

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ART COMMISSARIAL
DES APPROCHES INTERDISCIPLINAIRES DANS LA CRÉATION

THÈSE-CRÉATION
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
GUILLAUME PROVOST

NOVEMBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.01-2006). 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.»

AVANT-PROPOS

La rédaction d'une thèse est un exercice certes fastidieux, mais aussi l'occasion de faire une introspection sur ce qui motive notre pratique d'artiste et de chercheur. Les choix actifs que nous faisons à travers l'écriture déterminent ce que l'on souhaite exposer, alors que nos omissions prolongent ce qui a été rendu invisible par ceux qui nous ont précédés. C'est dans un esprit de parité qu'il m'apparaissait indispensable que la thèse rende compte des hommes et des femmes qui ont contribué à notre champ de connaissance, autant au niveau de la création que de la théorie. Le sujet de la recherche, la notion d'art commissarial, s'est imposé comme un moyen de reconnaître l'occurrence des approches commissariales d'artistes, tout en interrogeant les caractéristiques internes de ma pratique artistique. L'articulation de la recherche et de la création, bien qu'il s'agisse d'une entreprise complexe — surtout lorsqu'elle se déroule dans l'immédiat —, doit être menée de manière autocritique et à travers une honnêteté radicale. Cette démarche n'aurait pu être possible sans la présence attentive de plusieurs personnes. Je tiens d'abord à remercier ma directrice Hélène Doyon, qui a su brillamment me guider en plus d'avoir été disponible afin que je puisse mener ma rédaction à terme. Son écoute et son enthousiasme n'ont d'égal que sa rigueur constante. J'aimerais remercier les artistes avec lesquels j'ai récemment collaboré : Alexis Desgagnés, Jon Knowles, Josée-Aubin Ouellette et Anne-Marie Guérineau. De plus, je désire adresser mes remerciements les plus sincères à Maude Veilleux qui n'a de cesse de m'inspirer et avec laquelle je partage les conversations les plus stimulantes. Enfin, j'aimerais remercier mes parents qui m'ont toujours encouragé dans la poursuite de mes études universitaires.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	II
LISTE DES FIGURES.....	V
RÉSUMÉ	VII
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : PRATIQUES DU COMMISSARIAT.....	5
1.1 Introduction.....	5
1.2 Contexte terminologique	7
1.3 Le commissariat lorsque les attitudes deviennent formes	11
1.4 Sur la zone grise entre commissariat et création	23
1.4.1 Commissaires-artistes.....	25
1.4.2 Artistes-commissaires.....	36
1.5 Conclusion	40
CHAPITRE II : ART COMMISSARIAL	42
2.1 Introduction.....	42
2.2 Cartes blanches.....	45
2.2.1 Artistes et institutions.....	46
2.2.2 Artistes collectionneurs	59
2.3 Usage et postproduction.....	65
2.4 Auctorialité.....	78
2.5 Formes de l'exposition	89
2.5.1 Des espaces fictionnels	97
2.6 Conclusion	103
CHAPITRE III : PRAXIS DE L'ART COMMISSARIAL.....	105
3.1 Introduction.....	105

3.2	Une méthodologie de la collaboration et de l'indécidé	106
3.3	Éthique de l'art commissarial	110
3.4	Récits de pratique	116
3.4.1	<i>Hydres</i>	116
3.4.2	<i>Sérieux solides</i>	120
3.4.3	<i>Un futur incertain</i>	129
3.5	Conclusion	137
CONCLUSION		139
APPENDICE A		142
APPENDICE B		143
APPENDICE C		159
APPENDICE D		166
APPENDICE E		168
RÉFÉRENCES		169
BIBLIOGRAPHIE		180

LISTE DES FIGURES

Figure A.1	Daniel Buren, <i>Exposition d'une exposition : Une pièce en sept tableaux</i> , 1972.	142
Figure B.1	Gustave Courbet, <i>Pavillon du réalisme</i> , 1855.....	143
Figure B.2	Marcel Broodthaers, <i>Musée d'art moderne, département des aigles</i> , 1971.....	143
Figure B.3	Michael Asher, <i>The relocation of Houdon's sculpture</i> , 1979	144
Figure B.4	Michael Asher, <i>The relocation of Houdon's sculpture</i> , 1979	144
Figure B.5	Group Material, <i>Americana</i> , 1985	145
Figure B.6	Group Material, <i>Aids timeline</i> , 1991.....	145
Figure B.7	Joseph Kosuth, <i>The play of the unmentionable</i> , 1990-91.....	146
Figure B.8	Joseph Kosuth, <i>The play of the unmentionable</i> , 1990-91.....	147
Figure B.9	Fred Wilson, <i>Mining the museum</i> , 1992-93.....	147
Figure B.10	Fred Wilson, <i>Mining the museum</i> , 1992-93	148
Figure B.11	Mike Kelley, <i>The uncanny</i> , 1993	149
Figure B.12	Julie Ault, <i>Macho man, Tell it to my heart</i> , 2013.....	149
Figure B.13	Julie Ault, <i>Macho man, Tell it to my heart</i> , 2013.....	150
Figure B.14	Sir John Soane, <i>Picture room</i> , 1827	151
Figure B.15	Goshka Macuga, <i>Picture room</i> , 2003.....	152
Figure B.16	Rirkrit Tiravanija, <i>Untitled (One revolution per minute)</i> , 1996	153
Figure B.17	Rirkrit Tiravanija, <i>Untitled (One revolution per minute)</i> , 1996	153
Figure B.18	Willem de Rooij, <i>The floating feather</i> , 2006.....	154
Figure B.19	Willem de Rooij, <i>Intolerance</i> , 2010	154
Figure B.20	Willem de Rooij, <i>Intolerance</i> , 2010	155
Figure B.21	Dominique Gonzalez-Foerster, <i>Moment Ginza</i> , 1997	156

Figure B.22	Dominique Gonzalez-Foerster, <i>T.H.2058</i> , 2008.....	157
Figure B.23	Dominique Gonzalez-Foerster, <i>T.H.2058</i> , 2008.....	157
Figure B.24	Christophe Barbeau et Frédérique Hamelin, <i>Dans la petite galerie</i> , 2014.....	158
Figure B.25	Christophe Barbeau et Frédérique Hamelin, <i>Dans la petite galerie</i> , 2014.....	158
Figure C.1	Guillaume Adjutor Provost, <i>Hydres</i> , 2011	159
Figure C.2	Guillaume Adjutor Provost, <i>Hydres</i> , 2011	160
Figure C.3	Guillaume Adjutor Provost, <i>Hydres</i> , 2011	160
Figure C.4	Guillaume Adjutor Provost, <i>Sérieux solides</i> , 2014	161
Figure C.5	Guillaume Adjutor Provost, <i>Sérieux solides</i> , 2014	161
Figure C.6	Guillaume Adjutor Provost, <i>Sérieux solides</i> , 2014	162
Figure C.7	Guillaume Adjutor Provost, <i>Sérieux solides</i> , 2014	162
Figure C.8	Guillaume Adjutor Provost, <i>Un futur incertain</i> , 2014.....	163
Figure C.9	Guillaume Adjutor Provost, <i>Un futur incertain</i> , 2014.....	163
Figure C.10	Guillaume Adjutor Provost, <i>Un futur incertain</i> , 2014.....	164
Figure C.11	Guillaume Adjutor Provost, <i>Un futur incertain</i> , 2014.....	164
Figure C.12	Guillaume Adjutor Provost, <i>Un futur incertain</i> , 2014.....	165
Figure C.13	Guillaume Adjutor Provost, <i>Un futur incertain</i> , 2014.....	165

