et des gestes sur papier. Dans un contexte de déclin de l'imprimé et d'effervescence du « tout numérique », ils nous invitent à chercher, toucher, explorer, aimer ces projets vivants qui articulent des espaces, des langages et des expériences<sup>209</sup>.

Cette mise en valeur de l'imprimé se poursuit deux ans plus tard. Cheetham présente en 2012 l'exposition *Text Library* (fig. 2.11), qui illustre une fois de plus ce désir de réunir les spectateurs autour du médium imprimé. Dans un espace d'exposition aménagé pour la lecture<sup>210</sup>, la commissaire rend disponible une vaste sélection d'ouvrages et de textes critiques écrits par plusieurs auteurs, regroupés pour l'occasion selon l'unique thème de la publication comme espace d'expression. La sélection est décrite ainsi dans le texte de présentation de l'événement :

*The space will gather critical texts extracted from contemporary art, design and graphic design independant magazines selected by Charlotte Cheetham and guests – artists, graphic designers, curators, publishers – who submitted texts/articles from periodicals and which they think must be read*<sup>211</sup>.

Ce faisant, Cheetham tente un réinvestissement du contexte expositionnel, et propose d'explorer le potentiel formel et réflexif d'une situation de lecture et de manipulation

---

<sup>209</sup> Cheetham, C. (2010). *CODEX*. Récupéré le 4 octobre 2019 de <https://c-o-d-e-x.tumblr.com/>

<sup>210</sup> L'exposition *Text Library* n'a pas eu lieu dans une institution, mais bien dans un local loué par la commissaire Charlotte Cheetham, uniquement pour la durée de l'événement. L'exposition s'inscrit dans le cadre de l'édition 2012 de Facing Pages, une biennale de magazines indépendants à Arnhem, au Pays-Bas.

<sup>211</sup> Cheetham, C. (2012a). *Text Library*. Récupéré le 1<sup>er</sup> octobre 2019 de <https://text-library.tumblr.com/>

de l'imprimé. Durant les trois jours d'ouverture de l'exposition, Cheetham ne demande pas seulement au public d'observer des publications, elle l'encourage à les consulter, à les manipuler, et même à les photocopier pour lui permettre de se créer sa propre archive, son propre catalogue de l'événement et ainsi participer à la performativité d'une exposition imprimée.

*The space of the project simulates a study/reading room of a library in which the public can spend time to read but is also welcomed to discuss and exchange ideas. Thanks to an in-situ photocopier, the public is able to duplicate the texts and create their own reader, their own catalogue of the project, bounded within a cover specially designed for the event. In brief, a way to spread and archive the words of these authors presented during these 3 days<sup>212</sup>.*

En misant sur l'expérience de lecture et le partage d'idées, la commissaire met en place une conception ouverte de l'exposition, voire renouvelée qui, grâce à l'utilisation subjective des œuvres imprimées chez chacun des visiteurs, attire l'attention sur l'ouverture sémantique des initiatives éditoriales, résultant de la participation active des lecteurs.

### 2.3.2 *Le catalogue et ses hybrides* (2011-2013) ou la mise en valeur de l'hybridité

Pour bien démontrer que la pratique curatoriale de Charlotte Cheetham allie l'édition et l'exposition de manière significative, nous analyserons son projet *Le catalogue et ses hybrides*, qui utilise la forme du catalogue d'exposition comme moyen d'une

---

<sup>212</sup> Cheetham, C. (2012a). *op. cit.*

rencontre entre l'imprimé et l'espace expositionnel. Déployée en trois éditions similaires, mais distinctes, et présentées consécutivement en 2011, à l'École Supérieure des beaux-arts de Toulouse, à l'espace Le Moinsun à Paris et, en 2012, à la Galerie NaMiMa de Nancy, l'exposition met en scène des publications qui rendent compte de la diversité de l'offre éditoriale liée au contexte d'exposition, en plus d'exister a posteriori dans un catalogue.

C'est dans le Recueil Crozat que repose la genèse du projet de Charlotte Cheetham, un des premiers prototypes de catalogue d'art, assemblé en 1729 par Pierre Crozat, un collectionneur toulousain du 17<sup>e</sup> siècle. Fortement inspirée par cette tentative inédite d'assemblage d'informations visuelles et textuelles sur les œuvres et les artistes, Charlotte Cheetham y voit l'origine de la pratique imprimée dans les arts : « Initiative novatrice, le Recueil Crozat ouvre la voie à un genre nouveau puis à sa filiation aux multiples formats, jusqu'au mutant inclassable<sup>213</sup>. » Elle choisit donc de prendre comme point de départ la présentation d'une copie de ce recueil, et dispose autour de lui des dizaines d'initiatives actuelles qui représentent, selon elle, une filiation entre l'origine du catalogue et les « mutants inclassables » d'aujourd'hui. Ce sont des publications qui adoptent certaines caractéristiques du catalogue d'art classique, mais dont la nature composite participe à plusieurs mutations formelles.

*Le catalogue et ses hybrides* se déploie ainsi comme une série d'expositions durant laquelle sont présentés des espaces imprimés qui proposent, par leur nature même, l'objet-livre comme alternative à l'espace d'exposition<sup>214</sup>. Dans une mise en espace

---

<sup>213</sup> Cheetham, C. (2011). *Le catalogue et ses hybrides*. Récupéré le 1<sup>er</sup> octobre 2019 de <https://lecatalogueetseshybrides.tumblr.com/>

<sup>214</sup> *Ibid.*

minimale qui veut rendre hommage au catalogue et à sa diversité de formes, l'exposition se déploie comme un espace de rencontre. Elle consiste en de nombreux documents et publications à consulter sur place (fig. 2.12); y sont disposées des initiatives éditoriales dont la composition et le contenu vacillent entre des œuvres graphiques, des catalogues d'expositions, des recueils de textes, et plus encore. Dans le texte introductif du projet, Cheetham explique que les publications choisies ne font pas uniquement la présentation d'œuvres matérielles comme le ferait un catalogue d'exposition classique, mais reproduisent plutôt une expérience prolongée d'œuvres qui existent ailleurs ou uniquement dans l'imprimé. Son objectif curatoriale demeure dans cette rencontre possible entre un visiteur et une publication qui renouvelle la nature des œuvres à chaque lecture :

De l'objet documentaire - le catalogue - à la formule imprimée composite - livre d'artiste - certaines de ces publications proposent ainsi un traitement plus complexe des projets de création artistique, des œuvres et de leur documentation. Source, trace ou prolongement de l'éphémère, chacune de ces expériences imprimées, réactivées à chaque lecture, constitue un espace alternatif de mémoire vive, un nouveau contexte d'existence de l'œuvre d'art<sup>215</sup>.

Mettant l'accent sur la réactivation des publications exposées grâce à la manipulation et la lecture de chacun des spectateurs, la commissaire désire démontrer la multiplicité des expériences possibles. L'espace alternatif de la publication devient pour elle une plateforme qui renouvelle distinctement la rencontre entre un public et une œuvre d'art. Cheetham désire également souligner l'autonomie de l'objet-livre dans le contexte de l'exposition en créant une mise en espace dynamique et participative. Un clin d'œil

---

<sup>215</sup> Cheetham, C. (2011). *op. cit.*

scénographique participe à cette vision de l'imprimé comme espace autonome, ou tel que l'exprimerait Seth Siegelaub, comme une information primaire<sup>216</sup> :

Les *Catalogues et ses hybrides* étaient exposés sur des caisses en bois, celles initialement destinées au transport d'œuvres d'art par les musées et galeries. Les catalogues ainsi présentés nous [invitent] à les considérer pour eux-mêmes et non plus uniquement en tant que documentation d'œuvres d'art, dont les caisses, vides, [signalent] fermement l'absence<sup>217</sup>.

Au cours des trois éditions, Charlotte Cheetham développe une programmation variée, adaptée aux contextes distincts des villes de Toulouse, de Paris et de Nancy : elle choisit d'exposer certains ouvrages et catalogues extraits de différentes collections des lieux d'accueil, en plus de la présentation de plusieurs projets éditoriaux contemporains. Le but est d'offrir aux visiteurs un échantillon varié de l'offre éditoriale liée au contexte d'exposition<sup>218</sup>. Elle met également en place des librairies éphémères où sont vendues certaines publications sélectionnées, notamment avec l'aide de la plateforme de diffusion Théophile's Paper<sup>219</sup>, et organise des conférences et des ateliers en lien avec les enjeux du projet. Enfin, elle invite des artistes, des éditeurs et des chercheurs à participer à plusieurs activités éducatives.

En constant développement, *Le catalogue et ses hybrides* évoluent au fil de ses itérations. En 2012, entre l'édition de Paris et celle de Nancy, Cheetham effectue une

---

<sup>216</sup> Voir chapitre 1, section 1.1.1.

<sup>217</sup> Cheetham, C. (2013a). Promenade. Dans Cheetham, C. (commiss.). *Le catalogue et ses hybrides* [Exposition imprimée]. Paris : Association Catalyst, p. 7.

<sup>218</sup> La liste de tous les ouvrages exposés est disponible sur le site web du projet d'exposition. Voir Cheetham, C. (2011). *op. cit.*

<sup>219</sup> Voir Théophile's Paper (2020). *Théophile's Paper*. Récupéré de <http://theophilespapers.eu/>

résidence de recherche<sup>220</sup> à la bibliothèque de l'Université Emily Carr, à Vancouver, avec comme principal terrain d'études les livres d'artistes de leur collection – plus précisément ceux provenant de la donation d'Ian Wallace, artiste conceptuel canadien. C'est l'occasion pour elle de prendre connaissance de plusieurs documents et livres d'artistes produits dans les années 1960 et 1970, et d'observer la diversité des propositions. Dans ses recherches suivant la résidence, on remarque une fois de plus que l'objet inclassable ainsi que les publications de nature composite demeurent d'un grand intérêt pour la commissaire; les publications de Lawrence Weiner qui oscillent entre instructions, archives textuelles ou propositions graphiques attirent justement son attention de par leur nature hybride et leur proposition audacieuse pour l'époque. Dans sa liste d'objets d'études figurent également certaines publications d'Ed Ruscha<sup>221</sup>, un artiste reconnu pour ses explorations formelles contenues dans ses livres d'artistes, celles de Dan Graham<sup>222</sup> où la pratique conceptuelle de l'artiste touche à l'architecture et à la perception spatiale, ainsi que celles de Dick Higgins<sup>223</sup>, artiste conceptuel et co-fondateur de Fluxus. Grâce à la consultation de ces nombreux ouvrages, Cheetham réfléchit à la mise en tension du livre et de l'espace d'exposition. Cette renégociation alimente considérablement sa recherche :

Ces exemples incarnent le rejet d'une certaine tradition et rationalité de la description, de la trace, de la documentation, de la critique. L'artiste reprit en charge l'enregistrement et le commentaire de son œuvre, proposant un traitement plus complexe de sa documentation. Il mit en tension l'espace de

---

<sup>220</sup> Cheetham, C. (2012b). *op. cit.*

<sup>221</sup> Ruscha, E. (1966). *Every Building on the Sunset Strip*. Los Angeles : Edward Ruscha.

<sup>222</sup> Graham, D. (1981). *Buildings and Signs*. Chicago : Renaissance Society at the University of Chicago.

<sup>223</sup> Higgins, D. (1969). *Fantastic Architecture*. New York : Something Else Press.

l'exposition et l'espace du livre. Ces catalogues d'exposition, parfois inclassables, incarnent cet autre espace, ce support complice avec l'espace d'exposition et l'œuvre d'art<sup>224</sup>.

Suite aux trois événements en France, Charlotte Cheetham publie, en 2013, un ouvrage du même titre (fig. 2.13), un « curieux catalogue<sup>225</sup> » selon elle, qui témoigne des trois itérations du projet, tout en se matérialisant comme un quatrième espace d'exposition. Produit sur des presses lituaniennes ou italiennes, disponibles en une ou deux couleurs, la publication est tirée à peu d'exemplaires. Elle prend les allures d'un livre d'artiste en raison de son esthétique et de sa production. Elle contient, entre autres, des extraits de textes théoriques de la commissaire (fig. 2.14) et d'auteurs invités (en français avec traduction en anglais), des exemples de catalogues d'autres expositions (comme des reproductions de fiches de l'exposition *557,087 (Seattle)* (1969) de Lucy R. Lippard) ainsi qu'une bibliographie du projet comprenant toutes les publications exposées. Au-delà du contenu textuel, cet ouvrage s'offre, de par son graphisme et ses éléments visuels, telle une forme ouverte et expressive, aspirant à prolonger l'expérience ressentie en galerie. Il devient ainsi une exposition imprimée puisqu'il s'agit d'un nouvel espace prolongé de recherche curatoriale pour la commissaire Charlotte Cheetham, mais surtout puisque la publication regroupe divers éléments contenus dans la série d'événements présentés au public tout en proposant une expérience supplémentaire et émancipée de celle-ci. De manière générale, Cheetham explique qu'un catalogue peut soutenir une exposition, mais qu'« il peut au contraire gagner en indépendance et se confondre avec les œuvres d'art exposées : hybride ou livre d'artiste

---

<sup>224</sup> Cheetham, C. (2013a). *op. cit.*, p. 9-10.

<sup>225</sup> Cheetham, C. (2011). *op. cit.*

plus inattendu – du complément mobile il se transforme en excroissance – [...] <sup>226</sup>», comme c'est le cas de cet ouvrage *Le catalogue et ses hybrides*.

Bien que la publication collige la mémoire des expositions passées, elle se matérialise de façon autonome dans sa forme et son contenu, ne nécessitant pas une visite en salle pour que l'expérience soit complétée. *Le catalogue et ses hybrides* s'émancipe dans une mise en abîme : un catalogue qui expose des catalogues. Charlotte Cheetham le considère comme une nouvelle forme, comme un « objet de substitution<sup>227</sup> » :

Le catalogue du projet d'exposition *Le catalogue et ses hybrides* joue avec cet aller-retour entre catalogue de curiosités et curieux catalogue. Scène imprimée documentaire, il incarne en même temps son propre énoncé - mise en abîme - qu'il illustre. Le lecteur fait l'expérience des publications exposées et l'expérience de la publication qu'il tient dans ses mains, possible reflet de ce corpus. [...] À travers ces préambules, ces annotations, ces instructions, reproduits, l'intention est dévoilée, sa lecture est guidée, l'architecture du nouvel espace est exposée, sa temporalité racontée, ses malices révélées<sup>228</sup>...

Ce qui semble finalement définir une telle démarche curatoriale réside dans l'étude de la forme même du catalogue, l'outil premier dans l'histoire de l'art qui rejoint l'imprimé et l'exposition. La genèse du projet, sa conceptualisation, sa mise en espace

---

<sup>226</sup> Cheetham, C. (2013a). *op. cit.*, p. 3.

<sup>227</sup> Charlotte Cheetham précise son inspiration vis-à-vis l'utilisation de l'expression « objet de substitution » : « Dans le *Mépris* il y a une séquence de dérushage qui se déroule dans une mini salle de cinéma. Sous l'écran on peut lire la réflexion de Fritz Lang sur le cinémascope qui n'aurait été qu'un « bon moyen de filmer les enterrements et les serpents ». Ce texte-générique que vous observez est notre manière de rendre compte du catalogue comme cet objet conclusif qui enterre l'exposition morte, mais également comme cet objet-serpent qui mue, devenant un autre en perdant sa peau. En somme le catalogue, comme le cinéma décrit par Michel Mourlet, est un objet de substitution. » Cheetham, C. (2011). *op. cit.*

<sup>228</sup> Cheetham, C. (2013a). *op. cit.*, p. 10-11.

et son existence imprimée, tous ces éléments participent à la construction d'une vision renouvelée du catalogue comme celle d'un dispositif hybride. En revenant à la première manifestation du catalogue, le Recueil Crozat, il semble que Charlotte Cheetham ait voulu souligner la capacité de la forme publiée à accueillir la diversité artistique actuelle, ce qu'elle appelle les « nouveaux territoires », et à faire le pont entre sa fonction originelle et son potentiel contemporain.

Objet de temporalité, le catalogue incarne l'amorce d'un projet et son archive. Qui plus est, il s'agit d'un objet émancipé, car il défie et contourne le contexte d'exposition en étirant l'expérience dans le temps et l'espace, mais aussi en renouvelant la documentation traditionnelle des événements<sup>229</sup>.

Chaque projet de catalogue, quelle que soit la dimension investie, est une expérience, collective (commissaires, artistes, auteurs, graphistes, photographes...), qui questionne l'espace d'exposition et l'architecture du livre, la représentation et reproduction de l'œuvre d'art, l'interprétation ou réinterprétation éditée et graphique, la documentation aussi bien que la littérature ou la critique<sup>230</sup>.

Introduite d'abord dans le titre du projet, la notion d'hybridité incarne finalement un rôle clé dans cette étude du catalogue. Dans sa conceptualisation et sa condition d'être, il s'agit d'abord d'une idée qui résonne dans le contexte actuel où les concepts de livre d'artiste, de catalogue et d'exposition imprimée se confondent au sein d'une exploration formelle similaire qui a pour but d'étudier la porosité de ces nouveaux espaces. Charlotte Cheetham aspire à exposer, dans ce vaste projet multidisciplinaire et multitemporel, des initiatives qui reflètent l'état des pratiques éditoriales et

---

<sup>229</sup> Cheetham, C. (2013a). *op. cit.*, p. 2.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 4-5.

expositionnelles, sans toutefois leur attribuer de définition immuable. Explorer le catalogue dans la pluralité des expériences visuelle, matérielle et participative qu'il peut engendrer, voilà l'objectif du projet *Le catalogue et ses hybrides*.

À la lumière de cette analyse comparative, il semble juste d'affirmer que plusieurs aspects propres aux expositions imprimées d'Hans Ulrich Obrist, de Mathieu Copeland et de Charlotte Cheetham recourent les pratiques expositionnelles de l'art conceptuel. Les questions de la globalisation, de la réévaluation de la matérialité de l'art et de l'exposition ainsi que l'hybridité habitent autant les commissaires des années 1960 que ceux des années 1990 et 2000. Également, on observe que l'imprimé ne vise pas seulement à élargir les paramètres spatio-temporels de l'exposition, mais qu'il est aussi habité par un désir d'en démocratiser l'accès et la diffusion. Il existerait donc un lien précis entre les expositions imprimées conceptuelles et actuelles. Plusieurs commissaires reconnaissent d'ailleurs cette filiation, comme nous l'avons montré dans ce chapitre. Mais si les pratiques conceptuelles permettent de comprendre comment l'imprimé devient au service de l'exposition, et inversement, comment l'exposition devient au service de l'imprimé, le contexte actuel ne peut être compris de la même manière que celui des années 1960. Des composantes curatoriales et institutionnelles viennent complexifier la relation que peuvent entretenir Hans Ulrich Obrist, Mathieu Copeland et Charlotte Cheetham avec l'exposition imprimée. Le troisième et dernier chapitre de ce mémoire est consacré à l'analyse des enjeux curatoriaux et institutionnels des expositions imprimées.

## CHAPITRE III

### EXPOSER ET ÉDITER : TENSIONS ENTRE EXPÉRIMENTATION ET INSTITUTIONNALISATION

Dans les premier et second chapitres, l'analyse d'expositions imprimées nous a permis de tracer un lien entre les pratiques des années 1960 et celles des années 1990 et 2000. Nous avons jusqu'ici relevé un certain nombre de préoccupations similaires, soit un désir de se détacher du culte de l'objet institutionnalisé dans le but de produire une expérience qui prend en compte la démocratisation de l'art, la réévaluation de la matérialité de l'art, ainsi que l'hybridité des pratiques artistiques et littéraires. Hans Ulrich Obrist, Mathieu Copeland et Charlotte Cheetham ont cherché à poursuivre la réflexion introduite par l'art conceptuel sur l'accessibilité de l'art, l'expérimentation curatoriale et le potentiel d'élargissement spatio-temporel offert par des initiatives éditoriales. Cependant, bien que les similarités soient évidentes, il semble aussi que ces pratiques soulèvent des enjeux qui nous incitent à réexaminer les rôles du commissaire, de l'artiste et de l'institution. Nous avançons ainsi, dans ce dernier chapitre, l'hypothèse selon laquelle l'exposition imprimée, dans sa forme et ses conditions plurielles d'existence, participerait à une renégociation des rôles, de l'artiste, du commissaire et de l'institution. Cette redistribution des composantes artistique, curatoriale et institutionnelle provoquerait une nouvelle fluidité professionnelle et se détacherait d'une conception hiérarchique de l'exposition.

Rappelons que notre mémoire vise à analyser les enjeux curatoriaux et institutionnels propres aux expositions imprimées, en considérant autant leur émergence dans l'art

conceptuel que leur résurgence dans des pratiques récentes. L'objectif de ce dernier chapitre est d'approfondir la dimension critique propre aux sphères curatoriales et institutionnelles. Certaines caractéristiques, comme la signature du commissaire ainsi que l'institutionnalisation ou la « bibliophilisation » seront prises en considération afin de rendre compte des stratégies de l'exposition imprimée de manière nuancée. Dans un premier temps, nous reviendrons sur les critiques adressées au commissariat, fortement liées à la figure de l'auteur dès l'avènement de cette pratique, dans les années 1960.

Dans un deuxième temps, nous examinerons de plus près les approches curatoriales d'Obrist, de Copeland et de Cheetham en comparaison avec l'art conceptuel. Nous contextualiserons leur méthodologie face à la réorganisation du commissariat au cours des trente dernières années. En étudiant des expositions, où la relation entre les différentes responsabilités professionnelles risque de créer un certain déséquilibre, voire une hiérarchisation, il s'agira ici de mieux comprendre comment peut s'articuler ensemble la posture d'auteur, qui domine en grande partie les discours sur le commissariat, et la dimension expérimentale et formelle du curatorial. Cette articulation participerait à une renégociation des rôles de l'artiste et du commissaire.

Enfin, la fonction de l'institution permettra de compléter notre réflexion. Nous nous pencherons sur le rapport actuel des expositions imprimées à l'institution, c'est-à-dire à la relation entre les commissaires, les conditions d'expositions et les institutions (musées, galeries, bibliothèques). En voulant originellement se détacher des pouvoirs bureaucratiques, il apparaît que certaines initiatives tendent paradoxalement à reproduire un mode de fonctionnement institutionnalisé. Ainsi, à la lumière des objectifs formulés dans les années 1960 voulant se détacher radicalement des structures institutionnalisées, les expositions imprimées actuelles poursuivraient les mêmes ambitions, mais ne sauraient les accomplir, participant plutôt à la reconduction de l'utopie inachevée de l'époque conceptuelle. De même, elles pourraient contribuer à la consolidation de la théorie du nouvel institutionnalisme : leurs stratégies

dématérialisées et autoréflexives tendraient à repositionner le rôle du commissaire au sein de l'organisation institutionnelle comme un élément critique et flexible selon la nature de son implication, contrairement à une fonction traditionnellement hiérarchisée. Cette hypothèse finale sera abordée en dernière partie.

### 3.1 Renouveler la pratique curatoriale

Dans *The Culture of Curating and The Curating of Culture(s)*<sup>231</sup>, Paul O'Neill précise qu'à partir des années 1960, la pensée curatoriale se concrétise et progresse vers une reconnaissance généralisée dans le milieu de l'art. Il identifie dans ce développement l'importance de la médiation des œuvres d'art comme démarche d'organisation et de conceptualisation de l'expérience. C'est à cette époque que celui qu'on nomme l'organisateur d'exposition atteint un niveau d'autonomie face au projet d'exposition auquel il est rattaché : il devient le producteur de sens, voire l'auteur d'une proposition artistique proprement dit.

L'art conceptuel, dans son entreprise expérimentale, aurait ainsi permis de définir et de rendre visible le rôle du commissaire d'exposition. Au début des années 1970, ce nouveau geste curatorial fait dorénavant partie des discussions sur la production et la conceptualisation de l'art. Sans être tout à fait assimilée dans l'organigramme du

---

<sup>231</sup> O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge : The MIT Press.

monde artistique occidental, l'activité du commissaire devient de plus en plus visible et reconnue :

*Curatorship emerged as a creative, semiautonomous, and individually authored form of mediation (and production), which structured the experience of the work of art and affected the ways in which art was made and communicated to the audience. What this made visible was the idea of a curatorial remit, operating above and beyond the interests of the artist or the discrete artwork, which opened up a space of critical contestation*<sup>232</sup>.