RÉSUMÉ

L'art commissarial est une notion avancée dans la présente recherche, afin de rendre compte des approches interdisciplinaires dans la création, depuis leur annexion des méthodologies du commissariat. Au-delà des commissariats d'artiste qui reconduisent habituellement la même posture que celle du commissaire, la notion d'art commissarial suggère plutôt la considération des approches commissariales qui sont intériorisées à même la pratique artistique. La notion d'art commissarial implique une interrogation des formats expositionnels, qui représentent pour nombres d'artistes le terrain d'une pratique autodéterminée, engagée, critique et collaborative. Pour les artistes de l'art commissarial, l'acte de création ne résulte pas uniquement de l'élaboration de formes à partir de matériaux bruts, mais aussi de l'utilisation, de la réexposition ou de la reproduction d'œuvres réalisées par d'autres ; des éléments d'ores et déjà en circulation, à savoir « informés » précédemment à leur intégration. Remarquons que la problématique émerge de l'absence d'une terminologie spécifique qui, d'une part, permettrait de revisiter un ensemble de pratiques artistiques qui ont incorporé des stratégies commissariales et, d'autre part, fournirait un outil langagier pour l'examen des productions actuelles et futures. L'originalité de la recherche pointe non seulement à reconnaître à quels moments et en quelles mesures les expositions ont constitué des formes distinctes — légitimant une étude approfondie de leurs manifestations —, mais aussi à dégager un langage approprié, des outils et des typologies pour analyser la notion d'art commissarial et les pratiques expositionnelles mises de l'avant par les artistes actuels. La notion d'art commissarial offre certainement un cadre de réflexion pour les artistes qui s'intéressent aux pratiques de l'exposition et à leur potentialité. Cette notion s'adresse également aux commissaires d'exposition, en énonçant la volonté de plusieurs artistes de décroquer les licences artistiques et commissariales, ainsi qu'à soutenir des relations plus collaboratives et commensales avec ces derniers.

Mots clés : Art commissarial, artiste-commissaire, pratiques expositionnelles, collaboration, auctorialité.

INTRODUCTION

Au courant des dernières décennies, la figure du commissaire d'exposition a gagné en attention au sein du milieu des arts visuels. Il est impressionnant de voir le nombre d'ouvrages à propos du commissariat ou de l'histoire des expositions qui ont été publiés. Collectivement, les écrits au sujet des pratiques commissariales — initialement indifférenciées de la conservation ou de la muséologie — indiquent clairement une effervescence disciplinaire. Plus récemment, certains chercheurs se sont concentrés sur l'historique parallèle des commissariats d'artistes. Dans cette perspective, la locution « artiste-commissaire » est apparue au tournant des années 2000. Or voilà, la notion d'artiste-commissaire — ou « *artist-as-curator* » — pointe généralement vers le mimétisme d'un rôle à l'autre, celui d'artiste à celui de commissaire. Encore, la notion d'artiste-commissaire suggère parfois l'idée d'une entre-discipline, où il y aurait les commissaires, les artistes et les artistes-commissaires. Il devient alors difficile d'analyser les productions artistiques qui en découlent sans en revenir à la question des séparations disciplinaires. La problématique émerge de l'absence d'une notion qui s'appliquerait aux pratiques interdisciplinaires, notamment les pratiques d'artistes qui intègrent des approches commissariales comme mode de création. Comment se manifestent ces nouvelles productions et comment sont-elles diffusées, explicitées ou soutenues par les artistes ? Quelle terminologie devrait-on utiliser dans le but de définir l'importation du commissariat dans les projets de création ?

C'est afin de contribuer à cet effort que je propose l'examen de la notion d'art commissarial. Comment la notion d'art commissarial permet-elle d'explorer les pratiques d'artistes qui utilisent l'exposition comme médium et appliquent des

stratégies de création empruntées au commissariat ? Quelles structures fédèrent l'art commissarial et de quelle manière ? Cette terminologie vient se greffer à des pratiques existantes et en processus de définition. Pour le dire autrement, la notion d'art commissarial inclut les artistes qui ont importé des méthodes ou des stratégies propres au commissariat, dans l'objectif de créer des œuvres et des expositions autodéterminées, qu'elles soient collaboratives, conceptuelles, engagées ou critiques. Ainsi, la recherche ne tend pas à constituer une « entre discipline », mais s'inscrit plutôt dans une logique intégrante, analytique et langagière.

À partir du paradigme de l'interdisciplinarité, quasi indissociable des arts visuels, nous soulignons un échange méthodologique, ni plus ni moins l'emprunt de méthodes suivant leur adaptation aux réalités de la pratique d'accueil. Maintenant, si la notion d'art commissarial provient d'un enchâssement interdisciplinaire des pratiques artistiques et commissariales, cela implique une mise en relief de ses caractéristiques, de ses limites et de ses apparitions. Bien que les textes publiés à ce sujet soient collectivement informatifs, ils demeurent quasi exclusivement produits par des commissaires qui s'interrogent sur leurs licences de production. Peu d'artistes ont engagé des réflexions approfondies sur la question. À la lumière des textes au sujet du métissage disciplinaire entre les arts visuels et les pratiques commissariales, un profond questionnement sur les licences qui séparent les deux pratiques, émerge des diverses voix impliquées. Comment discourir des distinctions entre l'art et le commissariat ? Nous serions en droit de nous poser la question, dès lors que les pratiques des artistes et des commissaires, l'un travaillant avec l'autre, s'expriment résolument en des vases communicants. Comment une interdisciplinarité naturelle entre le commissariat et les arts visuels contribue-t-elle aux processus de création chez les artistes ? Et, alors que ces deux disciplines

s'entrecroisent, quels seraient les repères nous permettant de cerner la notion d'art commissarial sans tomber dans l'entre-discipline ?

En tant qu'artiste et chercheur, la problématique me mène à effectuer une recherche qui témoigne — suivant la notion d'art commissarial — des pratiques d'artistes qui ont intégré des procédés de création issus du commissariat et, parallèlement, interroge le cheminement de ma propre production artistique. L'exploration des approches commissariales s'est rapidement imposée comme une voie à suivre pour répondre aux modalités de ma pratique de création. Par conséquent, la recherche a pour objectif de saisir les paramètres dans lesquels s'inscrit ma récente production tout en considérant les agirs artistiques comme lieux alternatifs de savoir, et ce, dans une méthodologie de recherche heuristique. Par cette approche, « la subjectivité du chercheur est mise à profit ; essentiellement, l'heuristique fait osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité expérientielle (exploration) et de l'objectivité conceptuelle (compréhension) » (Craig, 1978, cité dans Gosselin et Le Coguiec, 2004, p. 44). La posture rédactionnelle vise à questionner, à explorer, à analyser, puis à communiquer un corpus de projets artistiques qui s'inscrivent en cohérence avec la notion d'art commissarial.

La thèse est divisée en trois chapitres principaux. D'abord, il est question dans le premier chapitre de mettre en perspective certaines pratiques du commissariat d'exposition, ainsi que les échanges qui ont mené aux notions de commissaire-artiste et d'artiste-commissaire. Ce chapitre permet, en outre, de pointer les *a priori* qui confinent les commissaires et les artistes dans leur rôle respectif. Le second chapitre concerne la notion d'art commissarial et l'émergence de pratiques d'artistes qui ont inclus des procédés empruntés aux commissaires, ce qui accéléra une interrogation de l'auctorialité artistique, des formes expositionnelles et des

statuts de l'œuvre d'art. Finalement, le troisième chapitre aborde les paramètres collaboratifs et éthiques que suggère l'art commissarial, tout en reliant la notion à mes récents projets de création : *Hydres* (2011), *Sérieux solides* (2014) et *Un futur incertain* (2014).

CHAPITRE I : PRATIQUES DU COMMISSARIAT

1.1 Introduction

Dissocié des obligations afférentes à la conservation, on se plaît à dépeindre le commissaire indépendant comme un arbitre des tendances. Au courant des dernières années, le commissaire s'est vu attribuer une place enviable dans le système de l'art et en est devenu un des acteurs principaux. D'une part, le développement de nouvelles terminologies — avec l'objectif de mieux discourir des pratiques du commissaire — illustre bien la curiosité que suscite l'univers commissarial. D'autres parts, cette attention pour une profession relativement récente et en constante exploration de ses licences, a su devenir le sujet de nombre de livres, de colloques, de thèses et d'entretiens. Plusieurs auteurs — citons Elena Filipovic, Paul O'Neill, Terry Smith, Beatrice Von Bismarck, Irit Rogoff, Mathieu Copeland, Dorothee Richter ou Hans Ulrich Obrist — se sont penchés sur le rôle augmenté des commissaires, en validant ou en invalidant la notion potentiellement problématique de « commissaire-artiste ». Cette notion fait occasionnellement référence à des commissaires « créatifs » comme Theo Crosby avec *This is tomorrow* (The Whitechapel Art gallery, Londres, 1956), Jan Hoet avec *Chambres d'amis* (Gand, 1986), à Hans Ulrich Obrist avec des projets comme *Kitchen Show* (1991) ou *Do it*¹ (1993 -), à Ute Meta Bauer avec *Now here* (Louisiana Museum, Danemark, 1996), à

¹ Une version du projet *Do it* a été présentée à la Galerie de l'UQAM du 12 janvier au 20 février 2016.