Ce « tournant curatorial<sup>233</sup> » identifié par O'Neill est concomitant à l'entreprise de démythification des structures du monde de l'art, engagée par les commissaires et artistes conceptuels durant les 1960. Il se caractérise par la naissance concrète d'une pensée curatoriale dans les activités expositionnelles<sup>234</sup>. O'Neill précise cependant que cette nouvelle approche risque de créer un déséquilibre entre la parole du commissaire et celles des artistes, et ouvrirait ainsi un espace de « contestation critique » basé sur l'importance et la reconnaissance de chacun des rôles.

---

<sup>232</sup> O'Neill, P. (2012). *op. cit.*, p. 4.

<sup>233</sup> Traduction de l'expression anglophone « *curatorial turn* » dans O'Neill, P. (2010). *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*. Dans Filipovic, E., van Hal, M. et Ovstebo. *The Biennial Reader* (13-28). Ostfildern : Hatje Cantz.

<sup>234</sup> Similairement, l'auteure Nathalie Zonnenberg identifie la naissance de la pensée curatoriale lors de l'avènement de l'art conceptuel durant les années 1960 et 1970; les initiatives de cette période révèlent, entre autres, l'apparition et la démythification des rôles des commissaires d'exposition : « *Although the role that curators, dealers, and collectors have adopted in the production, reception, and distribution of art in general may have been much larger than it is art historically acknowledged, it is with the advent of conceptual art that these respective roles have become ever more visible. Moreover, as I have argued, it is with conceptual art that specifically the role of the curator has come to the fore, and still remains an equally important part of the work when conceptual art (in public or private collections) is re-exhibited in a different historical time frame.* » Zonnenberg, N. (2019). *op. cit.*, p. 185.

Entre 1960 et 1990, l'idée de l'exposition comme proposition curatoriale se développe considérablement et intègre dès lors le langage commun du monde de l'art; des ouvrages sur le sujet sont publiés, et la figure autonome du commissaire devient partie prenante d'une méthodologie expositionnelle. Grâce au développement des biennales d'art et d'autres événements internationaux<sup>235</sup>, c'est au cours des années 1990 que cristallise l'idée du « commissaire-artiste » (ou « *curator-as-artist*<sup>236</sup> », pour reprendre l'expression d'O'Neill), c'est-à-dire du commissaire qui utilise l'exposition comme un médium d'expression artistique. Cette conception fut rapidement critiquée et eut pour conséquence de créer un nouvel espace polémique, mettant en tension les pratiques curatoriale et artistique, et faisant ressortir la hiérarchisation sous-jacente entre leur fonction respective.

Depuis que l'imprimé se développe comme un lieu d'expérimentations curatoriales, il s'accompagne lui aussi de critiques. À dessein de bien comprendre les enjeux de cette situation, il est nécessaire de cerner plus largement la critique adressée aux commissaires, considérée et analysée par plusieurs auteurs. À cet effet, la théoricienne Dorothea von Hantelmann fait état d'un « paradigme curatoriale<sup>237</sup> » et analyse le changement de statut des professionnels de l'exposition, un changement qui s'opère depuis les années 1960, mais qui a été observé intensivement au cours des dernières

---

<sup>235</sup> Michael Brenson parle aussi du « *curator's moment* » durant les années 1990, idée qui surgit simultanément à l'émergence des événements d'art internationaux (biennales, foires, etc.). O'Neill, P. (2012). *op. cit.*, p. 5.

<sup>236</sup> O'Neill, P. (2012). *op. cit.*, p. 87.

<sup>237</sup> von Hantelmann, D. (2011, juin). The Curatorial Paradigm. *The Exhibitionist* (4), 6-12.

années. Elle retrace, par exemple, la mise de l'avant d'une vision artistique individuelle et subjective comme étant le principal symptôme de ce paradigme :

*What used to be a rather scholarly medium for encountering artworks now became a medium that included elements of personal expression in which the vision of an individual - the curator - manifested itself. Consequently, the presentation of the individual work gave way to a no longer conventionalized, but rather increasingly individualized, curatorial narrative<sup>238</sup>.*

Dorothea von Hantelmann spécifie que le paradigme curatorial réside dans le fait que l'exposition d'œuvres d'art demeure l'invention par excellence des temps modernes<sup>239</sup>; l'augmentation incessante de nouveaux espaces pour l'art et d'événements internationaux génère une production accélérée d'expositions, chapeautées par des commissaires de plus en plus promus publiquement<sup>240</sup>. Moment crucial pour l'artiste, le public et l'institution, c'est durant l'exposition que l'œuvre acquiert sa signification, permettant aux commissaires non seulement de participer à la production du savoir, mais aussi de partager publiquement leurs idées. Grâce à leur nouveau statut socioprofessionnel, qui implique la sélection du contenu de l'exposition et l'expertise de rendre cette sélection significative, les commissaires deviennent de véritables créateurs de contenus qui structurent l'expérience des visiteurs :

*If the actual moment of the production of meaning lies in the exhibition (and not, or at least not primarily in the artwork), doesn't this imply that the actual producer of meaning is the curator? [...] Curators produce, communicate, and*

---

<sup>238</sup> von Hantelmann, D. (2011, juin). *op. cit.*, p. 6.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>240</sup> À ce propos, l'ouvrage de David Balzer dépeint également un portrait incisif de la pratique curatoriale et son rapport à la société actuelle : Balzer, D. (2014). *Curationism. How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. Londres : Pluto Press.

*organize knowledge. But all this takes its starting point in decisions for specific artistic practices or positions. The exhibition is a narrative written by curatorial choices - choices that the visitor responds to in his or her own selections of artworks to focus on and linger over*<sup>241</sup>.

### 3.1.1 L'imprimé conceptuel et politique

Grâce à la démonstration de von Hantelmann, il est pertinent de porter à l'attention que ce nouveau paradigme s'applique également à la pratique évolutive des commissaires de l'exposition imprimée. À l'intersection des domaines de l'exposition et de l'édition, l'espace imprimé se développe comme un terrain de jeu propice aux explorations curatoriales. L'auteure Annette Gilbert souligne ce rapprochement disciplinaire :

*If the curatorial practice was previously at home in the exhibition business of museums and galleries and has in the meantime ascended to its own artistic activity in those fields, it can now also be found in "the 'paginated' realm of reproductions - the world of books and libraries." [...] [It] is unmistakable that the curatorial practice and the publishing practice, especially the editorial practice, do indeed have a large overlap: processes of selection, organizing, arranging, putting relationship, and presentation of materials represent the core of curation as well as publishing, i.e. editing*<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> von Hantelmann, D. (2011, juin). *op. cit.*, p. 8.

<sup>242</sup> Gilbert, A. (2016). Publishing as Artistic Practice. Dans Gilbert, A. (dir.). (2016). *Publishing as Artistic Practice*. Berlin : Sternberg Press, p. 23.

Kate Linker écrit, en 1980, que l'art du livre a aussi été un instrument politique et un moyen de réagir contre une série de défauts du système de l'art en place<sup>243</sup>. Alors que les premières initiatives curatoriales imprimées, comme celles de Lucy R. Lippard et de Seth Siegelau, ont participé au développement de stratégies alternatives d'exposition, qui persistent dans l'historiographie grâce à leur caractère socialement et artistiquement innovant, on considère autrement la méthodologie des commissaires de l'exposition imprimée actuelle. Pour consolider notre comparaison, il convient de se remémorer le contexte social de la pensée curatoriale des années 1960.

Comme nous avons pu le constater dans le premier chapitre, l'engagement de Seth Siegelau est sans ambiguïté. Il rattache le médium de l'exposition à un projet politique, qui passe par une remise en question des rôles du monde de l'art et des manières de diffuser un engagement socioculturel : « *All the different art world categories were breaking down at the time: the idea of gallery dealer, curator, artist-curator, critic-writer, painter-writer, all these categories were becoming fuzzy, less clear. In a certain way, it was part of the 1960s political project* <sup>244</sup>. »

En brouillant ainsi la définition des rôles institutionnalisés, les projets curatoriaux imprimés de Siegelau ont pour but d'exposer les coulisses de l'art et de produire des initiatives en marge du réseau officiel. Non sans critique, ce projet politique se développe surtout à la manière d'un processus de démystification, visant majoritairement les fonctions institutionnelles et le marché de l'art. Ces tentatives de démystifications montrent que les activités curatoriales s'arriment à une réévaluation du milieu de l'art, et à une tentative de dévoilement des rôles de chacun dans le but de

---

<sup>243</sup> Linker, K. (1980). *op. cit.*

<sup>244</sup> O'Neill, P. (2012). *op. cit.*, p. 19.

contrer leurs inégalités. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre<sup>245</sup>, le projet *The Xerox Book* (1968) cherche à détourner le circuit institutionnel, et à démystifier les rôles de chacune de ses composantes, le tout en utilisant de manière inédite une nouvelle technologie jamais utilisée dans le domaine expositionnel. Comme Paul O'Neill le souligne, le but est de contester le fonctionnement établi du monde de l'art :

*For Siegelau, demystification was a necessary process in revealing and evaluating the more hidden curatorial components of an exhibition, making evident that the actions of curators had an impact on which artworks were exhibited and how they were produced, mediated, and distributed. In his words, to understand what the curator does is to understand, in part, what you are looking at in an exhibition. As Siegelau later stated about his generation, "we thought that we could demystify the role of the museum, the role of the collector, and the production of the artwork; for example, how the size of a gallery affects the production of art, etc. In that sense, we tried to demystify the hidden structures of the art world"*<sup>246</sup>.

Il semble cependant qu'un glissement se soit effectué entre l'engagement politique, qui caractérisait les premières expositions imprimées, et les démarches expérimentales et individuelles des expositions imprimées récentes. Alors que les réflexions curatoriales qui accompagnent l'exposition adoptent des caractéristiques résolument hybrides depuis les années 1990, le commissariat d'exposition imprimée se déploie en nuances à son tour. Dans leurs travaux actuels, les commissaires semblent se situer dans une exploration destinée à l'avancement de leurs propres recherches, en s'attardant sur les nouvelles préoccupations formelles et conceptuelles de l'exposition comme plateforme autonome. Nous aimerions donc proposer l'idée selon laquelle les activités curatoriales

---

<sup>245</sup> Voir chapitre 1, partie 1.1.2.

<sup>246</sup> O'Neill, P. (2012). *op. cit.*, p. 19.

de l'exposition imprimée actuelle se déploient distinctement selon une dimension critique, expérimentale et autoréflexive.

### 3.1.2 *The Literary Curator*

Peu de chercheurs se sont intéressés aux expositions imprimées. Parallèlement à Dorothea von Hantelmann et à Annette Gilbert, Hanna Kuusela est une des rares à s'être penchée sur l'émergence de la pratique curatoriale dans le champ éditorial et littéraire. Issue du domaine des *Cultural Studies*, elle se spécialise dans l'analyse de la littérature contemporaine via les formes d'écritures collaboratives et le *crowdsourcing*. Elle s'est, entre autres, penchée sur la valeur sociale des pratiques participatives dans le domaine littéraire, afin de déterminer si leurs promesses démocratiques peuvent réellement se concrétiser dans un monde où le régime capitaliste affecte plusieurs sphères de notre quotidien<sup>247</sup>. Elle s'intéresse surtout aux questions éthiques, au pouvoir auctorial et à la valeur sociale au sein d'initiatives littéraires et éditoriales. Dans une étude qui joint les deux champs d'intérêts majeurs du présent mémoire, soit le commissariat d'exposition et la pratique de l'édition, Kuusela propose une réflexion fondée sur des appuis théoriques potentiellement pertinents à notre recherche.

---

<sup>247</sup> Kuusela, H. (2018, juin). Literature and Participatory Culture Online: Literary Crowdsourcing and Its Discontents. *Critical Arts* 32(6), 1-17.

Dans son essai « *Publisher, Promoter and Genius : The Rise of Curatorial Ethos in Contemporary Literature*<sup>248</sup> », Hanna Kuusela documente et analyse le phénomène de la pratique curatoriale déployée dans le monde de l'édition en proposant le modèle du « curateur littéraire » (l'expression « *literary curator* » traduite par Annette Gilbert<sup>249</sup>). Celui-ci personnifie le principal producteur de sens et médiateur de projets artistiques adoptant la forme imprimée. Voici sa définition :

*Literary curators are actors who mainly mediate, distribute, (re)present, publish, or exhibit in new contexts texts that have been produced by people other than themselves and who thereby create literary phenomena in the public. A literary curator takes over and fulfills many of the functions and tasks of the traditional publisher or editor in selecting, distributing, and promoting texts. In so doing s/he puts weight on the act and moment of publishing, of making a text public, and highlights its constitutive role in the production of meanings. In this sense, literary curators are both producers and mediators of meanings*<sup>250</sup>.

La fonction du curateur littéraire peut être perçue comme celle du rédacteur en chef ou de l'éditeur travaillant à assembler des textes à l'intérieur d'une publication collective. Même si Kuusela ne réfère pas directement à la pratique de l'exposition imprimée comme champ d'expertise des curateurs littéraires, les activités curatoriales qu'elle dépeint s'y apparentent de manière évidente. L'exposition imprimée individuelle ou collective, rappelons-le, adopte les modalités de matérialisation et de diffusion propre au domaine de l'édition. Elle naît suite à l'initiative d'un commissaire

---

<sup>248</sup> Kuusela, H. (2016). *Publisher, Promoter and Genius: The Rise of Curatorial Ethos in Contemporary Literature*. Dans Gilbert, A. (dir.). *Publishing as Artistic Practice* (118-133). Berlin : Sternberg Press.

<sup>249</sup> Gilbert, A. (2018). Publier : une pratique artistique. *Littérature 4* (192), 65-84.

<sup>250</sup> Kuusela, H. (2016). *op. cit.*, p. 119.

qui adopte le rôle d'éditeur en chef, qui sélectionne et rassemble des textes. Kuusela propose d'ailleurs la comparaison :

*By bringing together texts that share a certain family resemblance with each other, these literary curators as publishers or archivists create new artistic or literary phenomena in the same way as curators who group together artists perceived as having similar concerns<sup>251</sup>.*

À la fois édition, conception et médiation, ce genre de commissariat décrit par Kuusela met de l'avant la présence d'une figure centrale, impliquée à presque toutes les étapes de création et de diffusion de l'exposition imprimée. En sélectionnant des œuvres imprimées d'artistes et en les intégrant à son projet d'exposition, le commissaire leur attribue une signification particulière. Selon l'auteure, celui-ci publie finalement le tout en revendiquant une autorité sur la publication. En faisant la somme de ces démarches, elle distingue la promotion de l'identité curatoriale de celle de l'éditeur traditionnel :

*What differentiates literary curators from traditional publishers and other institutionalized gatekeepers, such as editors and agents, is that through their mediations, literary curators not only create new phenomena, but also construct their own artistic and public identities, and they may even substitute the figure of the author with the figure represented by themselves. Unlike traditional publishers and editors, these figures not only make public others' texts but also seek publicity for their own practices, and thus accumulate and create cultural capital for themselves<sup>252</sup>.*

Kuusela formule ici une hypothèse : elle suggère que le curateur littéraire travaille uniquement dans le but de renforcer sa posture auctoriale et de se construire une notoriété publique en publiant les œuvres d'autrui. Selon elle, cette entreprise donne

---

<sup>251</sup> Kuusela, H. (2016). *op. cit.*, p. 125.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 119.

l'impression que la recherche d'un tel capital culturel correspondrait à un désir de notoriété. La promotion d'une signature unique est pour elle le symptôme d'une société contemporaine friande de vedettariat :

*Through her/his practice, the literary curator challenges the traditional figure of the author as the originating subject of the text, but is, nevertheless, capable of promoting her/his own creative individuality. Consequently, the literary curator is a postmodern, or post-structuralist figure that manage to combine the promotional or marketing needs of today's literary field with the theoretical critique of the author. As such, literary curators can be interpreted in the context of promotional culture and attention economy, or as their symptom<sup>253</sup>.*

L'auteure poursuit sa réflexion en affirmant que les initiatives imprimées dirigées par un curateur littéraire se bâtissent la plupart du temps dans une dynamique d'appropriation des œuvres d'art. Que ce soit en invitant des artistes à participer à une exposition ou en intégrant des œuvres déjà produites à une publication, pour Kuusela, le curateur littéraire s'approprie et formalise le contenu de son projet selon son concept. Il s'agit, selon elle, d'une pratique nuisible, car les décisions du curateur littéraire peuvent aller à l'encontre des intérêts des auteurs et artistes.

En faisant ainsi l'utilisation d'un champ lexical lié aux concepts d'appropriation<sup>254</sup> et d'exploitation, la réflexion d'Hanna Kuusela nous paraît défavorable quant à la pratique curatoriale actuelle de l'imprimé. Pour en faire la démonstration, Hanna Kuusela fait référence, parmi d'autres exemples, à l'ouvrage *Purloined* (2000), de

---

<sup>253</sup> Kuusela, H. (2016). *op. cit.*, p. 119.

<sup>254</sup> L'auteure explique ce qu'elle entend par l'appropriation dans les pratiques artistiques et curatoriales : « *In line with the tradition of Appropriation art (in visual culture), literary appropriationists re-publish, collect, and assemble texts or fragments written by others.* » Kuusela, H. (2016). *op. cit.*, p. 122.

l'artiste conceptuel Joseph Kosuth<sup>255</sup>. Pour produire cette publication, Kosuth a assemblé 48 pages provenant de 48 livres différents, formant ainsi une compilation inédite et une nouvelle histoire supposément cohérente, sur laquelle il pose finalement sa signature; cette fonction curatoriale relève, selon elle, de l'appropriation. Toutefois, quelques imprécisions s'insèrent dans son analyse. Il ne s'agit pas d'une exposition imprimée dans le sens où nous l'entendons, puisque le projet n'est pas initié par un commissaire, mais bien par un artiste conceptuel; Kuusela ne soulève pas ces différences pourtant fondamentales. Elle trace aussi un lien avec le *Xerox Book* (1968) de Seth Siegelaub<sup>256</sup> alors que celui-ci est également issu d'une initiative curatoriale lancée à des artistes. Enfin, l'auteure ne prend pas non plus en considération le fait que ce projet se veut une critique de la marchandisation de l'art.

Nous remarquons qu'Hanna Kuusela cherche principalement à remettre en question la dimension éthique des projets, et à hiérarchiser les rôles de chaque personne impliquée. Le curateur littéraire, dans sa pratique dite « appropriative », encourage selon elle un acte de reterritorialisation<sup>257</sup>, qui peut aller à l'encontre des intérêts des artistes. Il utilise les œuvres en se positionnant comme la figure d'autorité et en redéfinissant la signification des œuvres imprimées :

*The act of making a text public through reproduction and publishing, and attaching it to the name of the appropriating or crowdsourcing actor, in other words to the literary curator, not only detaches the text from its original context*

---

<sup>255</sup> Kuusela, H. (2016). *op. cit.*, p. 122.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>257</sup> « [...] an act of reterritorialization, i. e., an act of designing a new power. » Kuusela, H. (2016). *op. cit.*, p. 132.

*and thus, multiplies the number of possible meanings, but also constitutes a new order and a new context through which meanings are again stabilized*<sup>258</sup>.

Reliant les caractéristiques éditoriales et curatoriales, cette entreprise critique serait-elle transposable aux pratiques d'Hans Ulrich Obrist, de Mathieu Copeland et de Charlotte Cheetham ? S'il convient de souligner que les questions éthiques que décrit Hanna Kuusela puissent s'arrimer en certains points à la pratique de ces commissaires d'exposition imprimée, notamment dans leurs activités de sélection, de médiation et de recherches curatoriales, les projets que nous avons étudiés précédemment montrent cependant une autre réalité. Les notions d'appropriation et d'exploitation, qui sont les deux principaux aspects qu'examine Hanna Kuusela, nous apparaissent déconnectées des enjeux curatoriaux que ces projets cherchent à véhiculer. L'existence d'un débat sur l'omniprésence de la figure curatoriale et sa potentielle prépondérance vis-à-vis les artistes est indéniable, et le domaine de l'exposition imprimée n'y fait pas exception. Cependant, il nous semble que la théorie de Kuusela ne tient pas suffisamment compte de la dimension expérimentale de ces pratiques curatoriales, et que l'auteure est visiblement teintée de son intérêt pour les théories du *crowdsourcing* qui prônent la production participative et collaborative, plutôt qu'une signature unique. Kuusela souhaiterait, au terme de sa critique, une renégociation du rôle du curateur littéraire par le moyen d'une « déhiérarchisation » complète des composantes de l'exposition imprimée. Cette vision nous apparaît radicale par rapport aux enjeux actuels de l'exposition imprimée. C'est pourquoi nous préférons parler ici non pas d'une « déhiérarchisation », mais bien d'une renégociation des rôles dans la pratique de l'exposition imprimée.

---

<sup>258</sup> Kuusela, H. (2016). *op. cit.*, p. 132.

Dans son ouvrage *The Content Machine*<sup>259</sup>, le chercheur et écrivain Michael Bhaskar souligne la valeur du travail curatorial au sein de l'édition. Contrairement à Kuusela, qui dénonce le caractère hiérarchisant de la posture auctoriale, Bhaskar y décèle d'autres enjeux, situant les tâches du commissaire dans une démarche en faveur d'un projet global :

*It is less about commissioning, more about combining; less about origination and binary choice deliberations, more about arrangement and patterning. Curation also implies an element of development, of bringing out the best in a work also present in editorial development*<sup>260</sup>.

Ainsi, il affirme que la subjectivité du commissaire peut devenir un ajout enrichissant à des démarches artistiques, et valorise surtout le caractère indéterminé de telles pratiques, essentielles selon lui pour l'avenir de l'édition :

*Part of why curation is so valuable to the future of publishing is that almost by definition it cannot be totally mechanized. [...] Yet curation isn't just about efficiency; it's also about personal taste, an individual's style and judgement. Curation has value precisely because of its fuzziness, its ability to surprise with a flash of insight. As we increasingly drown in a torrent of content, much of it low quality, curation becomes genuinely important and irreplaceable*<sup>261</sup>.

C'est également le cas des recherches d'Anna Sophie Springer, auteure et commissaire indépendante, qui font souvent le lien entre les pratiques curatoriales et éditoriales. À travers une remise en question des formes imprimées et de l'espace paginé, Springer

---

<sup>259</sup> Bhaskar, M. (2013). *The Content Machine*. Londres et New York : Anthem Press.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>261</sup> *Ibid.*

souligne la nature instable, relationnelle et performative des activités curatoriales imprimées :

*Looking at publishing from a curatorial point of view can enable us to perceive the medium of the book as more than merely a surface of information. Instead, publishing crystallizes as a form of curatorial practice when a book, its contents, and component parts tease out a tension between object and representations, but a tension where these categories themselves become unstable variables. Publishing as a curatorial practice thus emphasizes the spatio-temporal and performative role of relationships, connectivities, and juxtapositions - ultimately influencing the idea of what a book is or can be<sup>262</sup>.*

Suite à une étude portant sur la publication comme espace curatoriale en prenant comme objets d'analyse les guides d'ornithologie, Springer introduit l'idée d'une constellation<sup>263</sup> pour imager une pratique curatoriale multiple. Elle met l'accent, tout comme Bhaskar, sur l'indéterminé d'un commissariat lié à l'édition, ou plutôt sur la multitude de trajectoires possibles que peut adopter cette posture curatoriale : « *Exploring these dynamics as curatorial-editorial constellations demonstrates the variegated and multistable trajectories that animate the connections between the world, the page, and the book space<sup>264</sup>.* »

Cette renégociation fluide des rapports expositionnels enrichissent, selon nous, une perception du curatoriale lié à l'éditorial beaucoup plus riche et complexe. Elle nous

---

<sup>262</sup> Springer, A. S. (2016). *Inter Folia, Aves: Reading Bird Books As Curatorial-Editorial Constellations*. Dans Gilbert, A. (dir.). *Publishing as Artistic Practice*. Berlin : Sternberg Press, p. 145-146.

<sup>263</sup> L'idée du commissariat comme « activités constellationnelles » (« *the constellational activities of curating* ») est aussi présente chez Beatrice von Bismarck. Voir Rogoff, I., von Bismarck, B. (2012). *Curating/Curatorial*. Dans Schafaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir). *Cultures of the Curatorial*. Berlin : Sternberg Press, p. 29.

<sup>264</sup> Springer, A. S. (2016). *op. cit.*, p. 151.

permet de ne pas généraliser notre analyse de l'exposition imprimée et plutôt, de l'étudier dans la pluralité de ses trajectoires, et d'approfondir les liens qu'elle crée avec les différents contextes dans lesquels elle est déployée.