Eric Troncy avec *Dramatically different* (le Magasin, Grenoble, 1997) et *Weather everything* (Musée de Leipzig, 1998), ou encore à Maria Lind avec *What if ?* (1999).

L'idée du commissaire comme « auteur » — tantôt, on utilisera « producteur » — de l'exposition est avant tout attribuée à Harald Szeemann. Notamment pour des projets tels que *When attitudes become form* (Kunsthalle, Bern, 1969), la Documenta 5 (Cassel, 1972) ou bien *l'Autre* (4^e biennale de Lyon, 1997). Si Szeemann fut l'objet d'autant de réflexions sur le rôle amplifié du commissaire-artiste, c'est probablement dû au fait que de nombreux artistes s'y sont opposés publiquement et ont contribué à sa redéfinition. Cela peut paraître étrange, mais l'histoire du commissariat laisse généralement à penser qu'elle s'est développée en retrait de la pratique artistique. Cependant, Terry Smith rappelle l'influence marquante qu'on eut des artistes tels que Broodthaers, Oldenburg, Kaprow, Kosuth, Filliou, Burden, Wilson et autres (voir discussion dans Smith, 2012, p. 132). Par la définition des cadres de leur pratique, sous le signe de la critique institutionnelle ou en passant par les approches expositionnelles, les artistes ont clairement investi les contextes sociaux et politiques qui ont favorisé le développement des pratiques commissariales. Depuis, on questionne les intentions masquées des pratiques commissariales. On surveille à ce qu'il n'y aille pas d'usage abusif des pouvoirs qui incombent aux commissaires. On tente de baliser les limites de leurs actions. Ce faisant, Robert Storr explique que dans l'écosystème actuel des arts : « un nombre significatif de commissaires [exhibition makers] surestiment et sous-estiment simultanément leur statut en relation avec celui de l'artiste [...] Mais les commissaires ne sont pas des artistes, et la déférence, mélangée à l'envie, constitue une inclinaison malsaine » (2006, p. 17) (traduction libre).

La vive opposition face aux commissaires qui oseraient prétendre faire du commissariat un acte méta-artistique est probablement un symptôme émanant du vagabondage des rôles entre producteur, administrateur et représentant du public. Si on permet, sinon prédispose, les artistes aux échanges disciplinaires, il semble que l'on refuse une telle entreprise aux commissaires. Pour cause, si la figure du commissaire fait l'objet d'autant de monitoring, c'est notamment parce qu'il dirige l'exposition au nom du public en étant son principal représentant. Boris Groys souligne que le rôle du commissaire est certainement de « sauvegarder son caractère public, tout en amenant les œuvres individuelles dans l'espace collectif, les rendant accessibles » (2009, paragr. 12) (traduction libre). Ne serait-ce pas bénéfique pour tous les acteurs du milieu artistique de travailler à abolir les distinctions rigides qui encadrent le commissariat ? Comment est-ce que les récits d'acceptation ou d'opposition aux commissaires-auteurs nous informent de l'évolution disciplinaire du commissariat ? De quelle manière les approches commissariales ont-elles influencé la création artistique ? Quelle distinction y a-t-il à faire entre les licences de pratique du commissaire et celles de l'artiste ?

1.2 Contexte terminologique

La présente recherche fait appel au champ langagier des pratiques artistiques contemporaines, mais aussi à celui du commissariat d'exposition. Suivant l'évolution accélérée de ce dernier et par sa présence accrue dans les écrits théoriques publiés au courant des récentes années, les différentes terminologies liées au commissariat d'exposition se retrouvent dans un constant brouillage, surtout lorsqu'il est question de les traduire depuis l'anglais. Bien qu'il soit admis que l'anglais prédomine dans le

paysage linguistique de l'art contemporain international, nombre d'acteurs proposent des traductions pour le passage à l'écrit en d'autres langues. Au sujet du *commissaire* précisément, dans l'éditorial du numéro 72 de la revue *Esse*, Sylvette Babin (2011) souligne « qu'en France on emploiera, sous l'influence de l'anglais, "curateur" ou "curatrice" (et parfois "curator") pour nommer le concepteur d'expositions, au Québec, on favorisera plutôt le terme "commissaire". » (p. 2) Est-ce que *commissaire* et *curator* engagent une même approche du commissariat ? S'agit-il simplement d'une question de terminologies différentes ou a-t-on affaire à une subtilité langagière qui résiste à la traduction ?

A priori, si en anglais « *curator* » (du latin « *curare* » : prendre soin) ne fait pas de différence entre « conservateur » pour le travail fait auprès des collections ou « commissaire » pour les concepteurs et médiateurs d'expositions, en français les termes sont distincts. Certains diront que le métier de « *curator* » est difficilement traduisible en français : « "curator" est barbare, "commissaire d'exposition" policier, "conservateur" impropre. » (During, 2011, p. 20) Sur la scène française, il semble donc y avoir une distanciation avec le terme *commissaire* « comme si sa connotation autoritaire, et même policière était devenue insupportable... » (*Ibid.*, p. 21) Même constat pour Hans Ulrich Obrist qui au-delà du vocabulaire policier voit dans le terme *commissaire*, « l'idée d'un *top-down master plan*, qui ne laisse aucune possibilité pour l'auto-organisation. » (2011a, p. 180) Le mot *commissaire* est relié à deux racines latines. D'abord, *commissarius* : personne chargée d'une mission, mais aussi *committere* : mettre ensemble². L'utilisation contemporaine du terme dans le domaine artistique semble faire un amalgame des deux racines. Actuellement, il est à noter que dans nombre de dictionnaires, le concept de commissaire d'expositions

² Ces informations étymologiques sont tirées du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). Voir : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/commissaire>

est toujours absent, on parle plutôt du commissaire de police, d'école ou « du peuple ». Dans les milieux artistiques, ceux qui préfèrent restreindre l'utilisation du mot *commissaire*, le feraient dans l'esprit de diminuer ses effets hiérarchiques face aux œuvres et par extension face aux artistes. Alors que certains théoriciens français favorisent le terme *curator* (teur, trice) pour parler des commissaires indépendants, celui-ci peut également paraître problématique. Dans le langage juridique, on parle du curateur comme d'un individu chargé de l'assistance d'une personne majeure incapable de prendre soin d'elle-même. Malgré les interprétations bienveillantes, le latin *curare* engage dans une logique du prendre soin et de la précaution. Or, il mène aussi à voir le *curator* comme un guérisseur.

À l'origine, il semble, l'œuvre d'art est malade, impuissante ; pour la voir, les publics doivent y être portés comme les visiteurs sont amenés au lit d'hôpital d'un patient. Ce n'est pas par hasard que le mot « curator » est étymologiquement lié à la « cure » (guérir) [...] La *curation* guérit l'impuissance de l'image, son incapacité à se montrer par elle-même (Groys, 2009, paragr. 14) (traduction libre).

L'interprétation étymologique du mot *curator* que fait Groys dans l'article *Politics of installation*³, au-delà de l'idée polémique de l'œuvre d'art comme corps impotent, peut expliquer partiellement la résistance que nous aurions à utiliser *curator* et ses déclinaisons en français. Ce dernier inspire malencontreusement les actions thérapeutiques, curatives, sinon assainissantes. Cette explication peut servir à raisonner ce qui, dans le contexte linguistique québécois, nous pousse à favoriser les termes issus de *commissarius* et de *committere*. Ainsi, dans le cadre de la présente recherche, nous préférons utiliser les mots suivants : commissaire (trad. de « *curator* »), commissariat (trad. de « *curation* »), commissarier (trad. de « *to*

³ Une première version de ce texte a été publiée au Presses du MIT : Groys, B. (2008). On the curatorship. Dans *Art Power* (p. 43-52). Cambridge : The MIT Press.

curate ») et commissarial(e) (trad. de « *curatorial* »). Les citations en langue française ne seront évidemment pas trafiquées et refléteront les choix langagiers de leur auteur.