### 3.1.3 Une éthique de la signature

L'analyse de l'exposition imprimée durant les années 1960 nous a permis de faire ressortir les aspects sociopolitiques de ces pratiques, engagées dans un processus de démythification institutionnelle. Nous remarquons toutefois que la pratique curatoriale actuelle de l'exposition imprimée ne découlerait pas nécessairement des mêmes ambitions sociales. Elle serait davantage motivée par une démarche expérimentale sur la forme même de l'exposition, en plus d'adopter une dimension auctoriale et résolument autoréflexive. Chacun des trois commissaires à l'étude, soit Hans Ulrich Obrist, Mathieu Copeland et Charlotte Cheetham, a recours à une méthodologie particulière. Pour approfondir cette hypothèse, nous analyserons leurs réalisations individuellement, à la lumière de leur contexte et de leurs intentions.

Hans Ulrich Obrist personnifie le symbole de ce qu'on appelle la « supervisibilité curatoriale<sup>265</sup> ». Reconnu et médiatisé à travers le monde, il participe activement à de nombreux événements publics chaque année. Cible de la critique, plusieurs jugent son omniprésence dans le monde artistique ainsi que l'ensemble de son travail d'exposition, d'édition et de diffusion comme une stratégie d'autopromotion. Les activités d'Obrist seraient accomplies uniquement dans le but d'acquérir un capital culturel et une

---

<sup>265</sup> Traduction de l'expression « *supervisibility of the curator* » dans O'Neill, P. (2012). *op. cit.*, p. 32.

renommée publique. S'il est vrai qu'Obrist a été critiqué à plusieurs reprises pour son éthique de travail discutable en matière de commissariat d'exposition<sup>266</sup>, il semble plus pertinent, dans le cadre de ce mémoire, de remettre en contexte sa participation aux initiatives curatoriales en lien avec l'édition.

Son projet *do it* (en cours depuis 1993) pourrait revêtir des allures d'un projet curatorial où les artistes impliqués, très nombreux et presque anonymes, sont instrumentalisés aux dépens de la proposition conceptuelle d'Obrist, celle-ci surplombant la nature de chacune des œuvres. D'abord, *do it* est uniquement associé au nom de Hans Ulrich Obrist en tant que commissaire, alors que le projet a été conçu en étroite collaboration avec Bertrand Lavier et Christian Boltanski. Ensuite, l'objet qui contient l'exposition imprimée, c'est-à-dire l'imposant catalogue de couleur orange vif (fig. 2.3), annonce avant toute chose le nom d'Obrist et le titre du projet, alors que les 250 artistes sont inscrits en quatrième de couverture (fig. 3.1).

Nonobstant cette première impression, si on contextualise la genèse du projet lors de sa création en 1993 (seulement deux ans après la première exposition d'Obrist en 1991 dans sa cuisine), l'initiative d'Hans Ulrich Obrist en compagnie de Bertrand Lavier et Christian Boltanski, est intrinsèquement expérimentale : elle se fonde sur la possibilité qu'une exposition puisse ne jamais s'arrêter et puisse continuer indéfiniment à se développer, sans limites spatiale ni temporelle. Il s'agit pour eux d'explorer

---

<sup>266</sup> Par exemple, Obrist s'est fait reprocher sa méthodologie lors de sa participation avec Stéphanie Moisdon à la Biennale de Lyon en 2007, lors de laquelle le duo de commissaires a non pas invité des artistes, mais bien cinquante commissaires à faire le choix des artistes. Défendu comme un système de délégation et une manière ludique de repenser les codes de la Biennale, la réception a été cependant majoritairement négative, critiquant l'omniprésence et la grande agentivité des commissaires. Cette situation rappelle étrangement l'édition estivale du magazine *Studio International* en 1970, commissariée par Seth Siegelau, et critiquée également pour son « jeu curatorial »; Seth Siegelau avait alors fait appel à six critiques pour sélectionner des artistes (voir chapitre 1, point 1.3.2). Dans les deux cas, on remarque une présence dominante des commissaires, aux dépens des artistes participants.

l'éventualité qu'une exposition soit capable de générer continuellement de nouvelles versions d'elle-même<sup>267</sup>. Au cours des années suivant sa conceptualisation, Lavier et Boltanski, tous deux artistes, ont légué à Obrist la continuité du projet en se concentrant sur leurs carrières artistiques et en lui offrant le relai d'une démarche qui convient davantage à ses intérêts de recherche curatoriale. Obrist identifie justement son rôle au sein du projet *do it* comme étant rattaché à un projet de recherche-action<sup>268</sup>, accentuant ainsi sa dimension fluide et processuelle. C'est également le produit d'une remise en question de l'institutionnalisation de l'art et de l'exposition. Dans l'introduction de la publication, Obrist exprime l'objectif qu'il poursuit avec *do it*, en mettant l'accent sur l'incertitude, l'imprévisibilité, l'évolution et le système d'apprentissage qui génèrent, selon lui, le véritable potentiel de l'exposition :

*Combining uncertainty and the unpredictable with the organization. Instead of certitudes the exhibition expresses connective possibilities. Evolutive displays? An ongoing life of exhibitions, exhibitions as complex, dynamic learning systems with feedback loops. To renounce the closed, paralyzing homogeneity of exhibition masterplans. As you begin the process of interrogation, the exhibition is emerging*<sup>269</sup>.

Il faut également se rappeler que la notion de commissariat d'exposition durant les années 1990 se distingue des polémiques actuelles sur les relations entre commissaire et artiste, mais surtout, qu'Hans Ulrich Obrist n'est pas, en 1993, la personnalité publique qu'on lui reconnaît aujourd'hui, en 2020. Ses expériences de commissariat

---

<sup>267</sup> Dubé-Moreau, F-A., Dumaine, P. et Riendeau J. (2016). *Carnet no 16 : do it Montréal* [Feuilleton d'exposition]. Montréal : Galerie de l'UQAM, p. 2.

<sup>268</sup> Traduction de l'expression « *action-research* » dans Fowle, L. (2013). Progress Report. Dans Boltanski, C., Lavier, B. et Obrist, H. U. (commiss.). *op. cit.*, p. 48.

<sup>269</sup> Obrist, H. O. (2013). Introduction. Dans Boltanski, C., Lavier, B. et Obrist, H. U. (commiss.). *op. cit.*, p. 21.

sont moins médiatisées à l'époque et jouissent d'une visibilité beaucoup plus discrète, dans un contexte où la pratique curatoriale est un espace de recherche moins documentée et, par conséquent, moins contestée qu'à l'heure actuelle. Comme l'explique Paul O'Neill, la pratique curatoriale se situait dans un processus de définition instable et nouveau :

*The turn toward curating in the contemporary art debates in the 1990s attempted to formulate a new language and vocabulary for curating as a diverse, internationalized practice and, through these articulations, configured a centralized concept for an individualized curatorial act [...] <sup>270</sup>.*

Parallèlement à ses projets événementiels, Hans Ulrich Obrist travaille à l'écriture de l'histoire de l'exposition et du commissariat grâce à de nombreuses entrevues orales et écrites<sup>271</sup> réalisées avec d'importantes figures de l'art. En tentant de contrer l'amnésie et de stimuler la mémoire de ces pratiques qui n'ont pas été intégrées à l'historiographie de l'histoire de l'art, il souhaite encourager l'innovation curatoriale par l'apprentissage. Cette démarche autoréflexive demeure, comme le souligne Paul O'Neill, marquée par le désir de se positionner lui-même dans cette histoire de l'art :

*This temporal link between past and current practices, this urge to inscribe a history of curating grounded in the present, is a recurring trope in Obrist's statements around his own curatorial research. Since the early 1990s, he has been recording interviews with many of the leading curatorial figures from the past century, about the thinking behind their exhibitions, as a means of addressing this historical amnesia. I would argue that this displays an interest not only in establishing a curatorial history, but also a potential space for self-positioning. Although Obrist's attempt at making amends for a lack of*

---

<sup>270</sup> O'Neill, P. (2012). *op. cit.*, p. 47.

<sup>271</sup> Par exemples : 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 Afraid to Ask*. Berlin : Sternberg Press; Obrist, H-U. (2014). *Ways of Curating*. Londres : Penguin Books.

*curatorial knowledge operates as what he calls a “protest against forgetting,” it also connects curatorial innovations from the past to his own curatorial practice, which is positioned as their logical successor*<sup>272</sup>.

Les propos d’O’Neill prouvent ici la pertinence de différencier l’idée d’autopromotion de celle d’« autopositionnement » (ou « *self-positioning* »). Si l’autopromotion était la stratégie curatoriale d’Obrist, elle justifierait son désir de publiciser son travail, de mettre de l’avant et de soutenir publiquement son originalité. Obrist accumulerait ainsi un capital culturel et médiatique alimentant sa propre notoriété. Ses expositions contribueraient ainsi à populariser son propre nom et à établir une hiérarchie entre sa fonction et celles des artistes. Mais si la situation est réfléchie en termes d’« autopositionnement », elle inscrit plutôt la démarche d’Obrist à l’intérieur d’une perspective historique et historiographique. Comme le souligne Paul O’Neill, elle encourage un discours pluriel, alimenté par ceux qui ont généré l’histoire du commissariat, tout en prenant en exemple sa pratique. Obrist fait peut-être sa propre promotion, mais ce serait dans le but d’enrichir une discussion sur le commissariat d’exposition et son histoire<sup>273</sup>. Ne serait-il pas plus pertinent de situer sa pratique curatoriale dans une zone grise, entre l’expérimentation formelle et l’« autopositionnement » ? Car ses initiatives, événementielles, éditoriales et historiographiques proposeraient de repenser certaines composantes du monde de l’art,

---

<sup>272</sup> O’Neill, P. (2012). *op. cit.*, p. 41.

<sup>273</sup> Plus tard, dans son ouvrage *The Culture of Curating and the Curating of Culture* (2012), Paul O’Neill laisse sous-entendre que ce discours autoréférentiel repose toutefois sur des fondements instables : « *Despite numerous claims to the contrary, from [Jens] Hoffmann to [Hans Ulrich] Obrist, prioritization of the contemporary and the curatorial gesture has created a particular model of discourse that remains self-referential, curator-centered, and curator-led, with unstable historical foundations.* » O’Neill, P. (2012). *op. cit.*, p. 42.

et participeraient à une renégociation des rôles, découlant d'un regard actif sur l'exposition.

Mathieu Copeland, pour sa part, se situe dans une pratique curatoriale destinée à explorer le potentiel de l'exposition imprimée selon des préoccupations liées à une recherche personnelle sur la matérialité. Nous avons pu observer que sa reconsidération des conditions matérielles des œuvres d'art l'encourage à développer une approche performative du commissariat et à publier des ouvrages littéraires liés aux expositions. Sa participation curatoriale est de nature multiple, mais ses réflexions et ses centres d'intérêt ponctuent chacun de ses projets de manière cohérente.

Qualifiée d'expérimentale, son approche n'échappe pas non plus à la présence marquée d'une signature auctoriale. Celle-ci demeure un élément fondamental de chacune de ses conceptions d'expositions<sup>274</sup>, et son nom apparaît même souvent avant ceux des artistes participants. Il convient cependant d'approfondir l'analyse d'une telle signature au sein de ses projets.

Datant de 2003, *Perfect Magazine* exemplifie adéquatement une situation curatoriale dans laquelle le concept global de l'exposition imprimée et la signature du commissaire surpassent les œuvres des artistes invités<sup>275</sup>. Sous la forme d'un magazine de 128 pages, une cinquantaine d'artistes, de graphistes et d'auteurs exposent une œuvre imprimée

---

<sup>274</sup> Mathieu Copeland affirme ceci : « De mon côté, j'ai toujours signé « une exposition de Mathieu Copeland ». C'est une des fondamentales de mon approche des expositions. » Bel, J., Copeland, M. (2013). Jérôme Bel en conversation avec Mathieu Copeland. Dans Copeland, M. (dir.). *op. cit.*, p. 52.

<sup>275</sup> Parmi la cinquantaine d'artistes invités dans le cadre du *Perfect Magazine*, on compte entre autres Gilbert & George, Yoko Ono, Cerith Wyn Evans, Lawrence Weiner, Liam Gillick, Martin Creed, Eva & Adele, Christian Boltanski, Hans Ulrich Obrist, Niele Toroni et Art & Language. Pour la liste complète des artistes invités, voir Les Presses du réel (2020). *Perfect Magazine*. Récupéré le 3 janvier 2021 de <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=365>

sous l'invitation de Mathieu Copeland. La particularité de cette édition réside dans sa conception graphique : les œuvres sont intégralement imprimées à l'encre blanche sur papier blanc (fig. 3.2), rendant très difficile, voire impossible, la lecture de celles-ci. Jérôme Dupeyrat s'est intéressé au projet :

[Le] magazine ne révèle son contenu que s'il est exposé à une source lumineuse pouvant en révéler la phosphorescence, ou au prix des subtiles contorsions qui permettent d'en saisir des fragments, mais pas d'en jouir pleinement, pas d'une manière satisfaisante du point de vue d'une lecture effective des contenus en tout cas. Est-ce que les contenus en question sont une réponse à ce contexte particulier ? Comment en tiennent-ils compte ? Impossible de le dire puisqu'ils sont illisibles<sup>276</sup>.

Émilie Renard, auteure et commissaire d'exposition, a soumis une œuvre textuelle à l'édition *Perfect Magazine*. Elle s'est exprimée sur le concept de Copeland en questionnant le renversement des rôles, complexe et potentiellement problématique, entre les artistes et l'éditeur :

[*Perfect Magazine*] se présente comme une exposition collective dont le projet curatorial serait défini par les contraintes matérielles qu'il s'impose. Un fond immaculé égalise, efface, annule, jusqu'à faire disparaître l'intérieur. Lorsqu'un support de diffusion invite et tue son propre contenu, se prend-il pour une œuvre d'art totale, parfaite<sup>277</sup>?

---

<sup>276</sup> Dupeyrat, J. (2012b). *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives* (Thèse de doctorat non publiée). Université Rennes 2, p. 341.

<sup>277</sup> Renard, E. (2003). Répéter une forme parfaite dans un esprit kawaii : quelque chose est changé. *Trouble* (3). Récupéré le 17 janvier 2020 de <https://drive.google.com/file/d/0B6EG4Ax9XzyyanpWU0dJWkN3VIU/view>

Le commissaire Mathieu Copeland justifie le *Perfect Magazine* comme l'inauguration d'un contre-magazine qui renvoie l'attention sur le lecteur afin d'incarner un geste social et démocratique<sup>278</sup>, le blanc sur blanc provoquant selon lui un effet conceptuel de miroir. En plus d'être contrainte par son graphisme monochrome et dysfonctionnel, cette édition renouvelle l'idée d'un projet curatoriale défini par ses exigences matérielles au détriment de la visibilité et de la lisibilité des œuvres des artistes; l'expérimentation se situe au niveau d'une redistribution des composantes du projet, le visuel prenant ainsi le dessus sur la compréhension, et le commissaire demeurant presque l'unique personne à savoir exactement ce qui compose entièrement l'édition. Puisqu'on ne peut pas lire le contenu ni voir les œuvres, c'est le concept, ou le protocole, qui capte l'attention, selon Jérôme Dupeyrat :

[Le] contenu du magazine étant inaccessible, bien que présent, l'intérêt se porte vers le tout plutôt que vers ses parties (les contributions individuelles de type *pageworks*), mais au prix d'une exacerbation d'un protocole qui fait œuvre lui-même, le commissaire prenant ici largement le pas sur les artistes et les auteurs<sup>279</sup>.

Contrairement à *Perfect Magazine*, la conception de *The Anti-Museum*<sup>280</sup>, sortie en 2017 et éditée par Mathieu Copeland et Balthazar Lovay, s'éloigne de manière considérable du magazine monochrome. La publication volumineuse de quelque 800 pages fait entièrement place à son sujet, ou à la somme des parties qui composent le livre, c'est-à-dire les expositions fermées (ou « *closed exhibitions* »). Il s'agit d'un

---

<sup>278</sup> Copeland, M. (2020). *op. cit.*

<sup>279</sup> Dans notre contexte d'étude du *Perfect Magazine*, le terme « commissaire » utilisé par Dupeyrat aurait pu être remplacé par « projet curatorial ». Dupeyrat, J. (2012b). *op. cit.*, p. 343.

<sup>280</sup> Il s'agit du complément documentaire de la série d'événements *A Retrospective of Closed Exhibitions* à Fri Art (Kunsthalle de Fribourg), en 2016.

genre différent de conception éditoriale et curatoriale, prenant la forme d'une anthologie traitant de différents cas d'expositions volontairement (ou conceptuellement) fermées au public entre 1964 et 2016<sup>281</sup> : « *The Anti-Museum presents the first extensive exploration of the radical and paradoxical concept that is 'the anti-museum' – a term so present in Art History and yet that has never been the object of an investigation and definition*<sup>282</sup>. »

La démarche curatoriale consiste à retracer, à rassembler et à documenter onze cas d'expositions fermées au public, conçues comme des manifestations artistiques radicales. L'utilisation de l'imprimé ajoute ici une expérience supplémentaire à ces expositions fermées (et logiquement impossibles à visiter), et permet donc à la publication de revêtir une allure d'exposition rétrospective imprimée puisqu'il s'agit du seul espace où se regroupe l'entièreté du contenu. De façon globale, l'imposante brique documentaire (fig. 3.3) adopte une esthétique classique et épurée. Aucune mention des commissaires ou de l'éditeur en couverture du livre ou en quatrième de couverture (fig. 3.4). La typographie générale, à l'extérieur comme à l'intérieur du livre, demeure discrète. En feuilletant les premières pages, ce n'est qu'à la page 33 (fig. 3.5) qu'on peut y lire le titre, les auteurs et les éditeurs, les pages précédentes ne présentant que des images variées évoquant le sujet du livre. De manière générale, le design de cette anthologie peut être qualifié de sobre, dirigeant entièrement l'attention des lecteurs vers son contenu. L'approche est définitivement différente du *Perfect*

---

<sup>281</sup> Ce projet d'anthologie publiée rappelle la participation de Mathieu Copeland à l'équipe curatoriale responsable de l'exposition *Vides. Une rétrospective*, présenté au Centre Pompidou à Paris en 2006. L'exposition avait également été accompagnée d'un complément documentaire, une imposante publication où les neuf cas d'expositions « vides » étaient abondamment documentées.

<sup>282</sup> Cornerhouse Publications (2020). *The Anti-Museum*. Récupéré le 18 janvier 2020 de <https://www.cornerhousepublications.org/publications/the-anti-museum/>

*Magazine*, où le regard du lecteur est orienté vers l'aspect formel et conceptuel, plutôt que vers ce qui le compose réellement.

La perspective historiographique qui motive Copeland dans la réalisation d'une telle anthologie est digne d'intérêt; déjà l'idée d'un recueil d'expositions regroupé dans un ouvrage imprimé en dit long. Comme Hans Ulrich Obrist, qui tente d'enrichir l'historiographie de l'histoire de l'art en ajoutant sa participation documentaire sur l'histoire du commissariat d'exposition, Copeland souligne l'absence d'étude approfondie sur le sujet des « anti-expositions » ou des expositions fermées, et se donne la mission de remplir ce vide historiographique. D'une certaine façon, ce geste curatoriale de regrouper et de documenter des expositions sous une forme imprimée octroie à Copeland un double statut d'historien des expositions et de commissaire. Cette rétrospective imprimée n'est pas sans lien avec le projet *Vides. Une rétrospective*, mené par Copeland en collaboration avec Laurent Le Bon, John Armleder, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret et Clive Phillpot, et présentée au Centre Pompidou à Paris, en 2009. Dans les deux cas, Copeland utilise l'imprimé pour produire une archive, et matérialiser un geste curatorial. Il aborde finalement l'exposition en fonction de ses propres intérêts : la nature immatérielle de l'art, la critique institutionnelle, et la déconstruction de l'expérience du spectateur.

La pratique curatoriale de Charlotte Cheetham diffère somme toute des deux précédents commissaires. Jouissant d'une carrière prolifique, mais plus discrète, ses projets n'ont pas été autant documentés. Associées à des foires ou à d'autres types d'événements publics, ses réalisations curatoriales se développent de manière indépendante, comme en témoignent ses ouvrages tels que *Le catalogue et ses hybrides*,

en 2013, publié en son nom à la suite des événements publics<sup>283</sup>. Au contraire d'Obrist et de Copeland, qui sont la plupart du temps encadrés par des organisations internationales (ICI, pour *do it*) ou des institutions muséales et éditoriales importantes (les éditions du Jeu de Paume pour *Suite pour exposition(s) et publication(s)*, Les Presses du Réel pour *Chorégrapheur l'exposition*), Charlotte Cheetham élabore des expositions imprimées qui sont produites et diffusées dans un circuit alternatif, davantage destiné à un public connaisseur. De ce fait, son nom et sa signature curatoriale sont moins l'objet d'une médiatisation populaire, et ne sont donc pas sujets à une promotion très soutenue. Ses projets sont souvent présentés comme le fruit d'une recherche personnelle, et favorisent une forme ouverte et discursive, ajoutant conférences, discussions et ateliers aux expositions imprimées. Ces activités complémentaires permettent d'étudier un sujet selon une multitude de perspectives grâce aux nombreux invités; comme *do it*, il s'agit souvent de mettre en valeur la nature évolutive du projet. Enfin, sa signature curatoriale ne passe que rarement au premier plan et n'a jamais été la cible de critique.

L'exposition *Open Books* (2015), par exemple, se matérialise comme une exposition imprimée (fig. 3.6) et une série d'événements. Sa présentation met l'accent sur l'expérimentation et la potentialité. « The Open Books project explores connections between printed objects and forms of exhibitions. It consists of a series of exhibitions, events, and a publication that offer potential spaces to experiment with these interactions<sup>284</sup>. » Dans sa présentation, Charlotte Cheetham et sa collaboratrice Sophie

---

<sup>283</sup> L'exposition imprimée *Le catalogue et ses hybrides* n'est pas associée à une maison d'édition ou une association quelconque, mais est toutefois financée par quelques bourses gouvernementales et municipales, notamment octroyées par la ville de Toulouse, en France.

<sup>284</sup> Cheetham, C. (2015). *Open Books*. Récupéré le 23 septembre 2019 de <https://open-books.tumblr.com/>

Demay décrivent la série de publications *Volumes (A-E)* qui accompagnent le projet comme des objets de remises en question, des ouvrages qui encouragent la porosité des réflexions plutôt qu'une signification immuable :

*Open Books Volumes documents this research as it goes along, questioning its own status as a catalogue. Each iteration gives birth to new content that complements the previous one. [...] Volumes is a catalogue, a collection of captions, images, a series of invitations, a bookmark left in places where the editors would like someone to stop. Or is it the actual archiving of an object in real time? In any case, it is what accompanies, completes and supports a research, somewhere between an open book and an exhibition, with a permeability flowing constantly from one another*<sup>285</sup>.

Les intérêts de Cheetham pour l'art et le design graphique font en sorte que ses différentes expositions imprimées se détachent de la forme traditionnelle du catalogue, et sont assemblées dans des formats publiés explorant un potentiel visuel multiple. Les configurations éditoriales sont hétérogènes et moins standardisées (fig. 3.7). Les pages sont déconstruites, différentes sortes de papier se côtoient, et les images se chevauchent; l'objet-livre acquiert dans plusieurs cas une autonomie, et se détache de l'idée d'une signature auctoriale unique dans son hybridité visuelle et conceptuelle (fig. 3.8). Contrairement au projet *Perfect Magazine* de Mathieu Copeland, où l'identité graphique devient le symptôme d'une contrainte et d'une uniformisation afin de servir le propos de l'auteur, *Open Books* se veut davantage un lieu d'explorations plurielles et ouvertes, où se côtoient une diversité de propositions visuelles.

L'exposition de Cheetham présentée en 2012 à Arnhem aux Pays-Bas, *Text Library*, que nous avons rapidement mentionnée dans le second chapitre<sup>286</sup>, illustre ce rapport

---

<sup>285</sup> Cheetham, C. (2015). *op. cit.*

<sup>286</sup> Voir chapitre 2, point 2.3.1.

renégocié entre commissariat, artistes et public, et présente une forme d'exposition imprimée qui se distingue des autres cas étudiés. Dans une mise en espace qui s'apparente à une salle de lecture (fig. 3.9), des textes de divers horizons sont mis à la disposition des visiteurs-lecteurs. En plus de nous encourager à échanger nos réflexions sur différents sujets, il est possible d'utiliser la photocopieuse (fig. 3.10) sur place et de créer sa propre publication (avec l'accord des auteurs impliqués); on peut ainsi repartir avec un objet-livre personnalisé, entre l'archive, la documentation et le catalogue d'exposition. Les textes de 45 auteurs sur l'art contemporain, le graphisme et le design sont choisis par Cheetham, mais aussi par de proches collaborateurs, le but étant d'offrir une constellation documentaire au public<sup>287</sup>. Finalement, une page couverture (fig. 3.11) est offerte gratuitement aux visiteurs dans le but de regrouper leurs sélections de textes, conçue graphiquement pour inscrire son nom, un titre ou autre. Il s'agit du seul élément susceptible d'uniformiser l'expérience, mais celui-ci demeure ouvert à la personnalisation grâce à ses cases vides.