Les écrits théoriques sur le commissariat et les formes expositionnelles ont engendré quelques néologismes issus de la racine *curare*. D'abord apparu au début des années 2000 dans un texte de Gavin Wade⁴ : le terme *artist-as-curator* pourrait être traduit par artiste-commissaire, quoique dans certains cas précis on pourrait également parler d'artiste-conservateur⁵. Pris dans le contexte linguistique initial, force est d'admettre que l'indifférenciation entre commissariat et conservation permet une plus large interprétation, l'inclusion de pratiques qui ne sont pas tout à fait les mêmes, quoique communicantes. Depuis la diffusion du texte *Artist+curator=*, Wade se présente lui-même en tant qu'artiste-commissaire. Cette locution est fort intéressante pour articuler la notion d'art commissariale. Cependant, il semble que l'artiste-commissaire fait plutôt appel à un « entre-rôle », c'est-à-dire qu'il y aurait les commissaires, les artistes et les artistes-commissaires. Dans le cadre de la recherche et en but de nous concentrer sur les approches de création, le néologisme « art commissarial » s'est rapidement imposé — plutôt qu'*art curatorial*, qui comme précédemment mentionné pouvait rappeler la thérapie de l'art. Cette préférence pour une pleine francisation des termes peut également aider à se distancer d'une tendance lourde qui, depuis quelques années, revient à faire usage des termes *curator* et *curating* afin de désigner l'acte de sélectionner, ainsi que de voir dans cet acte la reconnaissance du connaisseur, du *spécialiste amateur*. « Avant, le choix comme acte créatif ou intellectuel était le terrain du commissaire. Maintenant, tout

⁴ Voir Wade, G. (2000a, avril). *Artist+curator=*. *AN Magazine*, 16-19.

⁵ Par exemple, certains projets de Mark Dion allient création, collection et conservation, notamment l'exposition *Oceanomania* présentée au Musée océanographique et à la Villa Paloma de Monaco en 2011.

peut être du commissariat : un album photo Facebook, une page Pinterest, une bibliothèque sélectionnée avec soin ou une boutique *pop-up* de produits alimentaires artisanaux. » (Chayka, 2012, paragr. 3) (traduction libre) La récupération des modes opératoires de la *curation* dans les milieux les plus divers, de l'alimentaire à la musique électronique, en passant par le commerce et l'élevage d'animaux de compagnie, témoigne sans doute de la démocratisation et d'une certaine préconception des agirs du commissaire, limitant celui-ci à la sélection savante d'un ensemble d'éléments. À ce sujet, David Balzer (2014) publiait récemment un livre sur ce qu'il nomme *curationism* — en analogie au terme créationnisme —, afin d'aborder avec un ton légèrement satyrique comment l'hégémonie du commissariat [dans sa forme inclusive] s'est déployée comme un culte autant dans le domaine spécialisé qu'est l'art, que dans les sphères du divertissement, de la finance ou de l'art de vivre. À quel point faudrait-il se soucier de la récupération du commissariat pour désigner des pratiques externes au milieu de l'art ? Cela ne soulignerait-il pas une démocratisation ou du moins une perméabilité souhaitée du langage artistique ? En quoi cette récupération linguistique pourrait-elle venir informer ou transformer les approches commissariales, qu'elles soient pratiquées par des commissaires ou par des artistes ?

1.3 Le commissariat lorsque les attitudes deviennent formes

En mettant l'accent sur la différence linguistique entre conservateur et commissaire, il apparaît important d'explicitier les modalités d'apparition de ce dernier. Cela

permettra subséquemment de faire émerger une compréhension des artistes qui ont intégré le commissariat dans leur pratique, en examinant l'apparition de la figure du commissaire depuis celle du conservateur. Il est à souligner que contrairement à la conservation, qui est regardée comme une profession, le commissariat se présente, au courant des dernières décennies, davantage comme une pratique. Anne-Marie Ninacs (2005) a d'ailleurs esquissé les grandes lignes de l'historique des pratiques du commissariat lors d'une lecture au Banff Centre :

Au Québec (et je pense que c'est à peu près pareil pour le Canada), l'histoire du commissariat est très courte puisque les premiers conservateurs reconnus comme tels ne sont nommés que vers le début des années 1960 et sont rattachés aux collections des grands musées de Québec et de Montréal. [...] ce n'est encore qu'après le milieu des années 1980 qu'apparaissent les premiers commissaires indépendants, alors appelés « conservateurs-invités » ou « conservateurs-indépendants » même s'ils ne sont responsables d'aucune collection. [...] En Europe, le scénario est à peu près le même, à la différence qu'il se produit une vingtaine d'années en avance sur le nôtre (Ninacs, 2005, p. 3).

Effectivement, sur la scène artistique européenne, la figure du commissaire et du commissaire indépendant émergent plus tôt, on considère notamment Harald Szeemann comme le premier commissaire indépendant en importance. Sous la recommandation de Franz Meyer, directeur de la Kunsthalle de Berne, la première exposition dont il fait le commissariat, *Peintres-poètes / Poètes-peintres*, est présentée au Kunstmuseum de Saint-Gall en 1957. Quelques années plus tard, en 1961, Szeemann est nommé directeur de la Kunsthalle de Berne. Alors âgé de 28 ans, l'institution avec laquelle il travaille lui permet d'expérimenter avec des expositions monographiques et thématiques, se prêtant même à l'inclusion de pièces cinématographiques, théâtrales ou issues du design, ce que Szeemann décrivait comme un « chaos structuré ». (Pinaroli et Roalandini-Beyer, 2007, p. 205). Ses

expérimentations avec la forme expositionnelle mèneront en 1969, à la présentation de *Live In Your Head : When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*. Cette exposition met de l'avant les nouvelles tendances artistiques de l'époque — ce qui est maintenant regardé comme l'art conceptuel, l'arte povera, le land art et le minimalisme —, non sans remettre en question la relation entre l'artiste et sa production, c'est-à-dire en priorisant les processus aux œuvres autonomes. Harald Szeemann souhaitait faciliter l'articulation des singularités entre les pratiques réunies, permettant une prise de risque sinon une responsabilisation des artistes, plutôt que d'imposer une ligne narrative sur les œuvres. Pour citer Szeemann : « l'exposition semble manquée d'unité [...] elle réunit nombres d'artistes dont les œuvres ont très peu en commun et pourtant beaucoup en commun. » (voir la discussion dans Barker, 2010, p. 34) (traduction libre)

En faisant entrer l'art conceptuel américain en Europe pour une des premières fois, *Live In Your Head : When Attitudes Become Form* est devenue une véritable exposition culte pour les historiens de l'art et a fait l'objet de nombreux livres, séminaires et autres, alors que le CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, sous le commissariat de Jens Hoffmann proposait en 2012 une exposition afin d'analyser cette exposition. *When Attitudes Became Form Become Attitude* — avec l'information complémentaire : « Script and display by Jens Hoffmann, based upon an original exhibition by Harald Szeemann⁶ » —, partait du principe que la meilleure manière de faire l'analyse d'une exposition était d'y répondre non pas par une forme écrite, mais par une forme expositionnelle. Le projet de Hoffmann se voulait une réflexion actualisée de l'exposition de Berne et, en échos avec l'exposition originale, réunissait des artistes influencés par l'héritage de l'art conceptuel de la fin

⁶ Énoncé du CCA Wattis Institute for Contemporary Arts. Consulté le 24 août 2015 à l'adresse : <http://archive.wattis.org/exhibitions/when-attitudes-became-form-become-attitudes>

des années 1960 : Claire Fontaine, Simon Fujiwara, Aurélien Froment, Ryan Gander, Alicja Kwade, Marie Lund, Pratchaya Phinthong ou Pamela Rosenkranz pour ne nommer que ceux-là. *When Attitudes Became Form Become Attitude* est également une entreprise intéressante dans la logique où elle émerge d'une tendance récente à reprendre sinon reproduire des expositions entières, plutôt que de se concentrer uniquement sur l'historique des œuvres, comme s'il s'agissait d'éléments isolés.