Le rôle curatorial se définit ainsi dans la sélection et la mise à disposition de textes critiques, mais surtout dans l'opportunité redistribuée aux visiteurs, chacun responsable de leur propre expérience : ils peuvent se créer une publication, et par extension, formuler leur propre jugement sur certains thèmes. L'expérimentation prend réellement forme dans l'appropriation subjective de chaque visiteur et l'imprévisibilité des interprétations de celui-ci, et s'éloigne drastiquement d'une conception d'exposition axée sur l'immuabilité des œuvres présentées.

---

<sup>287</sup> Le concept de l'exposition *Text Library* est peut-être ce qui se rapproche le plus de la production participative (ou *crowdsourcing*) évoqué par Hanna Kuusela. En d'autres mots, nous pourrions avancer que *Text Library* exemplifierait, selon la mentalité de la théoricienne, un « bon » exemple de commissariat littéraire.

Ce renversement conceptuel et formel dans la proposition de Cheetham est aussi apparent chez Hans Ulrich Obrist et Mathieu Copeland. Nous pouvons même avancer que l'imprimé permet aux pratiques curatoriales la création de diverses conceptions ouvertes et performatives de l'exposition. Par exemple, en utilisant l'instruction dans *do it*, ou la lecture à voix haute dans *Suite pour exposition(s) et publication(s)*, Obrist et Copeland agissent distinctement en tant que commissaires dans la conceptualisation du projet et dans la signification donnée à chaque élément, mais confient ensuite une grande part de l'expérience au public. Sans affirmer qu'il s'agit de l'unique moyen de diriger l'attention d'une exposition vers sa réception, il semble que l'imprimé comme stratégie curatoriale adopte des caractéristiques destinées à engager avec le public une interaction spontanée, à provoquer une activité et ainsi à renégocier les rôles de chacun.

La majorité des expositions imprimées étudiées dans ce mémoire donne au public la possibilité de choisir, d'activer, de réciter, et même de photocopier les œuvres. Qui plus est, elles contribuent au développement d'une nouvelle relation avec les artistes. Leurs œuvres deviennent des outils d'activation, et participent ainsi à ce renversement et cette reformulation de l'expérience. Anna Sophie Springer a souligné ce fort potentiel performatif de la publication comme moyen curatoriale, réfléchissant aux relations, aux connexions et aux juxtapositions possibles dans ce genre de pratique<sup>288</sup> et c'est, selon nous, ce qui demeure l'élément fondamentalement pertinent dans l'analyse de ce corpus.

Enfin, la pratique curatoriale de l'exposition imprimée se détacherait d'une méthodologie hiérarchisée (comme a traditionnellement connu le domaine de l'exposition institutionnelle), et se déploierait plutôt dans une expérimentation formelle qui engendre une renégociation des rôles du commissaire, de l'artiste et du public. Une

---

<sup>288</sup> Springer, A. S. (2016). *op. cit.*, p. 145-146.

éthique et une méthodologie expérimentale se dessineraient de plus en plus dans cette fluidité des rôles et leur interdépendance.

#### 3.1.4 Reconnaître l'interdépendance

Paul O'Neill trouve une fois de plus sa place dans notre étude. Il permet cette fois de dégager les nouvelles fonctions de l'art et de réfléchir aux enjeux qui en découlent. Dans *The Curatorial Turn*<sup>289</sup>, en 2010, l'auteur traite du développement de la pratique curatoriale en mentionnant la reconfiguration du monde de l'art contemporain comme un de ses facteurs déterminants. Parallèlement à la construction d'un discours curatorial, on assisterait à sa remise en cause. C'est cette critique qui aurait tenté de différencier et de hiérarchiser les gestes artistique et curatorial. En réponse à cette hiérarchisation, O'Neill avance qu'il serait incohérent de fragmenter ces deux activités, et qu'il serait plus juste de reconnaître leur interdépendance dans l'art contemporain puisque le domaine actuel de l'exposition ne reconduit pas cette division. Il souligne ainsi la pertinence d'une renégociation des niveaux hiérarchiques de l'exposition :

*Alongside this predominantly curator-led discourse, curatorial criticism responded with an assertion of the separateness of the artistic and curatorial gesture - when such division are no longer apparent in contemporary exhibition practice. I would argue that such a divisive attempt to detach the activity of*

---

<sup>289</sup> O'Neill, P. (2010). *op. cit.*

*curating from that of artistic production results in resistance to recognition of the interdependence of both practices within the field of cultural production*<sup>290</sup>.

Paul O'Neill décrit la pratique curatoriale actuelle comme étant consécutive à une individualisation du geste du commissaire, caractérisée par une autoréférentialité et un flux méthodologique constant. Bien qu'elle soit relativement instable dans la nouveauté de sa définition, la pratique curatoriale nécessite une nouvelle manière de réfléchir aux composantes de l'exposition. O'Neill soulève les risques d'une conception trop schématisée des pratiques artistiques et curatoriales, qui ne prend pas en compte le développement fluide et poreux de l'art contemporain, et qui, conséquemment, divise l'art, d'un côté, et le commissariat, de l'autre. Enfin, il émet une crainte face aux discours critiques et antagoniques, qui risqueraient d'accentuer sans cesse la séparation des deux composantes, plutôt que d'encourager une compréhension et une redéfinition de celles-ci, ce qui aurait pour conséquence de réactiver une vision hiérarchisée du monde de l'art.

*From surveying the key debates within publications dedicated to contemporary curatorial practice, it is apparent that curatorial discourse is in the midst of its own production. Curating is 'becoming discourse' where curators are willing themselves to be the key subject and producer of this discourse. So far, for those unwilling to accept the provision made for the figure to the curator within the reconfigured cultural field of production, critical response has been maintained at the level of an over-simplified antagonism, where the practice(s) of artist and curator are separated out. If it is to continue, the gap between curatorial criticism and curator-led discourse will only widen further*<sup>291</sup>.

Malgré la pertinence de ce constat, certains enjeux persistent. O'Neill réfléchit entre autres à la posture curatoriale au sein de l'exposition contemporaine, et dénonce le

---

<sup>290</sup> O'Neill, P. (2010). *op. cit.*, p. 14.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 26.

modèle de l'exposition canonique (ou monographique) dans lequel une hiérarchie perdure et occupe toute l'attention du discours curatoriale. Dans cet esprit de renégociation des composantes de l'exposition, il est plutôt intéressant d'observer un désintérêt pour les modèles canonique et monographique au profit d'initiatives expérimentales et collectives. Ce modèle est fortement mis de l'avant dans l'exposition imprimée actuelle. L'ensemble des idées d'O'Neill viennent finalement s'arrimer à notre désir de se détacher d'une conception hiérarchisée de l'imprimée et de sa posture curatoriale. Nous préférons par exemple suggérer que Charlotte Cheetham, dans son rôle de commissaire pour *Text Library* (2012), ne se positionne pas comme figure d'autorité et n'incarne pas non plus la fonction schématisée du *leader* de l'exposition. Nous privilégions ainsi une vision fluide de son rôle au sein de l'exposition, touchant à la fois à la pratique curatoriale, à la médiation et à la création, voire même à la réception grâce au dispositif du projet qui la désigne elle-même comme participante puisqu'elle profite des lectures et des discussions in situ.

### 3.2 Le rapport institutionnel

En dernière partie de ce chapitre, il convient de poursuivre la réflexion et d'intégrer le rôle de l'institution à notre hypothèse sur la renégociation des rôles au sein de la pratique de l'exposition imprimée. Il s'agira d'abord de considérer les enjeux institutionnels propres aux deux époques (conceptuelle et actuelle), pour ensuite étudier les points saillants de ce rapprochement historique.

### 3.2.1 La reconduction d'une utopie ?

Rappelons brièvement ce que l'histoire retient comme étant la critique institutionnelle, qui émerge il y a une soixantaine d'années. Elle est identifiée et théorisée a posteriori, même si plusieurs auteurs et théoriciens l'associent à l'avènement de l'art conceptuel<sup>292</sup>.

L'auteur Simon Sheikh en résume les fondements :

*In the first wave of institutional critique from the late 1960s and early '70s – long since celebrated and relegated by art history – [the term “institutional critique”] could apparently be even more concretely and narrowly defined: the critical method was an artistic practice, and the institution in question was the art institution, mainly the art museum but also galleries and private collections. Institutional critique thus took on many forms, such as artistic works and interventions, critical writings, or (art) political activism. [...] In either of its historical emergences, institutional critique was a practice mainly, if not exclusively, conducted by artists, and directed against the (art) institutions, as a critique of their ideological and representative social function(s). Art's institutions, which may or may not contain the artists' work, were seen, in the famous words of Robert Smithson, as spaces of “cultural confinement” and*

---

<sup>292</sup> Nicolas Heimendinger précise la théorisation rétrospective de la critique institutionnelle : « C'est en effet à [la période 1980-1990] seulement qu'apparaît l'expression même de « critique institutionnelle », dans des circonstances spécifiques, pour désigner une lignée artistique dont les origines remonteraient à la fin des années 1960. En ce sens, le récit habituel de la critique institutionnelle manifeste une inversion caractéristique de la cause et de l'effet : les années 1980 ne sont pas ce moment où aurait été enfin reconnu et baptisé un mouvement artistique jusqu'alors négligé. C'est plutôt l'élaboration progressive du paradigme théorique de la critique institutionnelle dans les années 1980 qui a découpé rétrospectivement dans la production artistique des années 1960-70 un ensemble épars d'œuvres, d'artistes et de thèses partageant certains points communs, jusqu'à les hypostasier en un phénomène autonome, sur le modèle d'un mouvement artistique ordinaire. » Heimendinger, N. (2016). Le grand récit de la critique institutionnelle. *Marges* (22). Récupéré le 4 mars 2020 de <https://journals.openedition.org/marges/1094>

*circumscription, and thus as something to attack aesthetically, politically, and theoretically*<sup>293</sup>.

Au commencement de l'exposition imprimée conceptuelle, la critique institutionnelle s'observe dans une lutte *contre* cette organisation qui représente un pouvoir dominant; elle se déploie notamment autour de questions sociopolitiques, largement liées à la question de l'espace alternatif et du pouvoir démystificateur du commissaire. Qui plus est, en remettant en question les notions d'originalité, d'unicité et de matérialité, l'exposition imprimée entretient un rapport équivoque à l'institution, troublant d'entrée de jeu les principes inhérents aux collections institutionnelles et au marché de l'art fondés sur des œuvres d'art.

Comme nous l'avons étudié dans le premier chapitre, les commissaires de la première vague de la critique institutionnelle adoptent un rôle politique et argumentatif, et ont pour but de démystifier les structures institutionnelles, tout en explorant le potentiel de formes expositionnelles dématérialisées. Dès les années 1960, les artistes et les commissaires cherchent à mettre en place un nouveau système ou une contre-institution capable de se détacher des intérêts capitalistes de l'art afin de produire et diffuser des expositions dans un circuit parallèle. Nathalie Zonnenberg évoque le « tournant linguistique<sup>294</sup> » comme une des stratégies de détournement institutionnel. L'utilisation du langage, de la publication et de la dématérialisation de l'art et de l'exposition aurait pour effet, selon elle, de brouiller les méthodes institutionnelles :

*In the 1960s and 1970s the direct collaboration between conceptual artists and curators/dealers instigated discursive practices in the art - commonly*

---

<sup>293</sup> Sheikh, S. (2012). Burning from the Inside. New Institutionalism Revisited. Dans Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir). *Cultures of the Curatorial*. Berlin : Sternberg Press, p. 368-369.

<sup>294</sup> Zonnenberg, N. (2019). *op. cit.*, p. 196.

*acknowledged as the “linguistic turn” - which frustrated (traditional) institutional methods of acquisition, preservation, and exhibition (i.e., the display of works in a spatial configuration)<sup>295</sup>.*

À ce propos, la commissaire Lucy R. Lippard affirme sa position politiquement engagée à plusieurs reprises<sup>296</sup>. Elle caractérise son approche curatoriale comme une action instinctive et critique, se voulant en contradiction avec le *connoisseurship* de l'époque. C'est aussi de cette manière qu'elle explique le rapport de l'art conceptuel à l'institution, soulignant les élans d'opposition aux normes établies dans le monde de l'art, plus particulièrement aux systèmes marchands :

*It was usually the form rather than the content of Conceptual art that carried a political message. The frame was there to be broken out of. Anti-establishment fervor in the 1960s focuses on the de-mythologization and de-commodification of art, on the need for an independent (or “alternative”) art that could not be bought and sold by the greedy sector that owned everything that was exploiting the world [...]<sup>297</sup>.*

Le portrait que fait Lucy R. Lippard de la mentalité conceptuelle de l'époque nous conscientise sur l'irrésolution du programme des artistes conceptuels; il semble effectivement que plusieurs de leurs ambitions n'aient pas tout à fait été menées à terme. D'un point de vue historiographique, de nombreuses initiatives artistiques et expositionnelles ont été perçues comme étant utopistes. Certains auteurs et théoriciens qui se sont concentrés sur l'histoire de l'art conceptuel retiennent presque unanimement

---

<sup>295</sup> Zonnenberg, N. (2019). *op. cit.*, p. 196.

<sup>296</sup> Son engagement politique et curatorial est bien décrit dans son essai : Lippard, L. R. (2009, automne). Curating by Numbers : Landmark Exhibitions Issue. *Tate Papers* (12). Récupéré de <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>

<sup>297</sup> Lippard, L. R. (2001). *op. cit.*, p. xiv.

la nature optimiste, voire idéalisée des discours de l'époque. Avec le recul, Lucy R. Lippard affirme elle-même avoir eu des pensées qui relèvent de l'utopie. Elle l'exprime dans cet extrait rédigé en 1996 : « *On a practical level, Conceptual artists offered a clear-eyed look at what and where art itself was supposed to be; at utopian extreme, some tried to visualize a new world and the art that would reflect or inspire it*<sup>298</sup>. »

Les aspirations à la démocratisation et à l'accessibilité à l'art, identifiées comme des principes inhérents à la critique institutionnelle durant les années 1960, sont encore aujourd'hui évoquées par des commissaires comme des buts à atteindre. Les intentions d'Hans Ulrich Obrist, par exemple, ressemblent à celles de Seth Siegelaub, en 1969, lorsqu'il affirme vouloir prolonger l'expérience de l'exposition au-delà des limites spatiales et temporelles de l'institution<sup>299</sup>. Les projets actuels d'expositions imprimées trouvent ainsi écho dans une utopie inachevée, initiée par l'art conceptuel. Comme l'explique Julia Bryan-Wilson :

*Early practitioners of institutional critique held out the hope that they could transform museums, provide more democratic relationships with audiences, forge different types of artistic identities that were not based on the idea of the singular genius, and circumvent the commodity culture of art buying. That was a large part of the promise of the conceptual art in the 1960s. Any curriculum*

---

<sup>298</sup> Lippard, L. R. (2001). *op. cit.*, p. vii.

<sup>299</sup> Lorsqu'on lui demande quel serait selon lui l'avenir du format de l'exposition à long terme, Obrist répond : « J'ai le sentiment que ce format pourrait résider dans les livres. [...] J'ai cette inquiétude que rien ne reste vraiment lorsqu'on fait des expositions. Quand une exposition se termine, les choses s'en vont. Je fais des expositions depuis vingt ans mais tout ce qu'il en reste à la fin de la journée, ce sont des livres. Un cinéaste peut montrer ses vieux films autant qu'il le souhaite, un *curator* ne peut pas diffuser de nouveau ses anciennes expositions. » Dans Leavenworth, N. (2008). Entretien avec Hans Ulrich Obrist. *Zéro Deux*. Récupéré le 3 février 2020 de <https://www.zerodeux.fr/specialweb/interview-hans-ulrich-obrist/>

*for institutional critique will need to keep alive this activist, even utopian, component*<sup>300</sup>.

Ce caractère utopiste peut devenir un agent actif dans l'activité curatoriale de l'exposition imprimée, et potentiellement déclencher une réflexion dynamique. Nous pourrions même suggérer qu'il pourrait trouver sa place dans la renégociation des différents rôles au sein de l'exposition. Dans une redéfinition de la relation entre l'art, le curatorial et l'institution, l'activisme et le désir de changement pourraient participer à une révision du système, et encourager ses protagonistes à user de leur agentivité pour se rapprocher d'un idéal artistique et expositionnel. L'utopie demeure par définition irréalisable, mais se formule définitivement dans une vision commune.

### 3.2.2 L'institutionnalisation et la bibliophilisation

Andrea Fraser publie « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique<sup>301</sup> » dans le magazine *Artforum*, en 2005, un texte où elle approfondit le rapport actuel des artistes à la critique institutionnelle. Au moment de l'écriture de cet essai quarante ans après l'apparition d'une première vague, l'auteure affirme que la critique institutionnelle se serait institutionnalisée. Andrea Fraser expose ce paradoxe et démontre que les mouvements contestataires ont été réifiés et absorbés par

---

<sup>300</sup> Bryan-Wilson, J. (2003). A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art. Dans Ekeberg, J. (dir.). *New Institutionalism*. Oslo : Office for Contemporary Art, p. 106.

<sup>301</sup> Fraser, A. (2005, septembre). From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum International* 44(1).

l'institution à laquelle ils s'opposaient. Plusieurs facteurs sont en cause dans cette institutionnalisation : par exemple, le fait que plusieurs artistes pionniers de la critique institutionnelle ont joui d'une reconnaissance spectaculaire, les insérant dans un réseau d'expositions et d'événements commémoratifs institutionnels particulièrement huppés, les écartant ainsi de leurs intentions premières<sup>302</sup> :

*Nearly forty years after their first appearance, the practices now associated with "institutional critique" have for many some to seem, well institutionalized. [...] How, then, can we imagine, much less accomplish, a critique of art institutions when museum and market have grow into an all-encompassing apparatus of cultural reification? Now, when we need it most, institutional critique is dead, a victim of its success or failure, swallowed up by the institution it stood against*<sup>303</sup>.

En prenant comme point de départ le constat d'Andrea Fraser, nous remarquons que plusieurs auteurs soulignent cette institutionnalisation dans les pratiques d'exposition imprimée. C'est le cas d'Anne Moeglin-Delcroix, chercheuse et spécialiste du livre d'artiste<sup>304</sup> et de son histoire : l'auteure explique le phénomène de « bibliophilisation » dans les stratégies expositionnelles de l'imprimé des années 1960. La bibliophilisation

---

<sup>302</sup> Benjamin Buchloh avance que les initiatives critiques nées de l'art conceptuel qui ont tenté d'exposer les systèmes capitalistes du monde de l'art reposait paradoxalement sur ce même système pour faire leur point : « *One major paradox of all conceptual practices [...] [is] that the critical annihilation of cultural conventions itself immediately acquired the conditions of spectacle culture [...].* » Buchloh, B. (1989). *From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962-1969)*. Dans Gintz, C., Buchloh, B. H. D., Harrison, C., Guercio, G et Siegelau, S. (dir.). *L'art conceptuel, une perspective* [Catalogue d'exposition]. Paris : ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, p. 52.

<sup>303</sup> Fraser, A. (2005, septembre). *op. cit.*, p. 278.

<sup>304</sup> Anne Moeglin-Delcroix utilise le terme général « livre d'artiste » pour désigner les pratiques qui allient édition et exposition; elle ne fait pas la différence entre les manifestations issues d'initiatives d'artistes et de commissaires (voir en introduction, pages 13 et 14). Puisque nous entendons les conceptions d'exposition imprimée comme des projets qui allient toutefois ces deux disciplines, nous rappelons que nous appliquons ses essais théoriques à la présente étude.

est, selon Moeglin-Delcroix, l'effacement délibéré de la singularité d'un livre et la dissolution des enjeux propres à son existence au profit de sa matérialité et de sa collection. En d'autres termes, il s'agit de l'institutionnalisation des formes d'art imprimées :

Force est de constater, en effet, que tout ce contre quoi le livre d'artiste s'est construit [...] est en train de l'absorber en partie. La situation est d'autant plus préoccupante que ce phénomène de « bibliophilisation » du livre d'artiste n'est pas seulement l'effet d'une appropriation du livre d'artiste par le monde de la bibliophilie, laquelle implique non les artistes, mais les instances de légitimation que sont collections, expositions, catalogues [...] <sup>305</sup>.

Les instances de légitimation évoquée par l'auteure se rattachent aux systèmes institutionnels sur laquelle notre réflexion repose ici. Cette stratégie bibliophile est entendue comme un dispositif spectaculaire, destiné à « [...] re-fétichiser le livre, en [le] soustrayant au domaine de la lecture pour l'intégrer à l'ordre muséal et marchand de l'objet d'art. La dénaturation du livre tient à ce qu'il y perd sa fonction de livre au profit d'une installation dont il est le prétexte <sup>306</sup>. » Moeglin-Delcroix insinue, comme Andrea Fraser, que les objectifs démocratiques et politiques du livre d'artiste (et par extension des expositions imprimées) ont été dénaturés, voire effacés au profit d'une institutionnalisation. À défaut de circuler dans le temps et dans l'espace comme le souhaitait les commissaires, le livre devient objet de luxe, objet de collection. Dans un contexte institutionnalisé, cela a pour conséquence l'organisation d'expositions de livres d'artistes et d'expositions imprimées historiques, où les livres sont mis en scène comme s'il s'agissait d'objets uniques, protégés sous des dispositifs et inaccessibles à

---

<sup>305</sup> Moeglin-Delcroix, A. (2012a). Le livre d'artiste et la question de l'exposition. Dans Mélois, C. (dir.). *Publier*...[*Exposer : les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*. Nîmes : École supérieure des beaux-arts de Nîmes, p. 14.

<sup>306</sup> Moeglin-Delcroix, A. (2012a). *op. cit.*, p. 17.

la manipulation. Alors que ces documents ont été créés dans le but d'être des objets de partage facilement accessibles à tous (spécialement en dehors des espaces muséaux), il est contradictoire de les exposer sous des cloches de verre et de rendre visibles seulement quelques pages choisies. Cette bibliophilisation a été observée à plusieurs reprises lorsque certaines expositions imprimées conceptuelles ont été exposées dans des dispositifs qui les cristallisaient comme objet précieux, et qui empêchaient toute manipulation autonome<sup>307</sup>.

### 3.2.3 Le nouvel institutionnalisme de l'exposition imprimée

Nous avons abordé jusqu'à présent la situation des expositions imprimées produites lors de l'émergence de l'art conceptuel, et qui subissent visiblement un processus d'institutionnalisation, bien que leurs intentions initiales puissent être associées à la critique institutionnelle. En revanche, qu'en est-il du rapport de l'exposition imprimée actuelle à l'institution ? Peut-on considérer l'actualisation de cette pratique comme une manifestation renouvelée de la critique institutionnelle ? Il s'agira, en dernière partie

---

<sup>307</sup> Anne Moeglin-Delcroix prend en exemple le cas de l'exposition *A Century of Artists Books*, présentée en hiver 1994-1995 au MoMA et organisée par Riva Castleman, conservateur chargée de la collection des estampes et des livres illustrés. Selon elle, cette exposition représente parfaitement l'incompréhension conceptuelle et historiographique reliée à une bibliophilisation du livre, ainsi que la dénaturation d'œuvres et d'expositions imprimées dans un contexte institutionnel, en exposant par exemple des publications comme le *Xerox Book* de Seth Siegelau. Moeglin-Delcroix affirme qu'il s'agit d'une sélection illogique et mal réfléchie, alors que les livres ont été choisis « [...] non pas pour l'intérêt de leur contenu, mais pour une raison matérielle, critère secondaire pour le livre d'artiste, mais important pour la bibliophilie classique. » Moeglin-Delcroix, A. (2012a). *op. cit.*, p. 15.

de cette section, de se questionner sur la redistribution des composantes curatoriales et institutionnelles de l'exposition imprimée dans ce contexte renouvelé.

Dans « *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* », Andrea Fraser termine son argumentation en affirmant qu'une reconsidération des fondements de la critique institutionnelle et qu'une clarification de notre rapport à celle-ci sont nécessaires pour réfléchir à la reconduction d'un discours contestataire :

*It's not a question of inside or outside [the institution], or the number and scale of various organized sites for the production, presentation, and distribution of art. We are the institutions. It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. [...] Finally, it is the self-questioning - more than a thematic like "the institution", no matter how broadly conceived - that defines institutional critique as a practice*<sup>308</sup>.

Notre présent raisonnement fait écho aux propos d'Andrea Fraser. En soulignant que l'institution n'est pas une entité complètement extérieure aux artistes et aux commissaires, mais, qu'au contraire, elle incarne une composante active dans le monde de l'art, l'auteure tente d'actualiser le principe historicisé de « critique institutionnelle ». Elle propose d'approfondir le rapport à l'institution non pas en s'y opposant, mais en s'y engageant activement, et en impliquant tous ses éléments constitutifs (artistes, commissaires, et cadres et hauts dirigeants). « *We are the institutions*<sup>309</sup> », affirme-t-elle en proposant que les changements doivent être initiés par « nous-même » et que la création d'une institution critique est nécessaire. Elle souligne l'importance du concept d'autoréflexion (ou « *self-questioning* ») qui se

---

<sup>308</sup> Fraser, A. (2005, septembre). *op. cit.*, p. 283.

<sup>309</sup> *Ibid.*

rattache, selon nous, à la théorie du « nouvel institutionnalisme », une approche fondamentale à intégrer à l'étude des expositions imprimées actuelles et de leurs pratiques curatoriales.

L'idée du nouvel institutionnalisme apparaît dans les discours de l'art au courant des années 1990; on l'associe à la précédente critique institutionnelle en ce que cette idée propose de contester l'institution, mais cette fois-ci de l'intérieur, c'est-à-dire de manière active et dans les intérêts de celle-ci. On reconnaît dans cette réforme l'apparition d'une nouvelle intention curatoriale et artistique dans le but de créer en ses lieux des espaces actifs, discursifs, communautaires et expérimentaux, en plus d'encourager les engagements à long terme.

En 2003<sup>310</sup>, le commissaire et critique Jonas Ekeberg publie *New Institutionalism*, une première édition de la série *Verksted*. L'ouvrage regroupe cinq textes d'auteurs différents qui tentent de soulever les enjeux propres à une redéfinition de l'institution d'art contemporain. Ekeberg évoque en introduction le terme « nouvel institutionnalisme » de manière spéculative, pour tâcher d'identifier le débat de manière globale, et de regrouper plusieurs avenues théoriques et pratiques sur ce nouvel encadrement institutionnel. Selon lui, plusieurs institutions, comme le Palais de Tokyo à Paris (France) et le Rooseum Center for Contemporary Art à Malmö (Suède), sont soucieuses des nouvelles modalités artistiques, et désirent s'y synchroniser. Elles adoptent des approches expérimentales et cherchent à souligner la pertinence de dispositifs processuels, où les facteurs temporels et spatiaux de l'institution deviennent

---

<sup>310</sup> Durant la même période, un événement nommé *Institutional Ethics / Institutional Aesthetics*, a lieu à la Kunsthall de Bergen (Norvège). Mené par le commissaire Jens Hoffmann, le projet explore des avenues similaires concernant la remise en question et la redéfinition de l'institution actuelle d'art contemporain.

malléables et se détachent d'une consommation passive des objets d'art. À la lumière de la proposition d'Ekeberg, l'auteure Claire Doherty tente, en 2006, une description plus précise de ce nouveau terme, issu des sciences sociales :

*[New institutionalism] embraces a dominant strand of contemporary art practice - namely that which employs dialogue and participation to produce event or process-based works rather than objects for passive consumption. New institutionalism responds to (some might even say assimilates) the working methods of artistic practice and furthermore, artist-run initiatives, whilst maintaining a belief in the gallery, museum or arts centre (and by association their building) as a necessary locus of (or platform for) art<sup>311</sup>.*

Selon l'auteur Simon Sheikh, le courant théorique du nouvel institutionnalisme pourrait être identifié comme une troisième vague de la critique institutionnelle, suivant la première durant les années 1960 et la seconde à la fin des années 1980. Il souligne l'engagement actif des commissaires dans ce processus de transformation, voire de consolidation de l'institution. Une fois renouvelée, l'institution peut devenir une alliée, une organisation structurée autour de questionnements et ouverte à l'autocritique :

*I want to point out a convergence between the two waves that seems to have drastically changed in the recent "return" of institutional critique that was New Institutionalism, and that may or may not have constituted a third wave. [...] The recent institutional-critique discussions seemed predominantly propagated by curators and directors of the very same institutions, and they were usually opting for rather than against them - that is, they were not an effort to oppose*

---

<sup>311</sup> Doherty, C. (2006). New Institutionalism and the Exhibition as Situation. Dans Budak, A. et Pakesch, P. (dir.). *Protections: This Is Not an Exhibition*. Graz : Kunsthaus Graz, p. 172.

*or even destroy the institution, but rather to modify and solidify it. The institution was not only a problem, but also a solution*<sup>312!</sup>

D'un point de vue curatorial, l'auteure et critique Nathalie Desmet écrit, en 2011, une étude<sup>313</sup> qui résume adéquatement les valorisations institutionnelles au sein des pratiques actuelles de l'exposition. Elle introduit l'idée d'une « déproduction », exprimant ainsi la perspective d'un nouveau paradigme institutionnel qui s'éloigne de la production d'objets, du culte matériel et d'un fonctionnement capitaliste. L'auteure avance que l'encadrement institutionnel conventionnel, la régularité de sa programmation et de ses structures organisationnelles, ainsi que les stratégies de diffusion et de marketing ne correspondent plus aux besoins de l'art contemporain. Il convient plutôt de repenser les rôles et d'encourager les démarches institutionnelles et curatoriales à se synchroniser avec les pratiques artistiques actuelles, ce qui implique de produire des programmes plus flexibles et de s'engager réellement avec les artistes et les spectateurs :

Il s'agit pour les commissaires de ne plus se limiter à concevoir des expositions en regroupant des artistes, mais de modifier les structures institutionnelles et leurs fonctions pour faire émerger la dimension créative, voire esthétique, des institutions dans une perspective critique<sup>314</sup>.

Dans cette conception renouvelée de l'exposition qui inclut les structures institutionnelles, Nathalie Desmet évoque également la présence de nouvelles

---

<sup>312</sup> Sheikh, S. (2012). Burning from the Inside. New Institutionalism Revisited. Dans Schafaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir). *Cultures of the Curatorial*. Berlin : Sternberg Press, p. 368-369.

<sup>313</sup> Desmet, N. (2011, printemps-été). Valorisations institutionnelles et nouvelles pratiques curatoriales. *Esse arts+opinions* (72). Récupéré le 2 février 2020 de <https://esse.ca/fr/valorisations-institutionnelles-et-nouvelles-pratiques-curatoriales>

<sup>314</sup> Desmet, N. (2011, printemps-été). *op. cit.*

modalités de perception axées non plus sur la réception, mais sur la participation. Elle se demande si, d'un point de vue formel, les expositions qui traduisent le mieux ce nouvel institutionnalisme sont celles qui présentent moins d'œuvres, voire qui n'en montrent pas du tout<sup>315</sup>. Cette différence dans la consommation de l'art se traduit dans la présence diminuée d'œuvres physiques : « L'économie de cet institutionnalisme cherche à valoriser un type de production, relevant d'une « déproduction »<sup>316</sup> ». Les pratiques curatoriales qui participent à ce nouveau paradigme (elle prend d'ailleurs en exemple celle de Mathieu Copeland, nous y reviendrons) reviennent selon elles à l'exploration des notions conceptuelles de la dématérialisation, du langage et de l'invisible pour laisser place au relationnel et au processuel. Ce champ lexical nous permet alors d'imaginer des contextes expositionnels de partage, de manipulation et de performance.

Ce nouvel institutionnalisme, tel que défini par Desmet et conjugué aux méthodes de travail flexible, temporelle et processuelle évoquées par Jonas Ekeberg, peut s'appliquer en certains points au phénomène actuel de l'exposition imprimée. Il est toutefois important de spécifier que les trois commissaires à l'étude créent parfois leurs expositions imprimées de manière indépendante<sup>317</sup>, et qu'ils ne se sont pas associés aux théories du nouvel institutionnalisme à proprement dit. Toutefois, Hans Ulrich Obrist, Mathieu Copeland et Charlotte Cheetham maintiennent des liens avec les institutions, et usent des plateformes de diffusion imprimées pour formuler une réflexion critique

---

<sup>315</sup> Desmet, N. (2011, printemps-été). *op. cit.*

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> Certains de leurs projets d'expositions imprimées ont toutefois été réalisés dans un cadre institutionnel, par exemple *Suite pour exposition(s) et publication(s)* de Mathieu Copeland au centre d'art contemporain le Jeu de Paume, à Paris.

sur le rôle et la fonction de l'exposition. Leurs initiatives participent à une renégociation de la pratique curatoriale face à l'institution, aux artistes et au public, et c'est ce qui nous permet de conjuguer leurs pratiques au nouvel institutionnalisme.

Dans la section 3.1 du présent mémoire, nous avons vu que les pratiques de l'exposition imprimées s'inscrivent dans une démarche autoréflexive qui souligne l'apport d'une démarche curatoriale dans un contexte expérimental. Les commissaires semblent réfléchir à leurs propres pratiques (et la posture curatoriale de manière plus élargie) en remettant en question différents enjeux expositionnels, comme la matérialité ou la performance. En se détachant d'un cadre institutionnel classique et défini par une observation passive de l'œuvre d'art, ils cherchent à alimenter et à bonifier notre rapport à l'art. Tels des projets de recherche-crédation<sup>318</sup>, ceux-ci sont activés grâce à l'appropriation subjective de chaque visiteur, s'éloignant ainsi d'une forme d'exposition immuable, et axée sur une présentation d'objet contrôlée. L'imprimé, dans l'expérimentation formelle qu'il engendre, permet une présentation diversifiée d'œuvres et de propositions contextuelles, ainsi qu'une réelle interaction avec le public. Par conséquent, il participe à la mise en tension des rôles de chacun et accentue la dimension processuelle évoquée par le nouvel institutionnalisme.

De plus, si l'on s'attarde au contexte institutionnel du corpus étudié, les expositions imprimées se sont développées majoritairement dans le but d'expérimenter des dimensions temporelles et spatiales élargies. Il s'agit pour les commissaires (et les institutions qui accueillent ces démarches) d'utiliser l'imprimé comme un outil de perturbation de la temporalité et de la spatialisation classique d'une exposition. Par

---

<sup>318</sup> Nous entendons la recherche-crédation comme une démarche qui repose conjointement sur une pratique créatrice ainsi que sur l'élaboration d'un discours réflexif potentiellement transmis au public. L'expérimentation et la visibilité du processus de création sont prépondérants à ce genre de démarche.

exemple, *do it* d'Hans Ulrich Obrist est une exposition « en cours » depuis 1993, qui n'a jamais cessé ses activités depuis sa création, qui a engendré plusieurs initiatives satellites comme *do it (home)* et *do it (TV)* et qui a par moment occupé des espaces institutionnels. *Suite pour exposition(s) et publication(s)* (2013) de Mathieu Copeland s'est étalée sur un an dans un contexte institutionnel, et a occasionné des publications qui permettent au projet de se réactiver en tous lieux, et en tout temps. Enfin, Charlotte Cheetham a plus d'une fois encouragé la circulation et la reproduction d'œuvres visuelles et graphiques grâce à des expositions imprimées, comme *Text Library* (2010) et *Open Books* (2012). Qui plus est, plusieurs de ces initiatives ont été accompagnées d'une programmation parallèle de conférences et d'activités réflexives, permettant de nourrir une dimension discursive et communautaire.

En terminant, nous constatons que certaines auteures ont pris pour exemple les commissaires étudiés dans ce mémoire pour préciser leurs visions du nouvel institutionnalisme. Claire Doherty analyse le cas de *The Utopia Station*, de Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit and Rirkrit Tiravanija, présenté durant la 50<sup>e</sup> édition de la Biennale de Venise en 2003. Elle remarque dans la description du projet l'utilisation d'un champ lexical s'apparentant à celui du nouvel institutionnalisme : celui-ci est dirigé vers le processus, la réflexion et le dialogue, et se définit comme une « zone réceptive », destinée à être activé encore et encore. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une exposition imprimée, et qu'Obrist collabore dans ce cas-ci avec une équipe de commissaires et d'artistes, on y retrouve plusieurs des caractéristiques du nouvel institutionnalisme, qui nous prouve que cette théorie habite les réflexions du commissaire : « *Noticeably, [Utopia Station] shared the terminology and character of New Institutionalism. It was cumulative in process (conceived as part of a nomadic*

*project of seminars and exhibitions), open-ended, dialogic and was marked by the rhetoric of the gift-economy and service provision*<sup>319</sup>».

Nathalie Desmet aborde dans son étude du nouvel institutionnalisme<sup>320</sup> la pratique de Mathieu Copeland pour exemplifier certaines notions curatoriales et institutionnelles. L'auteure souligne que plusieurs aspects de sa démarche correspondent à ce renouvellement de perceptions, et aux dimensions flexibles et temporelles engendrées par la remise en question du cadre institutionnel. En ayant comme objectif de subvertir les rôles traditionnels des expositions, de ranimer nos perceptions et de renégocier le rapport du spectateur aux œuvres et des œuvres aux lieux, les projets de Copeland travaillent dans le sens d'une valorisation renouvelée de l'institution, surtout dans ses expositions imprimées qui engagent une dimension performative et dématérialisée.

En examinant plusieurs cas d'expositions de Copeland et d'autres commissaires, Nathalie Desmet nuance son propos et se questionne sur les effets de ce nouvel institutionnalisme. L'auteure remarque que les nouvelles pratiques curatoriales, comme celles de Copeland, peuvent avoir tendance à s'égarer dans cette réinterprétation de l'exposition et de conséquemment réduire l'apport des œuvres et des artistes participants, même si elles tentent une mise en valeur de l'institution :

Ici les définitions/méthodes choisies par [Mathieu Copeland] permettent, grâce à une réinterprétation du protocole, d'effacer littéralement les œuvres pour l'exposition. Si ces pratiques ont le mérite de faire réfléchir à la nature et aux limites de l'exposition, elles institutionnalisent aussi une nouvelle forme de négociation avec les artistes. Par ce nouvel institutionnalisme, les commissaires doivent montrer l'institution, la rendre visible, parfois aux dépens des artistes

---

<sup>319</sup> Doherty, C. (2006). *op. cit.*, p. 175.

<sup>320</sup> Desmet, N. (2011, printemps-été). *op. cit.*

dont seul le nom reste apparent. La meilleure stratégie semble alors de réduire la visibilité des œuvres et des artistes pour mieux montrer les qualités de l'organisation et de la structure qui les hébergent<sup>321</sup>.

Il devient intéressant de poursuivre notre réflexion par exemple sur l'événement *Une exposition parlée* (premier mouvement du projet de Mathieu Copeland au Jeu de Paume en 2013), où l'imprimé incarne la stratégie expositionnelle principale, et où l'institution d'accueil s'inscrit dans le projet curatorial de façon tangible. D'abord, l'exposition relève d'une programmation nommée Satellite, structurée et organisée depuis 2008, qui bénéficie des éditions institutionnelles pour la publication des nombreux ouvrages rattachés à l'événement. Toutefois, la nature des dizaines d'œuvres contenues dans ces ouvrages publiés est-elle diminuée aux dépens d'une promotion des qualités de la programmation Satellite du Jeu de Paume et de l'originalité de la proposition curatoriale de Copeland ? Une question similaire se formule quant au projet expositionnel *Le catalogue et ses hybrides* (Toulouse 2011, Paris 2011, Nancy 2012) de Charlotte Cheetham : alors que la proposition curatoriale s'est adaptée à chacune des institutions d'accueil et que le protocole de Cheetham a été maintes fois mis de l'avant, qu'en est-il des œuvres et projets éditoriaux qui ont soutenu le propos de l'exposition ? Sont-ils suffisamment reconnus ?

L'auteur et historien Jan Verwoert insère les enjeux de la critique institutionnelle dans un discours sur l'agentivité. Selon lui, les nombreuses publications qui étudient le débat sur le rôle de l'institution dans l'art contemporain sont documentées par des critiques et des commissaires qui réfléchissent à leurs propres pratiques, créant ainsi des discours réflexifs, entre les préoccupations d'une critique institutionnelle et la consolidation d'un programme curatorial. Il souligne aussi que la pratique curatoriale reconduit une

---

<sup>321</sup> Desmet, N. (2011, printemps-été). *op. cit.*

réflexion sur la critique institutionnelle, mais réitère également une agentivité culturelle qui a pour conséquence de fragiliser le rôle des artistes dans cette nouvelle conception institutionnelle :

*In the contemporary debate around the task of the art institution and the role of the curator both of the central motives from the discourse of the late 1960s can be found to recur: on the one hand the discourse of institutional critique continues to be instrumental to the instalment of new modes of curatorial practice. On the other hand, this re-negotiation of role models never ceases to spur symbolic struggles over the division of labor and the definition of cultural agency*

322

Comment cultiver les pratiques curatoriales de l'exposition imprimée en prenant en considération les risques de cette agentivité culturelle dont parle Verwoert ? Comment les responsabilités curatoriales devront-elles s'adapter à cette renégociation des composantes de l'exposition afin de solidifier la place des artistes et celle de l'institution ? Ainsi, la théorie du nouvel institutionnalisme met en évidence, une fois de plus, que ce nouveau champ d'études se déploie en nuance, et s'appuie sur des discours encore à définir.

Somme toute, notre hypothèse sur la redistribution des rôles de l'exposition imprimée se confirme, sans pour autant suggérer un idéal. Plutôt que de revenir à une structure hiérarchisée, nous pensons que la renégociation des composantes expositionnelles de l'imprimé s'inscrit dans une mouvance, une fluidité active qui propose une réflexion renouvelée à chaque projet, et qui se définit dans sa non-définition. Elle participe au prolongement d'une analyse qui n'a pas intérêt à se fixer, mais qui au contraire trouve sa pertinence dans sa réactualisation continue. Conséquemment, il s'agit de réitérer une

---

<sup>322</sup> Verwoert, J. (2006). *op. cit.*, p. 134-135.

remise en question sur la posture du commissaire vis-à-vis les rôles des artistes et de l'institution, mais également sur son propre rôle dans l'utilisation de stratégies de diffusion alternatives comme celles de l'imprimé. Cette renégociation déstabilise certainement les hiérarchies traditionnelles associées au domaine de l'exposition contemporaine et de l'institutionnalisation, mais il faut également reconnaître le potentiel qu'elle détient d'en créer des nouvelles. La conscience d'un risque de hiérarchisation et la fluidité des composantes artistiques, curatoriales et institutionnelles nous apparaissent finalement comme les enjeux déterminants pour une étude et une tentative de définition de l'exposition imprimée. Ces deux tangentes offriraient à l'histoire de l'exposition une conception complexifiée qui valorise une vision hétérogène de ses composantes, ce qui participerait éventuellement à une décanonisation de l'exposition plutôt que d'insérer celle-ci dans un récit schématisé.

## CONCLUSION

*Things make people what they are; the task is thus to examine what happens during an encounter between human and nonhuman entities in a presentation*<sup>323</sup>.

Cette citation de Beatrice von Bismarck s'inspire des propos du sociologue Bruno Latour dans son ouvrage *Nous n'avons jamais été modernes*, paru en 1991. Elle permet d'ouvrir notre étude des expositions imprimées sur une réflexion plus vaste, qui porte sur l'idée de l'objectalité dans les pratiques curatoriales. L'exposition imprimée, dans son ancrage historique, et dans les enjeux qu'elle reconduit actuellement, pose une question sur la matérialité de l'art, et sur l'objet au sein de situations expositionnelles. Beatrice von Bismarck et Benjamin Meyer-Krahmer ont abordé dans leur série de publications *Cultures of the Curatorial* plusieurs pistes de réflexions sur le curatorial comme champ de recherche et de connaissance. Leur plus récent ouvrage, *Curatorial Things*, vient donc s'ajouter à ma réflexion.

Au cœur d'un questionnement sur l'état d'existence des choses, le curatorial trouve sa pertinence dans l'organisation des diverses natures de l'art qui s'enchevêtrent; il détient le potentiel de nommer, de rendre visible, et d'examiner les choses et leurs effets sur nous, et de créer des situations à la fois introspectives et relationnelles. À cette conception s'insère l'idée de la « chose curatoriale » (ou « *curatorial things* »). Cette « chose curatoriale » que représente une œuvre, un artefact, un outil, un objet de

---

<sup>323</sup> von Bismarck, B. (2019). Introduction. Dans von Bismarck, B. et Meyer-Krahmer, B. *Cultures of the Curatorial. Curatorial Things*. Berlin: Sternberg Press, p. 11.

documentation a longtemps joui d'une signification stable, ancrée dans un regard institutionnel immobilisé et défini. Depuis quelques années, elle a cependant muté vers un rôle mouvant : annexée à une situation curatoriale, la « chose curatoriale » se déploie comme agent actif grâce à son caractère mobile et éphémère, accentuant la fluidité de sa signification et la complexité de sa matérialité. Elle s'implique en éphémérité, en mouvement, en incomplétude, en répétition et en numérisation, et peut changer d'apparence ou de matérialité selon le contexte :

*[...] The meaning, function, and status of « curatorial things » flow, as do the relations they establish with all the other participants in the exhibition. [...] Throughout, the question of integration of objects into curatorial presentation plays a central role. This transformation can occur in different modes - for instance, in reproduction, documentation, or duplication<sup>324</sup>.*

Pour Beatrice von Bismarck, la transformation d'une chose unique en objet reproductible défie certainement la notion de préciosité, mais dans le contexte d'une praxis curatoriale, elle participe plutôt à l'instauration d'une relation réciproque entre l'objet, sa présentation, sa manipulation et sa reproduction. En insistant sur la nature plurielle de ce concept, l'auteure souligne l'ouverture des dimensions spatio-temporelles de telles situations. Il en résulte que certaines de ces choses curatoriales deviennent constitutives à la réorganisation fluide des composantes d'une exposition, soit l'intégration du public, et la valeur des relations actives dans ce contexte :

*As an element in a curatorial process, a thing is integrated into a dynamic, collectively structured constellation, which, beyond the artifacts, display objects, discourses, and architectural or institutional specifications, also*

---

<sup>324</sup> von Bismarck, B. (2019). *op. cit.*, p. 10.

*encompasses the participants: artists, curators, museum staff, critics and mediators, collectors, gallerists, visitors, and the general public*<sup>325</sup>.

Bill Brown poursuit dans cette direction en établissant les choses curatoriales comme productrices de relations : « *Thing for me is always a relational concept. And when one wants to see the curatorial thing, that would mean perceiving a whole set of relationships that emerge from (that are gathered by) the curatorial act*<sup>326</sup>. » Il introduit l'idée de *thingness*<sup>327</sup> dans ces objets curatoriaux, que je choisis de traduire librement par la « choséité » : ce qui fait que la chose est chose. La choséité dépasse la forme objectale, mais s'y rattache assurément. La choséité, dans ce cas-ci, est incarnée dans la relation entre les sujets et les objets, entre les expôts et le public. La choséité *est* la relation. Au-delà d'un objet matériel, ce sont donc les relations qui deviennent tributaires aux choses curatoriales.

Réfléchir à l'exposition imprimée comme « chose curatoriale » empreinte de « choséité » me permet, une fois de plus, de mettre en évidence son caractère expérimental et actif, et de suggérer sa stratégie expositionnelle comme détentrice d'une portée fondamentalement collective. L'exposition imprimée, dans sa forme objectale (ou sa forme livre), se contient essentiellement en elle-même; elle suppose une autonomie, une « information primaire » comme l'entend Seth Siegelaub, indépendante de tout espace ou toute temporalité, qui lui accorde une liberté contextuelle que plusieurs commissaires ont exploitée. Sa matérialité singulière et sa

---

<sup>325</sup> von Bismarck, B. (2019). *op. cit.*, p. 11.