Aujourd'hui, *Live In Your Head : When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* est sans contredit regardé comme un point tournant des pratiques expositionnelles. Pourtant, à l'époque, le public suisse était à ce point révolté par l'économie radicale des matériaux et la simplicité des œuvres que, quelques jours après l'ouverture, des protestataires ont été jusqu'à déposer une pile de fumier devant l'entrée de la Kunsthalle. (voir la discussion dans Barker, 2010, p. 35) La grogne populaire et le manque de support du conseil d'administration de la Kunsthalle — certains lui reprochaient d'avoir titré l'exposition en anglais, d'avoir été financé par une compagnie américaine et de ne pas avoir fait assez de place aux artistes suisses — poussèrent Szeemann à la démission de son poste de directeur en septembre 1969. Sans perdre un instant, le 1^{er} octobre 1969, il crée « l'Agence pour le travail intellectuel à la demande et devient ainsi officiellement "curateur indépendant". » (Pinaroli et Roalandini-Beyer, 2007, p. 205) Ce passage du travail « en institution » au travail « avec l'institution », amène Szeemann à développer une démarche commissariale complexe et personnelle, mais surtout autodéterminée : « Ma vie est au service d'un médium, et ce médium n'est pas l'image qui est elle-même réalité, mais l'exposition qui présente la réalité. » (Szeemann cité dans Pinaroli et Roalandini-Beyer, 2007, p. 203)

Harald Szeemann sert régulièrement de référence afin de discourir des limites — et des échanges — entre le commissariat et la création, notamment, car il personifie l'idée même du commissaire-artiste, du commissaire-sujet ou comme le décrit Beatrice von Bismarck (2002) : « [un] commissaire-auteur autonome et créatif en tant que producteur de culture, qui organise des expositions indépendamment des institutions » (p. 57) (traduction libre). Ce qui n'a pas manqué de marquer les esprits est notamment l'implication de Szeemann dans l'organisation de la Documenta 5 de Cassel en 1972. Il devient, pour la première fois dans l'histoire de la Documenta, le seul responsable de la sélection des artistes alors que précédemment leur sélection était effectuée par un comité formé d'historiens, de politiciens et d'associés. Le rôle de Szeemann est certes amplifié par la dénomination de « secrétaire général de la Documenta 5 ». En plus de tenter une synthèse des pratiques artistiques de son époque, en invitant quelques 217 artistes internationaux, l'équipe de la Documenta 5 opte pour la présentation d'éléments qui ne sont pas issus de la sphère artistique : objets qui relèvent du folklore, du domaine publicitaire, de l'imagerie politique ou de l'artisanat. Ce corpus éclectique est soutenu par le sous-titre de la Documenta 5 : *100 Days of Inquiry into Reality – Today's Imagery*. Dès lors, l'exposition devient le terrain d'une enquête culturelle, « la portée herméneutique de l'exposition repose sur la mise en œuvre d'une chaîne iconologique, qui, *in fine*, aboutit à une lecture des œuvres et des objets en tant que symptômes d'une culture. » (Adjedj, 2014, paragr. 6) Pour Harald Szeemann, le musée sert de lieu d'expérimentation et engage dans une compréhension subjective et hétérodoxe de l'art et de la culture. Le recours à l'indiciel et à l'inclusion de divers champs culturels est, selon Szeemann, relié à la conjoncture artistique qui au tournant des années 1970 était fortement influencée par les démarches processuelles. Ce qui, nous le rappelle Marie Adjedj, revient à décrire ce que nous pourrions qualifier de « décentrement du chef-d'œuvre vers la culture » (*ibid.*, paragr. 11).

Le commissaire qui s'engage d'abord à accorder une liberté d'association des éléments exposés au public — celui-ci ayant le pouvoir de déterminer où l'art apparaît — a été perçu par certains artistes comme une mesure restrictive, voire autoritaire. Lors du montage de la Documenta 5, déjà certaines voix discordantes se font entendre. Quelques artistes participants s'opposent aux décisions « créatives » de Harald Szeemann et y voient des décisions limitant leur pleine licence de création. Originellement publié en allemand à même le catalogue de la Documenta 5, Robert Smithson signe *Cultural confinement*⁷, un court texte pour dénoncer, d'une part, l'instrumentalisation dont l'artiste se sentait victime, et d'autre part, le contexte dans lequel l'art était exposé dans les institutions muséales : « Le confinement culturel s'instaure lorsqu'un commissaire impose ses limites sur une exposition, plutôt que de demander à un artiste de définir ses propres limites. » (Smithson, 1972/1996, p. 122) (traduction libre) Première critique : le commissaire agirait sans consulter les cadres de pratique de l'artiste. Plus loin, il poursuit en déclarant : « On s'attend alors à ce que les artistes intègrent des catégories frauduleuses. Certains artistes s'imaginent qu'ils peuvent avoir prise sur cet appareil, alors qu'en réalité, c'est celui-ci qui a prise sur eux. [...] Les artistes ne sont pas confinés, mais leur production l'est. » (*ibid.*) Seconde critique : le commissaire déterminerait, en temps réel, dans quelle catégorie une œuvre s'inscrit. À l'instar de ce que Boris Groys disait au sujet des « curators » comme guérisseurs de l'impuissance de l'art, Smithson soulignait lui aussi une crainte similaire en 1972 : « [les œuvres] sont considérées comme autant d'invalides inanimés, attendant que la critique les prononce curables ou incurables. La fonction du gardien-commissaire [*warden-curator*] est de séparer l'art du reste de la société. [...] Lorsque l'œuvre d'art est totalement neutralisée,

⁷ Le texte *Cultural Confinement* a d'abord été publié dans le catalogue de la Documenta 5 comme « Smithson's Contribution to the exhibition » et réimprimé dans le numéro d'octobre 1972 de la revue Artforum.

inefficace, abstraite, sécurisée et politiquement lobotomisée, elle est prête à être consommée. » (*op. cit.*) Troisième critique, le commissaire chercherait à neutraliser l'œuvre d'art pour servir ses orientations. Smithson fait usage à travers ce texte d'un ensemble de mots qui se rapportent au milieu carcéral. Plutôt qu'une critique dirigée envers la licence commissariale de Szeemann, cette prise de parole de Smithson n'est-elle pas plutôt le reflet d'une détermination de la part des artistes à définir les modalités de création, mais aussi de circulation de leurs productions ? Les artistes impliqués dans les pratiques conceptuelles et processuelles, tels que Robert Smithson, se prononcent publiquement sur ce qui apparaît d'abord comme une restriction des libertés de création vers une liberté augmentée pour les « faiseurs d'expositions ». Un autre cas médiatisé serait celui de Robert Morris qui, n'ayant pas été assez consulté pour la mise en exposition de ses œuvres, écrit une missive à Harald Szeemann avant de se désengager complètement de la Documenta 5.

Cher Harald Szeemann,

Je désire que mon travail soit retiré de la prochaine Documenta 5. Vous pouvez afficher cette déclaration.

Je ne souhaite pas que mon travail serve à illustrer des principes sociologiques dévoyés ou des catégories obsolètes de l'histoire de l'art. Je ne souhaite pas participer à des expositions internationales dont les responsables ne me consultent pas pour savoir quelle œuvre j'aimerais montrer, mais qui au contraire me dictent ce qui sera exposé. Je refuse d'être associé à une exposition dont les responsables refusent de communiquer avec moi après que je leur ai mentionné mon désir de présenter un travail différent de celui qu'ils ont désigné. Enfin, je condamne la présentation de toute œuvre dont je suis l'auteur et qui a été empruntée à des collectionneurs sans mon assentiment⁸.

⁸ La lettre de Robert Morris à Harald Szeemann, écrite le 6 mai 1972, est reproduite dans Nachtigäller, R., Scharf, F. et Stengel, K. (2001). *Wiedervorlage d5. Eine befragung des archivs zur Documenta 1972, Cassel, Ostfildern-Ruit, Documenta archiv*. Cantz : Editions Hatje, p. 99 et est intégralement transcrite [et traduite] dans Bénichou, A. (dir.) (2013). *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*. Paris : l'Harmattan, p. 69.