<sup>326</sup> Brown, B. (2019). *Toward the Curatorial Thing*. Dans von Bismarck, B. et Meyer-Krahmer, B. *Cultures of the Curatorial. Curatorial Things*. Berlin : Sternberg Press, p. 93.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 90.

signature unique peuvent réactiver certaines notions d'agentivité. Toutefois, inscrite dans une praxis curatoriale, il devient peut-être plus pertinent de lui allouer une qualité relationnelle; sa facilité de consommation, d'adaptation, de circulation et de diffusion fait en sorte qu'elle encourage la création de zones de contacts, et la fluidité entre les espaces réels et fictifs, entre les espaces intimes et publics. Cet ouvrage m'inspire finalement cette éventualité où le support imprimé initie, dans ses différents contextes d'exposition, une relation entre la forme matérielle et les corps vivants, potentiellement éphémère, voire incomplète, mais tout de même réelle. Du moins, c'est ainsi que je suggère de conclure mon examen de l'exposition imprimée, dans cette renégociation matérielle qui détient un vaste potentiel de réciprocité. L'exposition imprimée, comme « chose curatoriale », est un objet de relation.

Revenons à notre question de départ : quels sont les enjeux actuels de l'exposition imprimée ? Par cette recherche, j'ai souhaité approfondir cette stratégie expositionnelle en étudiant son histoire, ses effets et les questions qu'elle pose dans le contexte actuel. Son étude avait pour objectif d'identifier son émergence, pour ensuite tenter de comprendre comment elle persiste dans le temps. Ancrée dans une démarche artistique liée à l'art conceptuel, l'exposition imprimée a participé à la construction d'un discours curatorial dont la nature s'est transformée depuis les années 1960, et qui reconduit à ce jour des prises de positions critiques et expérimentales.

Les principales interrogations qui se posaient au départ étaient de nature historique, curatoriale et institutionnelle. En remarquant d'abord que l'exposition imprimée resurgissait au moyen de certaines pratiques curatoriales actuelles, mais qu'elle prenait racine dans un contexte artistique occidental de l'après-guerre, j'ai voulu dresser un portrait analytique de sa mise en place. J'ai d'abord eu l'intention d'examiner la naissance du phénomène de l'exposition imprimée lors des années 1960, un déclenchement lié à une mouvance artistique et analytique que l'histoire a retenue comme étant l'art conceptuel. Cette étude historique a été menée dans le but éventuel

de faire le pont entre l'époque conceptuelle et actuelle, en vue de lier les similarités et les divergences de l'exposition imprimée entre ces deux périodes. Il a été question également d'examiner la posture curatoriale au sein d'initiatives expositionnelles qui usent du support imprimé. J'ai surtout voulu savoir si les commissaires retenaient les intentions de leurs prédécesseurs conceptuels et, si tel était le cas, comment conjuguait-ils ce bagage à leur posture actuelle. Enfin, la question de l'institution a également été soulevée; sujet controversé des années 1960 et précisément manifesté par les pratiques de l'art conceptuel, la critique institutionnelle s'est visiblement renouvelée au fil du temps. J'ai cependant souhaité savoir si elle faisait partie des préoccupations et des démarches liées à l'exposition imprimée actuelle.

Au terme de mon étude, le mémoire suggère ainsi que l'émergence de l'exposition imprimée durant les années 1960 a participé à l'éclosion d'une pensée curatoriale, et que ses conditions d'apparitions ont aidé au développement de l'exposition comme médium formel et critique. Sa résurgence à l'ère actuelle m'a également permis de rendre compte de cette stratégie comme d'un outil curatorial déterminant. En effet, les commissaires qui utilisent aujourd'hui l'imprimé comme support expositionnel ancrent une partie de leurs réflexions dans celles de leurs prédécesseurs conceptuels, mais témoignent parallèlement de questionnements distincts qui provoquent une renégociation des différents rôles impliqués dans une exposition : artiste, œuvre, commissaire, institution, et public. Or, l'ensemble de l'étude m'a permis d'affirmer que c'est dans cette redistribution fluide des rôles et des composantes de l'exposition que se trouve la spécificité curatoriale et institutionnelle de l'exposition imprimée. Celle-ci existerait donc à l'ère actuelle dans ce remaniement des responsabilités de chacune des personnes impliquées dans un tel projet expositionnel. Cette redistribution des rôles se définit précisément dans cette relation de réciprocité qui s'installe entre eux, soulignant finalement leur interdépendance pour activer ou compléter l'expérience d'une exposition imprimée. Dans l'existence plurielle et expérimentale des expositions imprimées actuelles, les responsabilités varient et s'échangent à tour de rôle, se

trouvant parfois dans les mains du public, parfois au cœur d'une parole curatoriale ou même dans une posture institutionnelle. Ce qui perdure toutefois, c'est ce rejet d'une matérialité expositionnelle fixe, statique, qui tend plutôt vers une structure relationnelle où les artefacts ne sont pas au cœur de l'expérience. Cette renégociation serait en fait l'effet direct du refus de concevoir l'exposition comme un lieu traditionnel et hiérarchisé, où la division des composantes découle d'une organisation institutionnelle schématisée. Plutôt, l'imprimé permettrait par exemple au public d'activer l'exposition ou de manipuler celle-ci, aux commissaires de repenser l'institution et de détourner nos manières de rencontrer l'exposition, et aux artistes d'explorer de nouveaux médiums et de jouer avec des matériaux concrets ou abstraits comme le langage ou la page imprimée.

La filiation avec les théories du nouvel institutionnalisme m'a permis de comprendre ce désir chez les commissaires de l'exposition imprimée d'inclure le public, les artistes et l'institution dans des projets qui veulent bousculer le temps et l'espace de l'exposition. C'est parce qu'elle engage des relations, des participations humaines que l'exposition imprimée se révèle comme une stratégie particulièrement foisonnante pour l'analyse. Elle permet de réfléchir aux rôles de chacune de ses composantes de manière concrète, car l'objet-livre (ou le support imprimé dans sa pluralité matérielle et ontologique) rend la participation de chacune et de chacun singulièrement visible. Et cette démystification de tous ces rôles actifs nous prouve finalement que l'imprimé demeure un lieu d'expérimentation formelle, et qu'il s'actualise grâce au champ curatorial. Les caractéristiques matérielles, curatoriales et institutionnelles de l'exposition imprimée dégagées dans ce mémoire nous entraînent enfin vers une meilleure compréhension du milieu artistique contemporain, qui se construit et se déconstruit quotidiennement dans une réflexion sur sa forme et son contenu.

Ce portrait de l'exposition imprimée ne saurait toutefois être exhaustif. Plusieurs avenues de recherche n'ont pas pu être abordées dans le cadre de ce mémoire. Par

exemple, s'attarder sur la naissance de l'exposition imprimée dans les années 1960 et 1970 et sur la persistance de celle-ci au tournant du 21<sup>e</sup> siècle participe à la création d'un vide historiographique contenu entre les années 1970 et 2000, accentuant la nature anachronique d'un saut dans le temps. Une étude approfondie de l'exposition imprimée durant ces trois décennies m'apparaîtrait aujourd'hui pertinente à documenter. Je serais curieuse d'établir et d'interroger sa chronologie pour tenter d'extraire les enjeux complets de son renouvellement.

Également, et de manière très évidente, ce mémoire ne fait qu'effleurer les œuvres et leur contenu dans une étude qui se consacre à la forme de l'exposition imprimée. Je constate effectivement que cette recherche invite à réfléchir à l'imprimé comme stratégie curatoriale, mais que la posture des artistes serait aussi à considérer. Il serait pertinent, voire nécessaire, de suggérer de nouvelles pistes de réflexion dirigées uniquement sur les œuvres imprimées en contexte expositionnel, et d'insister sur quelques particularités du processus artistique face à de telles propositions curatoriales. Par exemple, les quatre publications éditées en parallèle à l'événement orchestré par Mathieu Copeland, *Suite pour exposition(s) et publication(s)*, incluent des artistes du langage qui ont leur propre utilisation de l'imprimé : les œuvres écrites de Kenneth Goldsmith, de Franck Leibovici, de Douglas Coupland et de Genesis Breyer P-Orridge pourraient certainement être contextualisées et étudiées.

Finalement, une vision plus diversifiée aurait pu trouver sa place dans cet examen de l'exposition imprimée; le corpus étudié est d'emblée occidental, et se base majoritairement aux États-Unis, en France et en Angleterre. Je reconnais que les partis pris dans ce mémoire ne représentent pas la situation actuelle de l'art et son exposition. Une réflexion supplémentaire sur l'imprimé expositionnel et curatoriale au sein de ma communauté artistique québécoise aurait également été opportune; je pense notamment au duo formé par Marie-Ève Tourigny et Catherine Métayer nommé Collectif Blanc, qui se déploie comme une plateforme curatoriale faisant la promotion de nouvelles

formes d'édition imprimée d'ici et d'ailleurs. Grâce à plusieurs projets d'expositions qui attirent notre regard sur l'imprimé comme médium et champ d'expertise, doté de qualités formelles et conceptuelles tangibles, je suis persuadée que Collectif Blanc saurait s'enchâsser dans une étude sur l'exposition imprimée, entre autres avec leur événement *Édition/Forme/Expérimentation (Remix)*, présenté à Arprim à Montréal, durant l'hiver 2017. L'histoire de l'exposition imprimée étant à écrire, ces suggestions de recherche se dessinent dans le but de la complexifier.

Enfin, cette étude s'étant étalée sur plusieurs années, l'exposition imprimée m'est apparue comme un dispositif beaucoup plus convivial et complexe que je ne l'aurais imaginé. Elle est particulièrement active dans le « champ curatorial », pour reprendre l'idée développée par Beatrice von Bismarck et Bill Brown. Sa choséité posséderait la capacité d'instiguer des mouvements collectifs bien au-delà de sa spécificité événementielle. Alors que l'art conceptuel et son histoire retiennent la notion de « dématérialisation », je préfère ouvrir la réflexion sur un possible retour à la matérialité comme composante expositionnelle. Non pas une matérialité esthétique, économique, appropriative ou culturelle, mais plutôt une matérialité relationnelle qui aurait la capacité de renouveler notre rapport aux artefacts. Car la matérialité existe dans la dématérialisation de l'art : les corps vivants y sont inclus, les archives perdurent, et les documents occupent l'espace. L'idée globale de ce mémoire s'inscrit dans cette tentative de réfléchir à une renégociation d'un principe historiographique comme celui de la dématérialisation, et de l'actualiser selon les questions qui habitent quotidiennement le monde de l'art.

L'objectif démocratique des pratiques curatoriales de l'exposition imprimée trouve un écho tout à fait inattendu dans le contexte actuel. Cette fin de rédaction en période de confinement m'a offert une tout autre perspective sur le potentiel de l'exposition imprimée, sa présence matérielle et surtout sa circulation. Il est particulièrement pertinent d'observer l'extrême efficacité de l'imprimé à se disséminer en temps de

bouleversement mondial. L'utopie révolue de l'art conceptuel, aussi extravagante puisse-t-elle paraître, offre peut-être aujourd'hui un regard audacieux sur l'exposition et sa circulation.

## ANNEXE A

### FIGURES

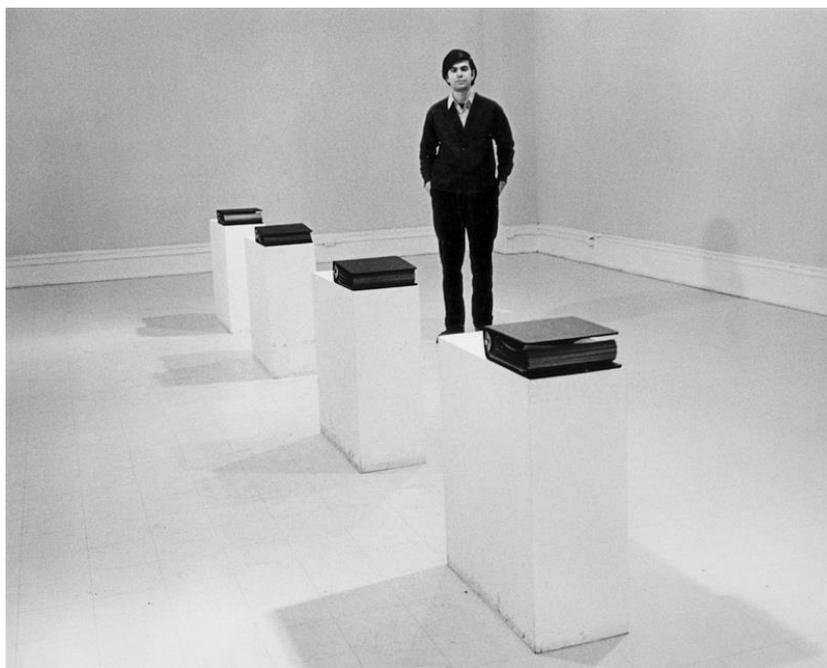


Figure 1.1 : Vue de l'exposition *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*, Mel BOCHNER (artiste et commiss.), 1966, Visual Arts Gallery, School of Visual Arts (New York). © Archives de Mel Bochner. Récupéré le 13 mars 2020 de <http://www.melbochner.net/exhibitions/working-drawings/>

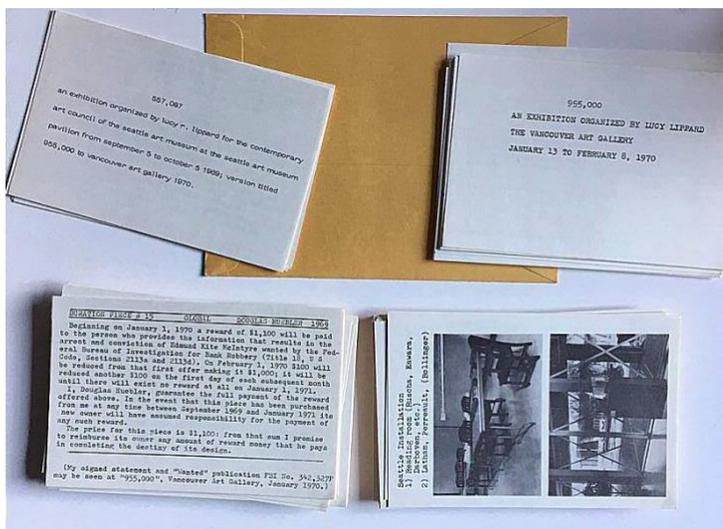
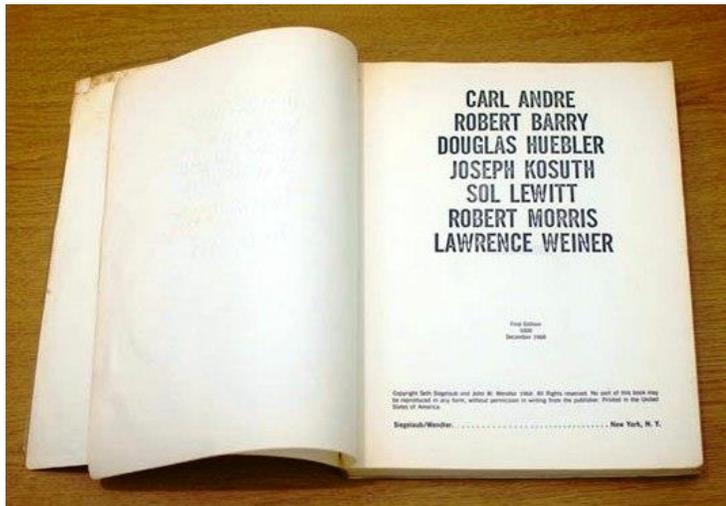


Figure 1.2 : Page de titre de l'exposition imprimée *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Lawrence Weiner* (*The Xerox Book*), Seth SIEGELAUB (commiss.), 1968 (New York). © Graphic Arts Collection Oversize. Récupéré le 13 mars 2020 de <https://graphicarts.princeton.edu/2015/09/14/the-xerox-book/>

Figure 1.3 : Fiche couverture de l'exposition imprimée *557, 087 (Seattle)*, Lucy R. LIPPARD (commiss.), 1969, Seattle Art Museum (Seattle) (en haut à gauche) et *Douglas HUEBLER, Duration Piece #15*, 1969 (en bas à gauche). © Boekwinkeltjes. Récupéré le 13 mars 2020 de <https://www.boekwinkeltjes.nl/b/186836372/557087-Seattle-1969-en-955000/>



Figure 1.4 : Première page de l'article de Peter PLAGENS « 557,087 » dans le magazine Artforum (1969, Novembre, vol. 8, n° 3) avec vue de l'exposition 557,087 (Seattle), Lucy R. LIPPARD (commiss.), 1969, Seattle Art Museum (Seattle).  
 © Artforum. Récupéré le 13 mars 2020 de <https://www.artforum.com/print/196909/557-087-seattle-36466>

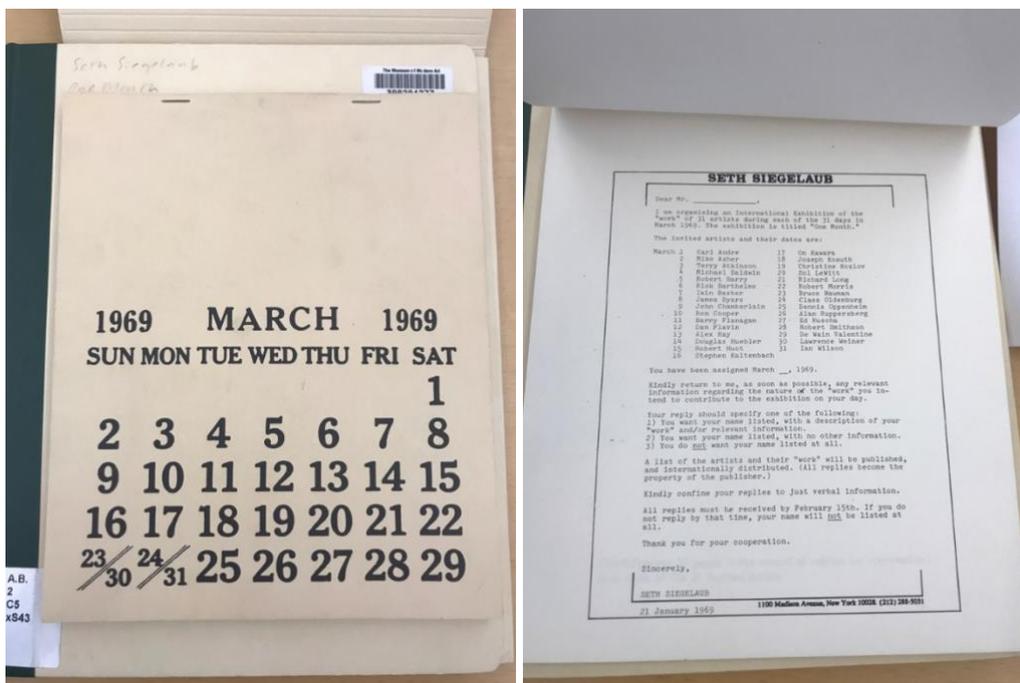


Figure 1.5 (à gauche) : Page couverture de l'exposition imprimée *March 1969 (One Month)*, Seth SIEGELAUB (commiss.), 1969 (New York). © Joséphine Rivard (bibliothèque du MoMA, New York), 23 février 2018.

Figure 1.6 (à droite) : Seconde page (invitations aux artistes) de l'exposition imprimée *March 1969 (One Month)*, Seth SIEGELAUB (commiss.), 1969 (New York). © Joséphine Rivard (bibliothèque du MoMA, New York), 23 février 2018.

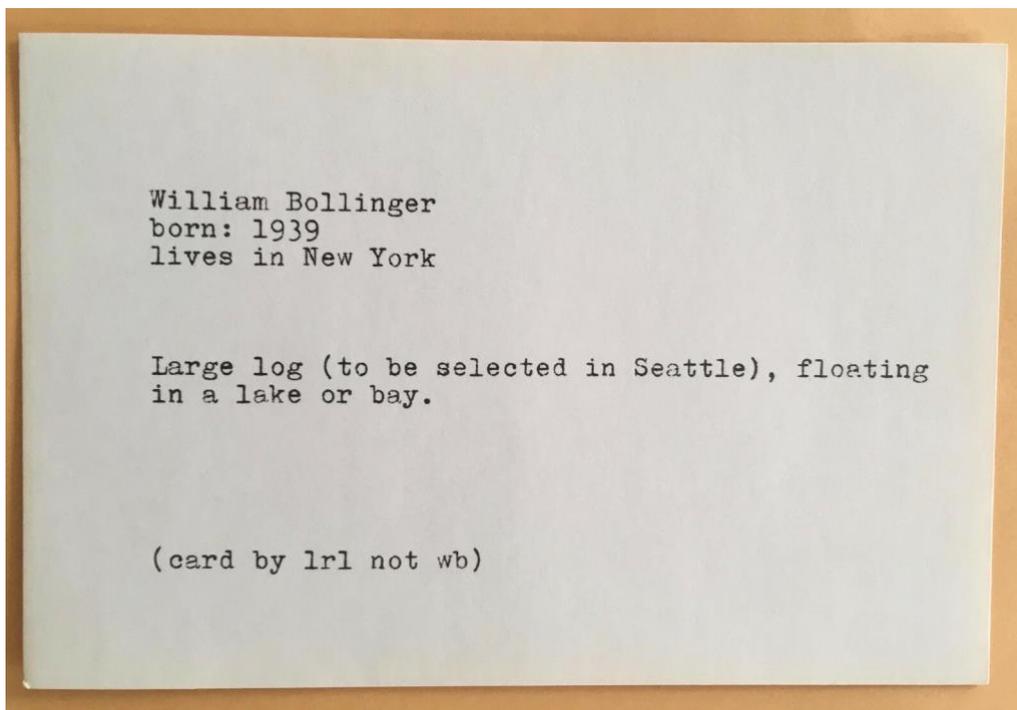


Figure 1.7 : William BOLLINGER, *Large log (to be selected in Seattle), floating in a lake or bay*, pour l'exposition imprimée 557, 087 (*Seattle*), Lucy R. LIPPARD (commiss.), 1969, Seattle Art Museum (Seattle). © Vintage Laundry and Retro Sundries. Récupéré le 13 mars 2020 de <http://www.zeppy.io/product/ca/2/352958092532/william-bollinger-postcard-1969-lucy-lippard-557-087-exhibit-seattle-vancouver>

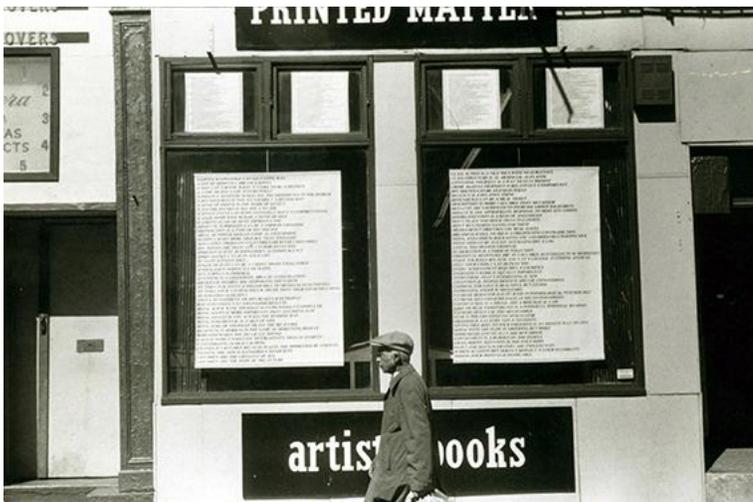
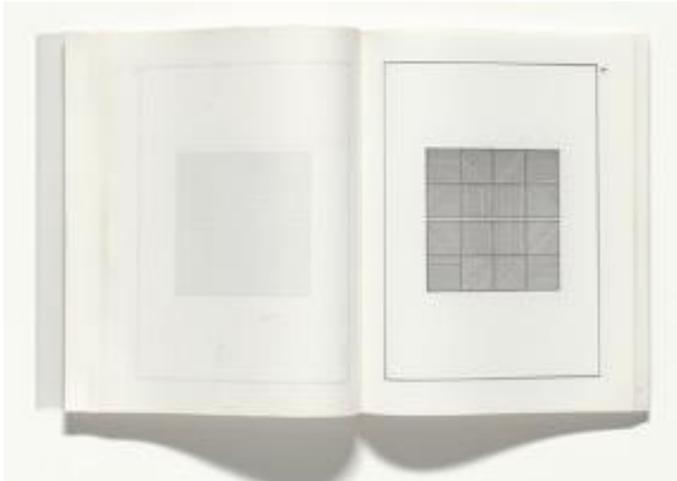


Figure 1.8 : Sol LEWITT, 25 plates from *Untitled (The Xerox Book)*, pour l'exposition imprimée *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Lawrence Weiner (The Xerox Book)*, Seth SIEGELAUB (commiss.), 1968 (New York). © Collection du MoMA (New York). Récupéré le 13 mars 2020 de <https://www.moma.org/collection/works/11402>

Figure 1.9 : Devanture du premier local de la librairie Printed Matter, situé au 7 Lispenard Street, 1976 (New York). © Bang Bang Studio. Récupéré le 15 mars 2020 de <https://bangbangstudio.ru/en/shooters/printed-matter>

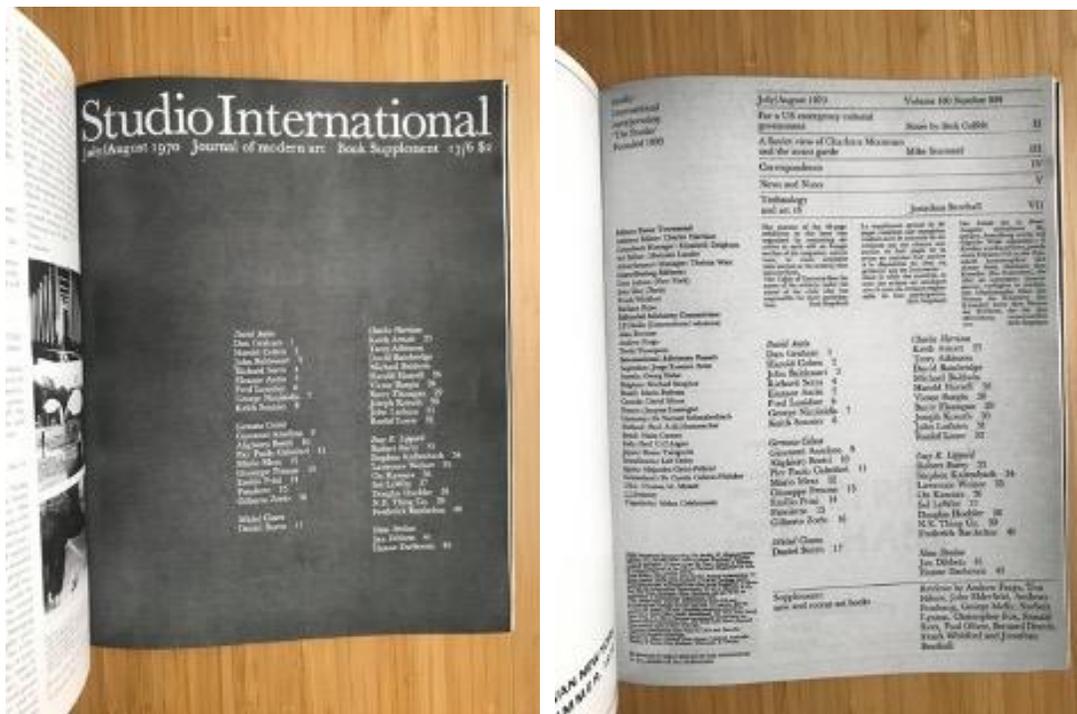


Figure 1.10 (à gauche) : Reproduction de la page couverture de l'exposition imprimée *July/August 1970*, parue dans le magazine *Studio International : Journal of Modern Art 180(924)* [Book Supplement 17(6)], Seth SIEGELAUB (commiss.), 2020 (Montréal), publiée par Raven Row, 2015 (Londres). © Joséphine Rivard, 15 mai 2020.