Au même moment, l'artiste Daniel Buren, lui aussi invité à exposer à la Documenta 5, participe à la section *Die Realität von Kunst als Thema der Kunst* [La réalité de l'art comme objet d'art] commissariée avec l'appui de Johannes Cladders et à la section *Idee + Idee / Licht* [Idée + idée / lumière] commissariée par Konrad Fischer, Klaus Honnef et Gisela Kaminski. Sous les directives de Szeemann, les œuvres de Buren — *Exposition d'une exposition : une pièce en sept tableaux* — sont dispersées à travers sept sections de l'exposition, recouvrant certains murs de bandes verticales en tons contrastants de blanc. Superposées à même les quelques surfaces peintes par Buren, sont accrochées des peintures de Hanne Darboven, Jasper Johns, Sol LeWitt, Brice Marden et Robert Ryman (voir figure A.1). Cette intégration guidée par Harald Szeemann suppose qu'il faille regarder l'œuvre de Buren parfois comme une peinture et parfois comme une surface, un papier peint décoratif. Buren, tout comme Smithson, signe lui aussi un texte dans le catalogue de la Documenta 5, *Exposition d'une exposition* :

De plus en plus 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. Ici, c'est bien l'équipe de *Documenta*, dirigée par Harald Szeemann, qui expose (les œuvres) et s'expose (aux critiques). Les œuvres présentées sont les touches de couleurs — soigneusement choisies — du tableau que compose chaque section (salle) dans son ensemble. Il y a même un ordre dans ces couleurs, celles-ci étant cernées et composées en fonction du dess(e)in de la section (sélection) dans laquelle elles s'étalent/se présentent. Ces sections (castrations), elles-mêmes « touches de couleurs » — soigneusement choisies — du tableau que compose l'exposition dans son ensemble et dans son principe même, n'apparaissent qu'en se mettant sous la protection de l'organisateur, celui qui réunifie l'art en le rendant tout égal dans l'écran qu'il lui apprête. Les contradictions, c'est l'organisateur qui les assume, c'est lui qui les couvre. *Il est vrai alors que c'est l'exposition qui s'impose comme son propre sujet, et son propre sujet comme œuvre d'art* (sic). L'exposition est bien le « réceptacle valorisant » où l'art non seulement se joue, mais s'abîme, car si hier encore l'œuvre se révélait grâce au musée, elle

ne sert plus aujourd'hui que de gadget décoratif à la survivance du musée en tant que tableau (Buren, 1972/1991, p. 261).

Près de 30 ans après la publication de *Exposition d'une exposition*, Buren participe au projet conceptuel — pourrait-on dire spéculatif — du commissaire Jens Hoffmann, *The Next Documenta should be curated by an artist*. Le projet résulte d'une conversation entre Jens Hoffmann et l'artiste allemand Carsten Höller. Une trentaine d'artistes ont été contactés afin de répondre à la question : « Que feriez-vous si on vous demandait de commissarier la prochaine Documenta ? » [What would you do if you would be asked to curate the next Documenta ?]. Le résultat fut d'abord publié sous la forme d'un livre, puis fut diffusé sur internet dans une version augmentée. Hoffmann explique que le projet fut reçu comme un plaidoyer pour la cause des artistes et provoqua plusieurs réactions en lien avec les structures de pouvoir qui existent entre commissaires et artistes (Voir discussion dans Hoffmann, 2004b, paragr. 7). Cette plateforme permit à Buren de revenir sur le contexte dans lequel s'inscrivait son énoncé contestataire. Il suppose d'abord que le modèle de commissariat qu'il avait anticipé — modèle où le commissaire se proclamerait haut et fort comme l'artiste de l'exposition — serait devenu la norme internationale. Tout comme le disait Daniel Birnbaum : « après Szeemann, le commissaire émerge comme une sorte d'artiste lui-même, ou comme certains pourraient le dire — non sans un degré de scepticisme — de méta-artiste, de penseur utopique, ou même de shaman. » (2005, p. 55) Buren explique que Szeemann, à l'époque, avait trouvé son texte « inapproprié » et que le commissaire attendit encore quelques années avant de se nommer « auteur d'expositions ». Toujours selon Daniel Buren, si Szeemann avait attendu aussi longtemps avant d'admettre son implication subjective et auctoriale dans le commissariat d'expositions, c'est bien parce qu'à la fin des années 1960 et au début des années 1970, ce genre de proclamation « aurait dénigré les

artistes invités, qui n'auraient pas hésité à se faire entendre et se seraient sans doute rebellés » (2003, paragr. 4) (traduction libre).

Aujourd'hui, si les organisateurs d'expositions défendent leur statut d'auteurs, cela signifie qu'ils considèrent que le travail réside dans l'exposition produite (qui devient leur travail) et, comme je l'écrivais en 1972, les œuvres exposées, les fragments qui composent le corpus de cette exposition, ne sont plus vraiment des œuvres d'art, mais sont devenues, au mieux, des accents, des détails singuliers au service de l'œuvre en question, l'exposition de notre organisateur-auteur (Buren, 2003, paragr. 5) (traduction libre).

D'une certaine manière, Buren dénonce le transfert des rôles qui, en déterminant le commissaire comme auteur de l'exposition, relèguerait l'artiste à un rang inférieur. Il ne peut sensiblement remettre en question l'existence des organisateurs d'expositions dans le système artistique, mais interroge par contre les paramètres de leurs actions. Contrairement à l'idée véhiculée par Smithson, Morris ou Buren et reprise par certains autres théoriciens, Anne Bénichou (2013) note que « Szeemann ne cherchait pas à s'octroyer tous les pouvoirs, mais plutôt à éprouver l'articulation de son propre discours à celui des artistes [...] il pensait l'exposition comme un espace d'intertextualité et d'intersubjectivité. » (p. 64).

Harald Szeemann semble avoir été associé à tort avec un modèle rigide et autoritaire du commissariat d'exposition. Daniel Buren reprochait à Szeemann d'avoir été trop visible dans l'articulation de la Documenta, mais justement « Le propre du commissaire est bien de s'exposer [...], mais de s'exposer aux deux sens du terme : il s'expose en exprimant sa subjectivité d'auteur par la sélection et l'agencement des œuvres, mais il s'expose également à la critique, pour le meilleur et pour le pire, en donnant un visage à l'institution. » (Uzel, 2011, p. 25) Le désaveu de Buren pour la figure omniprésente du commissaire et pour l'exposition comme

quasi-œuvre d'art provient sensiblement d'une « conception résiduelle de la main commissariale à l'œuvre, dans laquelle le commissaire transforme le travail de chaque artiste en fragments utiles à la production [et à la promotion] de son *exposition-comme-art*. » (O'Neill, 2012, p. 98) (traduction libre).

Ce qui peut étonner est que, parallèlement, Buren n'hésite pas à se prononcer en faveur des artistes-commissaires : « si l'organisateur d'exposition est un artiste à temps plein, cela vaut la peine de croire qu'il ou elle va prendre d'énormes risques et que sa vision sera plus explicite, moins neutre, plus engagée ; bref, cela serait plus sensé que l'exposition d'un organisateur de profession, qu'il se prononce auteur ou non. » (2003, paragr. 6) À l'issue de pareilles allégations, nous pourrions croire que les commissaires détourneraient subjectivement l'exposition pour leurs bénéfices, alors que les artistes s'engageraient dans une pratique du commissariat qui serait altruiste et autocritique, mais est-ce réellement le cas ? Surtout, est-ce une manière constructive et actuelle de déterminer les facteurs d'inclusivité et d'exclusivité propres aux pratiques commissariales et aux pratiques artistiques, ainsi que les échanges entre celles-ci ? À ce sujet, Jens Hoffmann (2014a) offre la réflexion suivante en affirmant que « les accusations de narcissisme commissarial trahissent souvent une méfiance à peine voilée pour le rôle augmenté du commissaire et une réticence à comprendre les pratiques commissariales comme créatives ou productives » (p. 43) (traduction libre). Pour certains détracteurs, le refus de réévaluer les pratiques commissariales dans le contexte de la création artistique contemporaine provient d'un « désir régressif pour l'époque révolue où le commissaire n'était qu'un gardien [caretaker] » (*ibid.*). Justement, force est de constater que la figure du commissaire ne peut plus être restreinte qu'au simple « gardien » de l'exposition, organisateur dans l'ombre et témoin des tendances. Au contraire, les commissaires revendiquent de plus en plus une pratique

commissariale qui serait autodéterminée et une place plus centralisée à l'intérieur du monde de l'art contemporain et de ses discours. Paul O'Neill explique en ce sens que la période actuelle est marquée par une tendance à « recentrer l'art et son expérience autour de la temporalité de l'exposition comme événement, plutôt qu'autour de l'œuvre exposée » (2012, p. 2) (traduction libre).

Certes, les pratiques en art moderne et contemporain ont testé les limites matérielles et substantielles des œuvres d'art, ce qui a eu pour conséquence de transformer aussi les pratiques en commissariat d'exposition. Il était nécessaire que les pratiques commissariales puissent s'effectuer en adéquation avec les productions immatérielles, intangibles ou performées des artistes. Le commissaire se devait d'organiser ces formes émergentes d'une manière sensible et signifiante (voir discussion dans Brüggemann, 2008, p. 53). Est-ce que le commissariat d'œuvres immatérielles aurait permis aux commissaires d'éprouver davantage leur pratique aux côtés de celle des artistes avec lesquels ils travaillaient ? On pourrait convenir que le commissariat d'exposition est en soit relativement immatériel. Prenons le cas de Seth Siegelaub qui est souvent cité pour représenter un certain commissariat de l'art conceptuel américain. Alors que de nouvelles pratiques artistiques demandaient de nouveaux formats d'expositions, Siegelaub incarnait certainement cette nouvelle approche commissariale, bien qu'il ne se considérait pas lui-même commissaire : « Je ne me suis jamais présenté comme commissaire indépendant. Il ne m'est jamais venu à l'esprit d'utiliser cette formulation. C'est une catégorie de pratique qui s'est imposée, parce qu'il n'y avait pas beaucoup de gens qui s'engageaient avec cette question. » (Siegelaub, 2010, p. 85) Seth Siegelaub organise en janvier 1969, le *January Show* en échos au *Xerox Book*, un livre-exposition réunissant des œuvres idéelles de Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris et Lawrence Weiner. Le catalogue,

imprimé à 1000 exemplaires, faisait office de première manifestation de l'exposition, alors que la galerie physique présentait l'actualisation des œuvres textuelles. Dans un espace temporaire à Manhattan, le *January Show* exposait dans une première pièce le catalogue et dans la seconde l'exécution des œuvres. La temporalité de l'exposition, celle-ci étant présentée pour un mois uniquement, était soulignée par l'utilisation du catalogue comme principal lieu d'existence des œuvres d'art. Conséquemment, le projet était une critique directe du mode de présentation de l'art en institutions et en galeries. Un tel projet d'exposition souligne adéquatement, dès la fin des années 1960, la mouvance qui s'opère dans le travail de mise en exposition d'œuvres et qui commandait un format approprié à leur médiation. En proposant le format du catalogue comme exposition, Siegelaub n'éprouvait-il pas déjà le caractère créatif du commissariat ? Comment des acteurs du commissariat tels que Szeemann et Siegelaub ont-ils préparé le terrain aux nouvelles approches commissariales ? Bref, qu'en est-il de la condition actuelle du commissariat ? Quelle perception le milieu des arts a-t-il du commissaire-artiste et, par extension, de l'artiste-commissaire ? Est-ce que ces deux figures partagent des méthodologies ou encore des licences de pratiques similaires ?

1.4 Sur la zone grise entre commissariat et création

La compréhension du commissariat depuis la conservation, qui impliquait un travail auprès des collections et des structures institutionnelles, jusqu'à une pratique de l'exposition potentiellement indépendante et critique engagée, introduit l'idée que ce changement n'a pu s'opérer sans une adaptation des modes d'enseignements. Paul O'Neill note l'année 1987 comme une date charnière, suivant

la mise en place du premier programme européen d'études supérieures en commissariat à l'École du Magasin à Grenoble, ainsi que le remaniement du programme *Art History/Museum Studies* du Whitney Independent Study Program (ISP) renommé *Curatorial and Critical Studies* sous la direction d'Hal Foster (voir discussion dans O'Neill, 2012, p. 2). S'il y a maintenant plusieurs années que l'on forme des commissaires, la question de la formation est loin d'être résolue. Bientôt 30 ans après l'ouverture de l'école du Magasin à Grenoble, il ne semble pas y avoir de consensus sur la façon dont le commissariat pourrait ou devrait être enseigné, laissant planer l'idée qu'une forme d'autodidaxie — en supplément à des études en histoire de l'art — reste encore la principale voie d'accès aux pratiques commissariales.

« Est-ce que les artistes ont besoin des commissaires ? Est-ce que les commissaires ont besoin des artistes ? » Ce sont deux questions que Gavin Wade (2000b, p. 20) (traduction libre) posait d'emblée comme introduction au livre *Curating in the 21st century*, s'empressant de répondre que, maintenant plus que jamais, les artistes pouvaient désirer avoir recourt à l'appui de commissaires — de plusieurs s'il se trouve —, afin de répondre à leurs activités artistiques augmentées. Pour Wade, il ne serait pas étonnant qu'un artiste puisse obtenir l'aide d'une équipe commissariale afin de réunir quantité « de ressources, d'énergie, de temps, de spécialisation et de recherche » (*ibid.*, p. 21) afin de parvenir à ses objectifs de création. Ce positionnement de Wade prolonge certainement l'idée que le commissaire actuel serait moins le gardien des œuvres — attribut résiduel de la conservation — qu'un collaborateur à la création, nommément un « parapraticien ». La commissaire Beatrice Von Bismarck (2007) décrit pour sa part le commissariat comme « un processus de négociation en continu duquel un positionnement [commissarial] varie en relation avec les sujets et les objets qui constituent

l'exposition » (p. 68) (traduction libre). Le commissariat est une activité flexible et ses manifestations sont plurielles, elles agissent dans diverses « constellations » (*ibid.*, p. 69). Certes, le commissariat apparaît davantage comme une pratique, ce qui a incité plusieurs acteurs du milieu des arts visuels à se demander si celui-ci pouvait être revendiqué comme « créatif », « artistique » ou « auctorial ».

1.4.1 Commissaires-artistes

Comme les commissaires travaillent généralement en étroite relation avec les artistes, il semble naturel que ceux-ci se soient intéressés aux méthodes de travail des créateurs et qu'ils aient modulé leur commissariat en conséquence. Qu'est-ce qui pourrait mener au rejet ou à l'acceptation d'un commissariat dit d'auteur ? D'abord, la théorie qui prévaut pour rejeter le commissariat d'auteur est de minimiser l'implication auctoriale d'un commissaire, en recentrant le discours autour du public. Cette tendance est appuyée notamment avec le concept de « la mort de l'auteur » de Barthes (1967). Ce concept qui souligne que la mort de l'auteur mène néanmoins à la naissance du lecteur, ce qui tend à donner un rôle actif aux publics et à induire « un approfondissement de la démocratie constituée en fait des tentatives de reformulation de la fonction de l'auteur. » (Sheikh, 2004, p. 2) Barthes soulignait que « le lecteur est l'espace sur lequel toutes les citations que constitue une écriture sont inscrites, sans qu'aucune d'entre elles ne soit perdue ; l'utilité d'un texte ne provient pas de son origine, mais de sa destination. » (*ibid.*, p. 3) Dans la forme expositionnelle, l'analogie est faite entre le lecteur et le visiteur. Michel Foucault a pour sa part soulevé ce qu'il nomme la « fonction-auteur » dans son essai *Qu'est-ce qu'un auteur* (1969). Cette « fonction-auteur » fonctionne à peu de chose près de la même manière que ce que Barthes annonçait, à la différence

que Foucault ne préconisait pas l'élimination de l'auteur, plutôt qu'une « suspension » de l'auteur en tant que fonction.

Comment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l'ordre des discours ? Quelle place peut-il occuper dans chaque type de discours, quelles fonctions exercer, et en obéissant à quelles règles ? Bref, il s'agit d'ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours (Foucault, 1969 / 2001, p. 839).