Figure 1.11 (à droite) : Reproduction de la déclaration de Seth Siegelau et de la table des matières de l'exposition imprimée *July/August 1970*, parue dans le magazine *Studio International : Journal of Modern Art 180(924)* [Book Supplement 17(6)], Seth SIEGELAUB (commiss.), 2020 (Montréal), publiée par Raven Row, 2015 (Londres). © Joséphine Rivard, 15 mai 2020.



Figure 2.1 : Quatre versions de Roman SIGNER, *le point d'ironie n° 61*, agnès b., Hans Ulrich OBRIST et Christian BOLTANSKI (commiss.), 2018 (Montréal). © Joséphine Rivard, 15 mai 2020.

Figure 2.2 : Version pliée et prête à la distribution de Roman SIGNER, *le point d'ironie n° 61*, agnès b., Hans Ulrich OBRIST et Christian BOLTANSKI (commiss.), 2018 (Montréal). © Joséphine Rivard, 15 mai 2020.

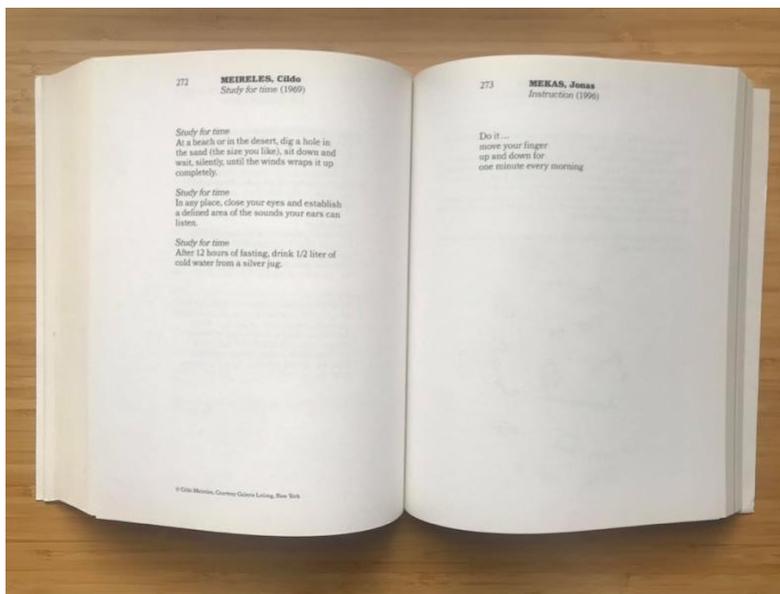
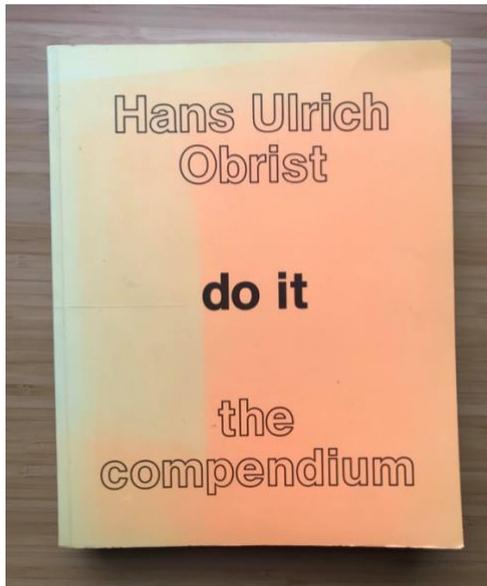


Figure 2.3 : Page couverture (légèrement déteinte par le soleil) de l'exposition imprimée *do it*, Hans Ulrich OBRIST (commiss.), 2013 (Montréal). © Joséphine Rivard, 15 mai 2020.

Figure 2.4 : Cildo MEIRELES, *Study for Time* (1969) et Jonas MEKAS, *Instruction* (1996) pour l'exposition imprimée *do it*, Hans Ulrich OBRIST (commiss.), 2013 (Montréal), p. 272 et 273. © Joséphine Rivard, 15 mai 2020.

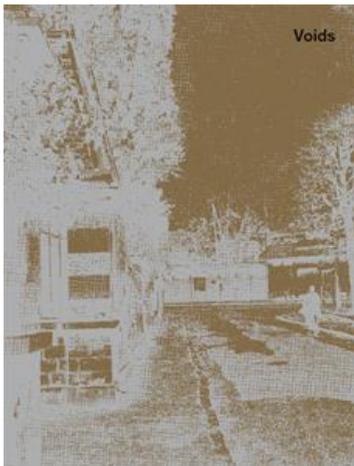
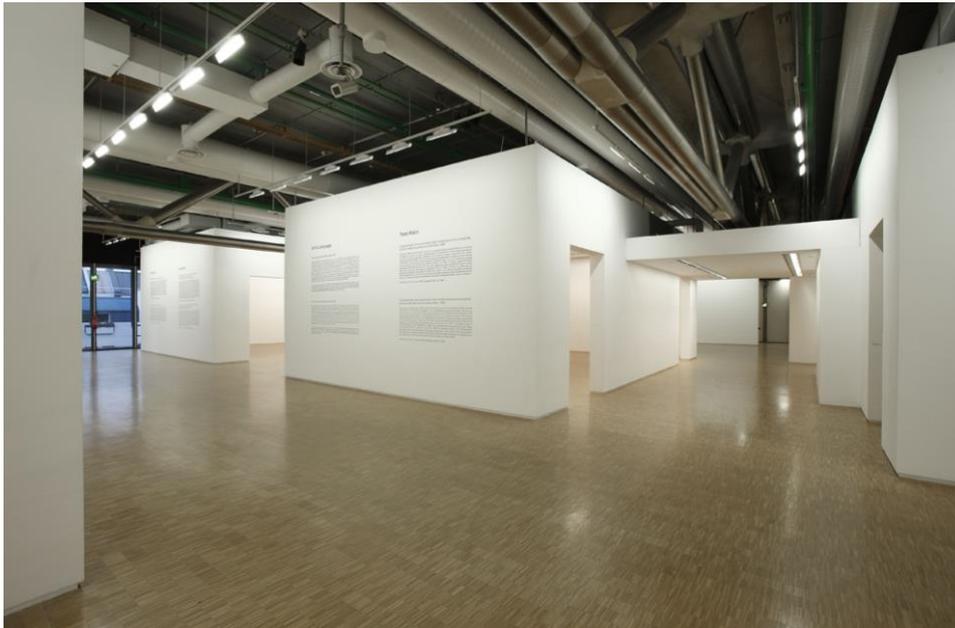


Figure 2.5 : Vue de l'exposition *Voids. Une rétrospective*, Laurent LE BON, John ARMLEDER, Mathieu COPELAND, Gustav METZGER, Mai-Thu PERRET et Clive PHILLPOT (commiss.), 2009, Centre Pompidou (Paris). © Frieze Magazine. Récupéré le 13 mars 2020 de <https://frieze.com/article/voids-retrospective>

Figure 2.6 : Page couverture du catalogue d'exposition *Voids. Une rétrospective*, Laurent LE BON, John ARMLEDER, Mathieu COPELAND, Gustav METZGER, Mai-Thu PERRET et Clive PHILLPOT (commiss.), 2009, Centre Pompidou (Paris). © Les Presses du réel. Récupéré le 13 mars 2020 de <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=1478>



Figure 2.7 : Vue de l'exposition *Une exposition parlée*, premier mouvement de *Suite pour exposition(s) et publication(s)*, Mathieu COPELAND (commiss.), 2013, Jeu de Paume (Paris). © Jeu de Paume [dossier de presse], 6 mars 2019.

Figure 2.8 : Page couverture de la publication *Une exposition à être lue*, distribuée dans l'exposition *Une exposition parlée*, premier mouvement de *Suite pour exposition(s) et publication(s)*, Mathieu COPELAND (commiss.), 2013, Jeu de Paume (Paris). © Joséphine Rivard (archives du Jeu de Paume, Paris), 14 février 2019.

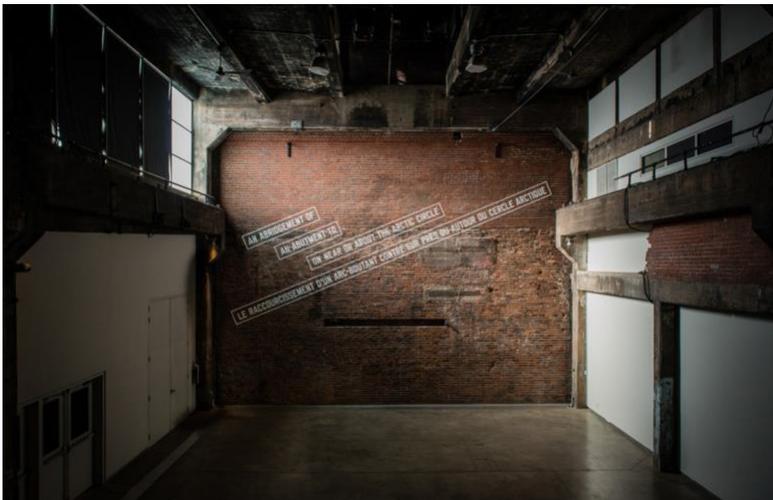


Figure 2.9 : Vue de la publication *Une exposition à être lue*, distribuée dans l'exposition *Une exposition parlée*, premier mouvement de *Suite pour exposition(s) et publication(s)*, Mathieu COPELAND (commiss.), 2013, Jeu de Paume (Paris). © Jeu de Paume [dossier de presse], 6 mars 2019.

Figure 2.10 : Vue de l'œuvre *Le raccourcissement d'un arc-boutant contre sur près ou autour du cercle arctique* (1969), dans le cadre de BNLMTL 2014, Gregory BURKE, Peggy GALE, Lesley JOHNSTONE, Mark LANCTÔT (commiss.), 2014, Fonderie Darling (Montréal). © Fonderie Darling. Récupéré le 3 janvier 2021 de <https://fonderiedarling.org/BNLMTL.html>



Figure 2.11 : Vue de l'exposition *Text Library*, Charlotte CHEETHAM (commiss.), 2012, Facing Pages (Arnhem). © Charlotte Cheetham. Récupéré le 13 mars 2020 de <https://text-library.tumblr.com/>



Figure 2.12 : Vue de l'exposition *Le catalogue et ses hybrides #3*, Charlotte CHEETHAM (commiss.), 2012, École Nationale Supérieure d'Art de Nancy (Nancy). © Charlotte Cheetham. Récupéré le 13 mars 2020 de <https://charlotte-cheetham-blog.tumblr.com/post/42194730207/curating-112012-le-catalogue-et-ses-hybrides>

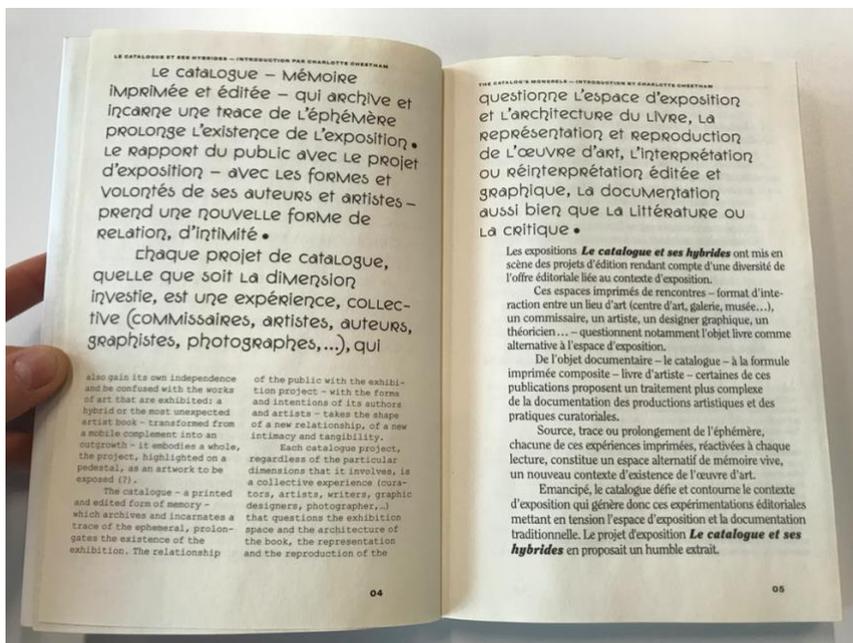


Figure 2.13 : Page couverture de l'exposition imprimée *Le catalogue et ses hybrides*, Charlotte CHEETHAM (commiss.), 2013 (Paris). © Joséphine Rivard (Bibliothèque Kandinsky, Paris), 11 février 2019.

Figure 2.14 : Texte d'introduction de l'exposition imprimée *Le catalogue et ses hybrides*, Charlotte CHEETHAM (commiss.), 2013 (Paris), p. 4 et 5. © Joséphine Rivard (Bibliothèque Kandinsky, Paris), 11 février 2019.

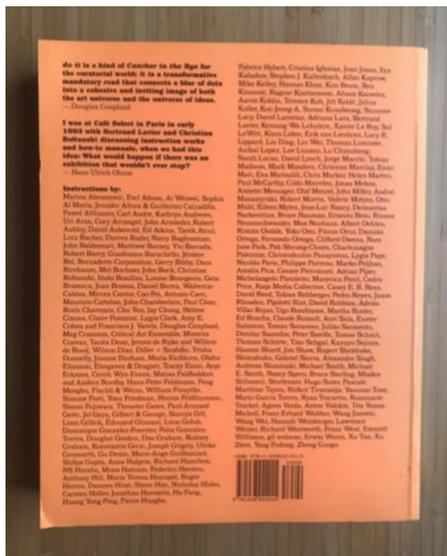


Figure 3.1 : Quatrième de couverture de l'exposition imprimée *do it*, Hans Ulrich OBRIST (commiss.), 2013 (Montréal). © Joséphine Rivard, 4 juin 2020.

Figure 3.2 : Pages intérieures de *Perfect Magazine*, Mathieu COPELAND (commiss.), 2003 (Paris) (numéros de pages illisibles). © Motto Magazines. Récupéré le 13 mars 2020 de <https://www.mottodistribution.com/site/?p=6819>

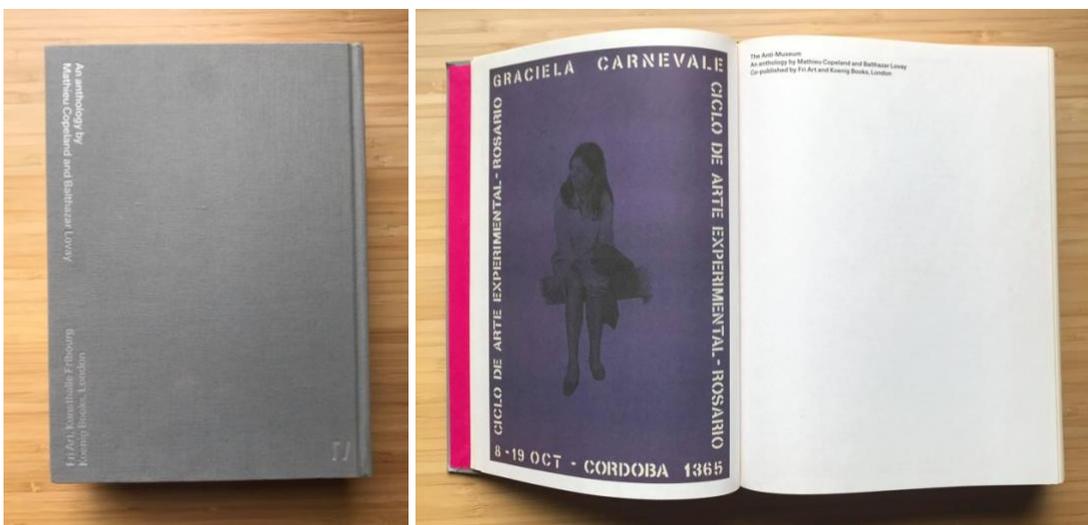
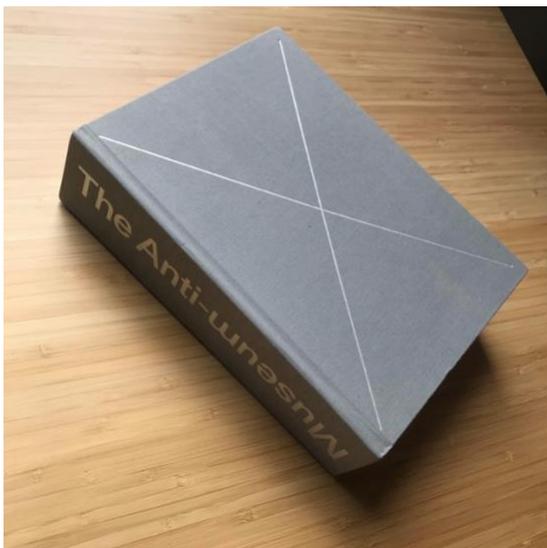


Figure 3.3 (en haut) : Page couverture de la rétrospective imprimée *The Anti-Museum*, 2017 (Montréal). © Joséphine Rivard, 4 juin 2020.

Figure 3.4 (en bas à gauche) : Quatrième de couverture de la rétrospective imprimée *The Anti-Museum*, 2017 (Montréal). © Joséphine Rivard, 4 juin 2020.

Fig. 3.5 (en bas à droite) : Page de titre de *The Anti-Museum*, 2017 (Montréal), p. 32 et 33. © Joséphine Rivard, 4 juin 2020.

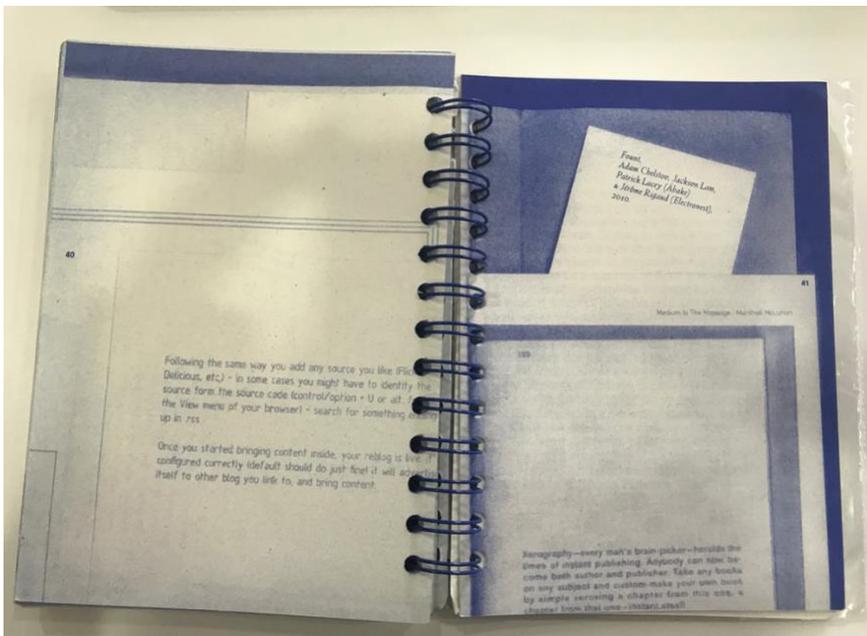


Figure 3.6 : Page couverture de l'exposition imprimée *Open Books, volume A : Documents*, Charlotte CHEETHAM (commiss.), 2015 (Paris). © Joséphine Rivard (Bibliothèque Kandinsky, Paris), 13 février 2019.

Figure 3.7 : Exemple du design graphique de l'exposition imprimée *Open Books, volume A : documents*, Charlotte CHEETHAM (commiss.), 2015 (Paris), p. 40 et 41. © Joséphine Rivard (Bibliothèque Kandinsky, Paris), 13 février 2019.

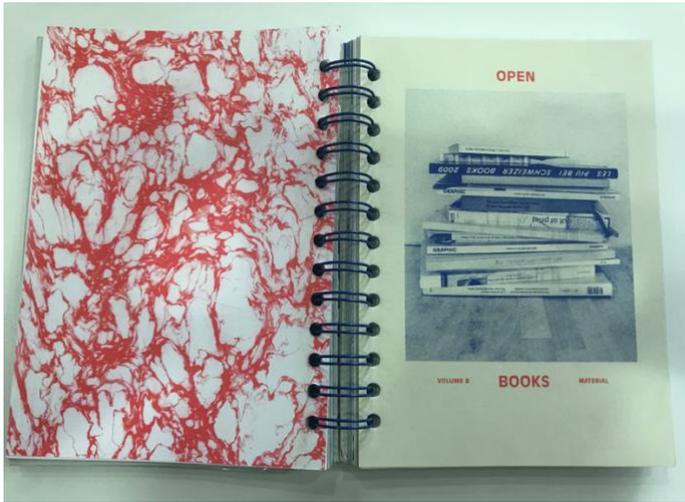


Figure 3.8 : Première page de l'exposition imprimée *Open Books, volume B : Material*, Charlotte CHEETHAM (commiss.), 2015 (Paris). © Joséphine Rivard (Bibliothèque Kandinsky, Paris), 13 février 2019.

Figure 3.9 : Salle de lecture de l'exposition *Text Library*, Charlotte CHEETHAM (commiss.), 2012, Facing Pages (Arnhem). © Charlotte Cheetham. Récupéré le 13 mars 2020 de <https://text-library.tumblr.com/>

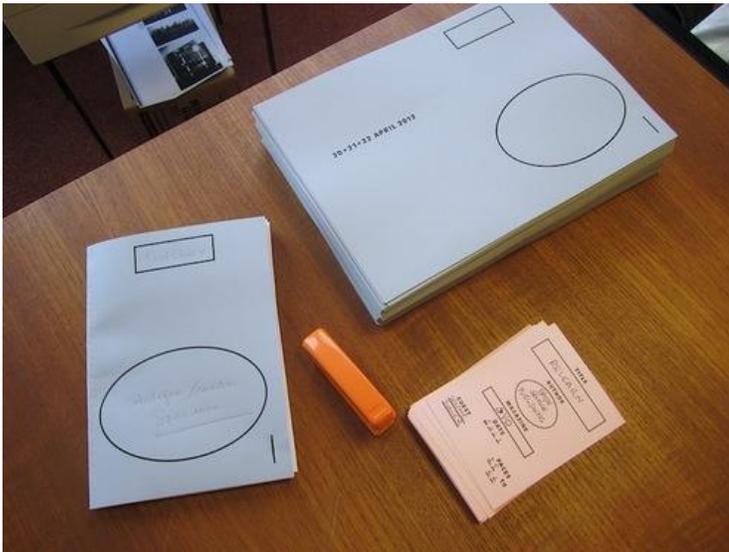


Figure 3.10 : Photocopieuse de l'exposition *Text Library*, Charlotte CHEETHAM (commiss.), 2012, Facing Pages (Arnhem). © Charlotte Cheetham. Récupéré le 13 mars 2020 de <https://text-library.tumblr.com/>

Figure 3.11 : Page couverture à personnaliser de l'exposition *Text Library*, Charlotte CHEETHAM (commiss.), 2012, Facing Pages (Arnhem). © Charlotte Cheetham. Récupéré le 13 mars 2020 de <https://text-library.tumblr.com/>

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages généraux et chapitres d'ouvrages généraux

- Alberro, A. (2004). *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Londres : The MIT Press.
- Altshuler, B. (2013). *Biennals and Beyond - Exhibitions That Made Art History* (vol. 1 et 2). Londres : Phaidon.
- Balzer, D. (2014). *Curationism. How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. Londres : Pluto Press.
- Bénichou, A. (dir.). (2010b). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les Presses du réel.
- Bhaskar, M. (2013). *The Content Machine*. Londres et New York : Anthem Press.
- Brogowski, L. (2010). *Éditer l'art, le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou : Éditions de la Transparence.
- Brogowski, L. (2012). Le livre d'artiste et le discours de l'exposition. Dans Mélois, C. (dir.). *Publier]...[Exposer : les pratiques éditoriales et la question de l'exposition* (107-131). Nîmes : École supérieure des beaux-arts de Nîmes.
- Bryan-Wilson, J. (2003). A Curriculum For Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art. Dans Ekeberg, J. (dir.). *New Institutionalism* (89-109). Oslo : Office for Contemporary Art.
- Buren, D. (1991). Exposition d'une exposition. Dans Buren, D. *Les Écrits (1965-1990), Tome 1 : 1965-1976* (261-262). Bordeaux : CAPC-Musée d'art contemporain.

- Butler, C. H., Day, P., Plagens, P. et Pollock G. (2012). *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-1974*. Londres : Afterall Books.
- Calderoni, I. (2007). Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties. Dans O'Neill, P. et Andreasen, S. *Curating Subjects* (63-79). Londres : Open Editions.
- Chevalier, P. (2017). *Une histoire des espaces alternatifs à New York - De SoHo au South Bronx (1969-1985)*. Dijon : Les Presses du réel.
- Copeland, M. (dir.). (2013). *Chorégrapheur l'exposition*. Dijon : Les Presses du réel.
- Dalla Mura, M. et Camuffo G. (dir.). (2013). *Graphic Design, Exhibiting, Curating*. Bolzano : Bolzano University Press.
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- De Boüard, M. (2010). Les espaces d'exposition imprimés. Dans Milon, A. et Perelman M. (dir.). (2010). *L'Esthétique du livre* (213-226). Nanterre : Presses universitaires de Paris.
- Doherty, C. (2006). New Institutionalism and the Exhibition as Situation. Dans Budak, A. et Pakesch, P. (dir.). *Protections: This Is Not an Exhibition* (172-178). Graz : Kunsthaus Graz.
- Dupeyrat, J. (2012a). Publier *et* exposer - Exposer *et* publier. Dans Mélois, C. (dir.). *Publier]...[Exposer : les pratiques éditoriales et la question de l'exposition* (31-47). Nîmes : École supérieure des beaux-arts de Nîmes.
- Eco, U. (1972). *La structure absente*. Paris : Mercure de France.
- Eco, U. (2015). *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ekeberg, J. (dir.). (2003). *New Institutionalism*. Oslo : Office for Contemporary Art.
- Ferguson, W.-B., Greenberg, R. et Nairne, S. (dir.). (1996). *Thinking About Exhibitions*. Londres : Routledge.

- Gilbert, A. (dir.). (2016). *Publishing as Artistic Practice*. Berlin : Sternberg Press.
- Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France.
- Glicenstein, J. (2015a). *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*. Paris : Presses universitaires de France.
- Goldstein, A. et Rorimer, A. (dir.). (1995). *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*. Cambridge : The MIT Press.
- Goodman, N. (1984). *L'art en théorie et en action*. Paris : Gallimard.
- Goodman, N. (1990). *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- Heinich, N. (1995). *Harald Szeemann, un cas singulier : entretien*. Caen : L'Échoppe.
- Heinich, N. et Pollak, M. (1988). *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*. Paris : Centre Pompidou/BPI.
- Hoffmann, J. (2015). *Theater of Exhibitions*. Berlin : Sternberg Press.
- Iser, W. (1985). *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Pierre Mardaga.
- Kuusela, H. (2016). Publisher, Promoter and Genius: The Rise of Curatorial Ethos in Contemporary Literature. Dans Gilbert, A. (dir.). *Publishing as Artistic Practice* (118-133). Berlin : Sternberg Press.
- Lippard, L. R. (2001). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley : University of California Press.
- Lyons, J. (dir.). (1985). *Artists' Book: A Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester : Visual Studies Workshop.
- Marincola, P. (dir.). (2001). *Curating Now, Imaginative Practice/Public Responsibility*. Philadelphie : Philadelphia Exhibitions Initiative.

Mélois, C. (dir.). (2012). *Publier]...[Exposer : les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*. Nîmes : École supérieure des beaux-arts de Nîmes.

Meyer, U. (1972). *Conceptual Art*. New York : Dutton.

Michaud, Y. (2012). *L'artiste et les commissaires : quatre essais non pas sur l'art contemporain, mais sur ceux qui s'en occupent*. Paris : Fayard.

Millet, C. (1972). *Textes sur l'art conceptuel*. Paris : Éditions Daniel Templon.

Moeglin-Delcroix, A. (2008). *Sur le livre d'artiste, articles et écrits de circonstances 1981-2005*. Marseille : Le mot et le reste.

Moeglin-Delcroix, A. (2010). L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste - les termes d'un paradoxe. Dans Bénichou, A. (dir.). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (25-46). Dijon : Les Presses du réel.

Moeglin-Delcroix, A. (2012a). Le livre d'artiste et la question de l'exposition. Dans Mélois, C. (dir.). *Publier]...[Exposer : les pratiques éditoriales et la question de l'exposition* (13-29). Nîmes : École supérieure des beaux-arts de Nîmes.

Moeglin-Delcroix, A. (2012b). *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. Paris : Bibliothèque nationale de France.

Moeglin-Delcroix, A. (2016). Some Preliminary Observations Toward a Study of the Varieties of Artist Publishers in the Sixties and Seventies. Dans Gilbert, A. (dir.). *Publishing as Artistic Practice* (40-51). Berlin : Sternberg Press.

Möntmann, N. (2006). *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Londres : Black Dog Press.

Newman, M. et Bird, J. (dir.). (1999). *Rewriting Conceptual Art*. Londres : Reaktion Books.

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 Afraid to Ask*. Berlin : Sternberg Press.

- Obrist, H. U. (2014). *Ways of Curating*. Londres : Penguin Books.
- O'Neill, P. (2010). The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. Dans Filipovic, E., van Hal, M. et Ovstebo. *The Biennial Reader* (13-28). Ostfildern : Hatje Cantz.
- O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge : The MIT Press.
- O'Neill, P. et Wilson, M. (2015). *Curating Research*. Londres : Open Editions.
- O'Neill, P., Steeds, L. et Wilson, M. (dir). (2016). *The Curatorial Conundrum*. Cambridge : The MIT Press.
- Poinsot, J.-M. (2008). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Dijon : Les Presses du réel.
- Rogoff, I., et von Bismarck, B. (2012). Curating/Curatorial. A Conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck. Dans Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir). *Cultures of the Curatorial* (21-38). Berlin : Sternberg Press.
- Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir). (2012). *Cultures of the Curatorial*. Berlin : Sternberg Press.
- Sheikh, S. (2012). Burning from the Inside. New Institutionalism Revisited. Dans Schaffaff, J., von Bismarck, B. et Weski, T. (dir). *Cultures of the Curatorial* (361-373). Berlin : Sternberg Press.
- Smith, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating*. New York : Independent Curators International.
- Smith, T. (2015). *Talking Contemporary Curating*. New York : Independent Curators International.
- Springer, A. S. (2016). *Inter Folia, Aves: Reading Bird Books As Curatorial-Editorial Constellations*. Dans Gilbert, A. (dir.). *Publishing as Artistic Practice* (134-152). Berlin : Sternberg Press.
- Szeemann, H. (2000). *Écrire les expositions*. Bruxelles : Lettre volée.

Verwoert, J. (2006). This is Not an Exhibition. On the Practical Time and Symbolic Differences Between the Agency of the Art Institution and the Work of Those on its Outside. Dans Möntmann, N. *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations* (132-140). Londres : Black Dog Press.

von Bismarck, B. et Meyer-Krahmer, B. (2019). *Cultures of the Curatorial. Curatorial Things*. Berlin : Sternberg Press.

von Hantelmann, D. (2010). *How To Do Things With Art: The Meaning of Art's Performativity*. Dijon : Les presses du réel.

Voorhies, J. (2017). *Beyond Objecthood. The Exhibition as a Critical Form Since 1968*. Cambridge et Londres : The MIT Press.

Zonnenberg, N. (2019). *Conceptual Art in a Curatorial Perspective: Between Dematerialization and Documentation*. Amsterdam : Valiz.

### **Catalogues d'exposition**

Armleder, J., Copeland, M., Le Bon, L. et Phillpot, C., (2009). *Vides. Une rétrospective* [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou.

Coelwijn, L. et Martinetti, S. (dir.). (2016). *Seth Siegelaub: Beyond Conceptual Art* [Catalogue d'exposition]. Amsterdam : Köln Walther König.

Dubé-Moreau, F-A., Dumaine, P. et Riendeau J. (2016). *Carnet no 16 : do it Montréal* [Feuillet d'exposition]. Montréal : Galerie de l'UQAM.

Froment, J.-L. (dir.). (1988). *L'art conceptuel I* [Catalogue d'exposition]. Bordeaux : CAPC-Musée d'art contemporain de Bordeaux.

Jenkins, S. L. (1996). Information, Communication, Documentation: An Introduction to the Chronology of Group Exhibitions and Bibliographies. Dans Goldstein, A. et Rorimer, A. (commiss.). *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975* [Catalogue d'exposition] (269-275). Los Angeles : Museum of Contemporary Art.

Gintz, C., Buchloh, B. H. D., Harrison, C., Guercio, G et Siegelau, S. (dir.). (1989). *L'art conceptuel, une perspective* [Catalogue d'exposition]. Paris : ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Moseley, C. (commiss.). (2002). *Conception: Conceptual Documents, 1968 to 1972* [Catalogue d'exposition]. Norwich : Norwich Gallery.

### Articles et revues

Alloway, L. (1974, avril). Artists as Writers, Part Two: The Realm of Language. *Artforum International* 12(8), 30-35.

Babin, S. (dir.). (2015, printemps-été). L'exposition mise en œuvre. *Esse arts+opinions* (84), 5-69.

Burnham, J. (1970, février). Alice's Head: Reflections on Conceptual Art. *Artforum International* 8(6), 37-43.

Brogowski, L. et Moeglin-Delcroix, A. (2008). Livres d'artistes, l'esprit de réseau. *Nouvelle revue d'Esthétique* (2), 7-10.

Chandler, J. et Lippard, L. R. (1968, février). The Dematerialization of Art. *Art International* 12(2), 31-36.

Corbel, L. (2009). Les éditions d'artistes depuis les années 1960 : livres, revues et multiples. *Perspectives. La revue de l'INHA* (4), 581-588.

Fraser, A. (2005, septembre). From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum International* 44(1), 278-283.

Gilbert, A. (2018). Publier : une pratique artistique. *Littérature* 4(192), 65-84.

Glicenstein, J. (2015b, février-mars-avril). Quelques questions posées par l'histoire de l'exposition. *Artpress* 2(36), 8-14.

Glicenstein, J. (2015c, printemps-été). En quête d'un canon des expositions. *Esse arts+opinions* (84), 14-21.

- Harrison, C. et Siegelau, S. (1969, décembre). On Exhibitions and the World at Large. *Studio International* 178(917), 202-203.
- 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.
- Kuusela, H. (2018, juin). Literature and Participatory Culture Online: Literary Crowdsourcing and Its Discontents. *Critical Arts* 32(6), 1-17.
- Linker, K. (1980). The Artist's Book as an Alternative Space. *Studio International* 195(990), 75-79.
- Massey, W. (2013, juin-août). Satellite Exhibitions. Mathieu Copeland. *L'Officiel Art*, 232-233.
- Piper, A. (1976-1977, hiver). Statements on Artists' Books. *Art-Rite* (14), 11-12.
- Phillpot, C. (1980, février). Art Magazines and Magazine Art. *Artforum International* 18(6), 52-54.
- von Hantelmann, D. (2011, juin). The Curatorial Paradigm. *The Exhibitionist* (4), 6-12.

### **Publications universitaires**

- Dupeyrat, J. (2012b). *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives* (Thèse de doctorat non publiée). Université Rennes 2.

**En ligne**

- Centre Pompidou (2020). *Vides. Une rétrospective*. Récupéré de [https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR\\_R-6730971825dcc8bcab1b05ea08c797e&param.idSource=FR\\_E-e75d36df625cb2d74b6e9bbaefacbd](https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-6730971825dcc8bcab1b05ea08c797e&param.idSource=FR_E-e75d36df625cb2d74b6e9bbaefacbd)
- Cheetham, C. (2010). *CODEX*. Récupéré de <https://c-o-d-e-x.tumblr.com/>
- Cheetham, C. (2011). *Le catalogue et ses hybrides*. Récupéré de <https://lecatalogueetseshybrides.tumblr.com/>
- Cheetham, C. (2012a). *Text Library*. Récupéré de <https://text-library.tumblr.com/>
- Cheetham, C. (2012b). *Library Residency*. Récupéré de <http://libraryresidency-ecuad.tumblr.com/>
- Cheetham, C. (2015). *Open Books*. Récupéré de <https://open-books.tumblr.com/>
- Cheetham, C. (2016). *Manystuff*. Récupéré de <http://www.manystuff.org/>
- Chênel, M. (2013, avril). Entretien - Mathieu Copeland, curateur. *Slash Paris*. Récupéré de <http://slash-paris.com/articles/entretien-mathieu-copeland-curateur>
- Copeland, M. (2020). *Mathieu Copeland*. Récupéré de [www.mathieucopeland.net](http://www.mathieucopeland.net)
- Cornerhouse Publications (2020). *The Anti-Museum*. Récupéré de <https://www.cornerhousepublications.org/publications/the-anti-museum/>
- Davallon, J. (2010). L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie. *Cultures & Musées*, 16(1), p. 229-238. Récupéré de [https://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2010\\_num\\_16\\_1\\_1574#:~:text=L'%C3%A9criture%20de%20l'exposition%20%3A%20expographie%2C%20mus%C3%A9ographie%2C,229%2D238.](https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1574#:~:text=L'%C3%A9criture%20de%20l'exposition%20%3A%20expographie%2C%20mus%C3%A9ographie%2C,229%2D238.)
- Desmet, N. (2011, printemps-été). Valorisations institutionnelles et nouvelles pratiques curatoriales. *Esse arts+opinions* (72). Récupéré de <https://esse.ca/fr/valorisations-institutionnelles-et-nouvelles-pratiques-curatoriales>

- Dupeyrat, J. (2010). *Seth Siegelaub : exposer, publier...* Récupéré de <http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/meta/seth-siegelaub-exposer-publier/>
- Dupeyrat, J. (2012c). « As cheap and accessible as comic books » : l'utopie démocratique du livre d'artiste. *Δημιουργία* (3), 11-29. Récupéré de [http://f-u-t-u-r-e.org/r/12\\_Jerome-Dupeyrat\\_L-Utopie-democratique-du-livre-d-artiste\\_FR.md](http://f-u-t-u-r-e.org/r/12_Jerome-Dupeyrat_L-Utopie-democratique-du-livre-d-artiste_FR.md)
- e-flux (2019). *do it*. Récupéré de [http://projects.e-flux.com/do\\_it/homepage/do\\_it\\_home.html](http://projects.e-flux.com/do_it/homepage/do_it_home.html)
- Éloy, C. (2010). Muséaliser l'art conceptuel : de Seth Siegelaub à Lawrence Weiner. *Culture & Musées*, 16(1), 93-111. Récupéré de [https://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2010\\_num\\_16\\_1\\_1561](https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1561)
- Glicenstein, J. (2006, Printemps-été). Le commissaire d'exposition : entre auteur et interprète. *Esse arts+opinions* (57). Récupéré de <https://esse.ca/fr/le-commissaire-d-exposition-entre-auteur-et-interprete>
- Heimendinger, N. (2016). Le grand récit de la critique institutionnelle. *Marges* (22). Récupéré de <https://journals.openedition.org/marges/1094>.
- Independent Curators International (2019). *do it*. Récupéré de <https://curatorsintl.org/special-projects/do-it>
- Jeu de Paume (2013a). *Suite pour exposition(s) et publication(s)*. Récupéré de <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=1862>
- Jeu de Paume (2013b). *Satellite 6 : Suite pour exposition(s) et publication(s)*. Récupéré de <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1867>
- Les Presses du réel (2020). *Vides. Une rétrospective*. Récupéré de <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=1478>
- Les Presses du réel (2020). *Perfect Magazine*. Récupéré de <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=365>
- Leavenworth, N. (2008). Entretien avec Hans Ulrich Obrist. *Zéro Deux*. Récupéré de <https://www.zerodeux.fr/specialweb/interview-hans-ulrich-obrist/>

- Lippard, L. R. (2009, automne). Curating by Numbers: Landmark Exhibitions Issue. *Tate Papers* (12). Récupéré de <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>
- MoMA Talks: Conversations (2014). *An Exhibition Happening Everywhere, At All Times, with Everyone: A Lecture by Mathieu Copeland*. Récupéré de <https://www.mixcloud.com/momataalksconversations/an-exhibition-happening-everywhere-at-all-times-with-everyone-a-lecture-by-mathieu-copeland/>
- Martinetti, S. (2012). *Seth Siegelaub and the Commerce of Thoughts*. Récupéré de <http://www.ravenrow.org/texts/38/>
- Montassut, É. (2013). Entretien avec Mathieu Copeland. 02. Récupéré de <https://www.zerodeux.fr/interviews/entretien-avec-mathieu-copeland/>
- Need Supply Company (2020). *A Conversation with Charlotte Cheetham*. Récupéré de <https://blog.needsupply.com/2016/01/17/an-interview-with-charlotte-cheetham/>
- Ninacs, A. M. (2006, printemps-été). Signer ou s’effacer? : Pour une pratique éthique du commissariat d’exposition. *Esse arts+opinions* (57). Récupéré de <https://esse.ca/fr/signer-ou-s-effacer-pour-une-pratique-ethique-du-commissariat-d-exposition>
- Primary Information (2020). Siegelaub / The Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement. *Primary Information*. Récupéré de <https://primaryinformation.org/product/siegelaub-the-artists-reserved-rights-transfer-and-sale-agreement/>
- Primary Information (2020). July, August, September 1969. *Primary Information*. Récupéré de <https://primaryinformation.org/product/siegelaub-july-august-september-1969-juillet-aout-septembre-1969-juli-august-september-1969/>
- Printed Matter, Inc. (2020). *Printed Matter, Inc.* Récupéré de <https://www.printedmatter.org/>
- Renard, E. (2003). Répéter une forme parfaite dans un esprit kawaii : quelque chose est changé. *Trouble* (3). Récupéré de <https://drive.google.com/file/d/0B6EG4Ax9XzyyanpWU0dJWkN3VIU/view>

Robin, L. (2013). « Une exposition parlée » : une proposition de Mathieu Copeland au Jeu de Paume. *Sürkrit*. Récupéré de <http://comgraph.hear.fr/2013/04/une-exposition-parlee-une-proposition-de-mathieu-copeland-au-jeu-de-paume/>

Théophile's Paper (2020). *Théophile's Paper*. Récupéré de <http://theophilespapers.eu/>

Van Abbe Museum (2020). Ian Wilson - Plug In # 47. *Van Abbe Museum*. Récupéré de <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/ian-wilson-1/>

### **Dossiers de presse**

Jeu de Paume (2013). *Suite pour exposition(s) et publications(s)* [Dossier de presse].

### **Expositions imprimées et publications connexes**

Bochner, M. (commiss.). (1966). *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* [Exposition imprimée]. New York : (s. é.).

Boltanski, C., b. a. et Obrist, H. U. (commiss.). (2020). *le point d'ironie* [Exposition imprimée]. Récupéré de <http://www.pointdironie.com/>

Boltanski, C., Lavier, B. et Obrist, H. U. (commiss.). (2013). *do it: the compendium* [Exposition imprimée]. New York : Independent Curators International.

Breyer P-Orridge, G. (2000-2013). *Life as a Cheap Suitcase*. Paris : Jeu de Paume.

Cheetham, C. (commiss.). (2015). *Open Books. Volume A-E* [Exposition imprimée]. Londres : Hato Press.

Cheetham, C. (commiss.). (2013a). *Le catalogue et ses hybrides* [Exposition imprimée]. Paris : Association Catalyst.

- Cheetham, C. (commiss.). (2013b). *Slide Shows. A Landscape of Contemporary Independent & Art Publishing* [Exposition imprimée]. Vancouver : Filip Editions.
- Copeland, M. et Lovay, B. (commiss. et dir.). (2017). *The Anti-Museum*. Londres : Fri Art et Koenig Books.
- Copeland, M. (commiss.). (2013). *Une exposition à être lue – An Exhibition to Hear Read* (vol. 1 à 4) [Exposition imprimée]. Paris : Jeu de Paume.
- Copeland, M. (commiss. et éd.). (2003). *Perfect Magazine* [Exposition imprimée]. (s. l.) : Mathieu Copeland Éditions.
- Coupland, D. (2013). *L'âge des séismes. Guide de l'extrême présent*. Paris : Jeu de Paume.
- Goldsmith, K. (2012). *Je ne me tourne vers la théorie qu'après avoir réalisé que quelqu'un a consacré toute sa vie à une question qui m'avait à peine traversé l'esprit jusqu'alors*. Paris : Jeu de Paume.
- Leibovici, F. (2012). *Filibuster (une lecture)*. Paris : Jeu de Paume, Maison d'Art Bernard Anthonioz.
- Lippard, L. R. (commiss.). (1969). *557,087* [Exposition imprimée]. Seattle : (s. é.).
- Obrist, H. U. (commiss.). (2006). *...dontstopdontstopdontstop*. New York : Sternberg.
- Siegelaub, S. (commiss.). (1968a). *Douglas Huebler* [Exposition imprimée]. New York : (s. é.).
- Siegelaub, S. (commiss.). (1968b). *Statements* [Exposition imprimée]. New York : (s. é.).
- Siegelaub, S. (commiss.). (1968c). *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Lawrence Weiner (The Xerox Book)* [Exposition imprimée]. New York : (s. é.).
- Siegelaub, S. (commiss.). (1969a). *January 5-31 1969* [Exposition imprimée]. New York : (s. é.).

Siegelaub, S. (commiss.). (1969b). *March 1969* [Exposition imprimée]. New York : (s. é.).

Siegelaub, S. (commiss.). (1969c). *July, August, September 1969* [Exposition imprimée]. New York : (s. é.).

Siegelaub, S. (commiss.). (1970, juillet-août). July, August 1970. *Studio International : Journal of Modern Art* 180(924) [Book Supplement 17(6)], 1-48.