Barthes et Foucault sont régulièrement cités pour supporter l'idée qu'il serait futile pour un commissaire de souhaiter rendre visibles ses actions, car il le ferait au détriment des œuvres qu'il présente et du public qu'il représente. Dans un autre ordre d'idée, des commissaires comme Jens Hoffmann ou Beatrice Von Bismarck citent plutôt Truffaut, afin de soutenir que si la réalisation cinématographique a su intégrer le concept d'auteur, le commissariat peut lui aussi s'en prévaloir. Spécifiquement, il est question de l'article *Une certaine tendance du cinéma français* (Truffaut, 1954), que Hoffmann récupère en expliquant que la théorie du cinéaste-auteur peut servir à saisir les pratiques expositionnelles récentes et à analyser « le concept de commissaire comme créateur ou, en fait, comme auteur plutôt que facilitateur ou administrateur des expositions » (Hoffmann, 2007, p. 138) (traduction libre). Suivant cette réflexion, il est envisageable pour les commissaires de s'affranchir d'une certaine rigidité méthodologique qu'imposait la prise en charge physique et théorique d'œuvres. En amoindrissant la notion de « gardiennage », cela laisse présager une pratique du commissariat qui serait plus personnelle, expérimentale ou expérientielle. Cependant, bien que Jens Hoffmann accorde la possibilité que le commissaire puisse déterminer ses activités comme créatives, il met bien en garde celui-ci de le faire en toute humilité. « [...] à même le processus de monter une exposition, le commissaire se retrouve en périphérie, faisant partie

seulement d'une plus grande structure, dans une position de sujet et non d'origine [core] » (*ibid.*, p. 139). Toujours dans l'objectif de saisir les licences de ce commissaire-auteur, nous pourrions citer Anne-Marie Ninacs qui apporte une réflexion nuancée sur ces questionnements au sein du commissariat « de création » :

Il y aurait même là une autre différence à relever entre le « commissaire-artiste » qui fait de son exposition une œuvre — entendre un événement — en soumettant et parasitant celles des artistes, et le commissaire qui travaille « comme un artiste » dont chaque exposition participe d'une œuvre — entendre cette fois un projet d'existence — qui se nourrit de ceux des autres et les alimente en retour dans une attitude commensale, une attitude de mise en commun et de partage (Ninacs, 2005, p. 8).

Dans la mesure où il convient de parler de commissariat, mais aussi de « pratique commissariale », cette seconde locution peut être sujette à interprétations. Le mot « pratique » était généralement associé aux artistes, alors que maintenant on parle tout aussi bien de pratique du commissariat. Anne-Marie Ninacs explique que cette analogie mène généralement à « un glissement rapide, voire instantané, de “pratique de l'exposition” à “commissaire-artiste”, cette dénomination [...] transportant comme on le sait tout un lot de peurs des abus de pouvoir, irrespect des œuvres et des artistes et autres effets de l'égo. » (2005, p. 7) Certes, il semble y avoir un consensus plutôt marqué pour la condamnation d'un commissariat égocentrique, mais est-ce qu'il convient d'invoquer cette figure polémique sous le terme « commissaire-artiste » ? Peut-être serait-il plus juste de recentrer la critique autour du concept de commissaire comme « méta-artistique », attribué hâtivement à Szeemann et qui, malgré tout, demeure une posture qui ne concerne que très peu de commissaires. Il est à souligner que la figure du « méta-artiste » est contestée et dont les détracteurs soutiendront qu'elle place le commissaire dans une posture

d'autorité induite. Nous pouvons même parfois nous demander si les inconduites commissariales ne seraient pas que sporadiques et si elles nécessitent d'être cristallisées dans la figure caricaturale d'un commissaire aux pratiques indélicates. Peut-être que cette crainte d'un commissariat qui serait partial ou trop personnel en dit beaucoup sur les frontières qui subsistent — voire qui sont maintenues — entre la création artistique et le commissariat.

Le commissaire indépendant ou le commissaire qui représente une institution majeure sont-ils contraints à un même ensemble de règles, à un même code déontologique ? Il semble que la principale responsabilité éthique qui incombe à un commissaire serait de représenter ou de guider le public, ce qui est attribuable au concept de regard objectif face aux productions artistiques. Ce désir d'objectivité que l'on lie aux activités commissariales provient sans aucun doute des origines en conservation. Concernant la figure du commissaire indépendant, Ninacs souligne « [qu'] aux fonctions scientifiques traditionnelles du conservateur et à la valeur d'objectivité de son jugement sur les œuvres, s'ajoute — je dis bien s'ajoute et non pas remplace — la subjectivité de son discours » (2005, p. 4-5). C'est bien là que réside un des *a priori* les plus véhiculés des pratiques commissariales, supportées autant par le public que par une part du milieu artistique, à savoir leur objectivité et, par association, un regard qui ferait autorité. À même les pratiques du commissariat, Anne-Marie Ninacs identifie trois raisons qui pourraient expliquer, malgré un certain désir d'affranchissement, ce qui relie toujours le commissaire à cette impression d'objectivité. En premier lieu, il y a la question déontologique de responsabilité qui guide les commissaires dans leurs rapports avec les manifestations de l'art, les artistes et la prise en charge de leurs œuvres et de leurs discours, les pouvoirs

politiques, la fonction muséale ou l'économie⁹. En second lieu, l'impression d'objectivité est reliée au « pouvoir de consécration des musées et des manuels d'histoire de l'art qui font autorité et qui nimbent encore aujourd'hui toutes manifestations artistiques. » (*op. cit.*, p. 5) En dernier lieu, la forme de l'exposition dans son souci d'être impartiale tente de dissimuler au possible le geste commissarial.

La facture même de nos réalisations — là aussi un effet des musées — qui, si les choses sont bien conduites, conservent habituellement peu de traces de notre passage, peu d'indices d'un « je » à l'œuvre : les choses ont l'air d'avoir été posées là, de tout éternité et, malgré la signature du texte, nos propos d'introduction sont lus comme des affirmations (Ninacs, 2005, p. 5).

Cette dernière affirmation pointe probablement vers la problématique la plus tenace, car elle concerne le lieu physique des manifestations artistiques. Toutes expositions — et c'est souvent le cas avec les expositions permanentes — qui sont montées en dissimulant les implications du ou des commissaires, se donnent à être comprises dans une logique de l'objectivité parlante. Cela procure l'impression que ce ne sont plus les commissaires qui énoncent, mais les institutions qui s'en chargent à leur place.

Autant dans l'écriture que dans la mise en exposition, certains commissaires et certaines institutions ont contribué à ce qui apparaît comme un degré zéro de l'exposition et à la prétention que la sélection des œuvres d'art, l'organisation, la dramaturgie et le cadre discursif n'auraient pu être faits différemment, comme si leurs choix représentaient la vérité absolue de l'histoire plutôt qu'une lecture possible parmi plusieurs. C'est ainsi que les idées dominantes, les positions et les valeurs se solidifient et sont perpétuées (Filipovic, 2013a, p. 78).

⁹ Cet ensemble de rapports déontologiques est inspiré d'une citation de Michel Baudson (voir discussion dans Ninacs, 2005, p. 17).

Lorsque les postures commissariales ne sont pas revendiquées, l'invisibilité du commissaire peut mener à l'idée problématique du degré zéro de l'exposition et donc que celle-ci serait une vérité immuable. À l'inverse, les commissaires qui adhèrent aux principes d'une pratique commissariale d'auteur ont la possibilité de transformer des expositions génériques en espaces opératoires, de critiquer les discours dominants, mais aussi de réinventer les modalités de leurs pratiques.

Actuellement, est-ce qu'il faut comprendre que le commissariat d'auteur constitue la norme ? Dans la vaste réalité commissariale, il semblerait que la question des approches créatives concerne davantage les pratiques des commissaires indépendants ou travaillant avec des institutions à plus petite échelle. Cette généralisation n'exclut aucunement la possibilité d'une pensée créative, critique ou engagée de la part des commissaires employés par des institutions majeures ou des biennales par exemple. D'ailleurs, Hoffmann nous rappelle au passage que le commissariat indépendant n'est que partiellement revendiqué et qu'il inclut autant les commissaires qui ont autodéterminés les paramètres de leur pratique que ceux qui n'ont pas réussi à intégrer une institution et qui sont donc indépendants malgré eux (voir discussion dans Hoffmann, 2007, p. 140). La mise en relief du commissariat d'auteur n'est pas faite en but de remplacer les approches plus traditionnelles, mais il importe d'examiner l'ensemble des méthodes commissariales, afin de voir où surgissent les collaborations entre commissaires et artistes, mais aussi où surviennent les conflits.

Au courant des dernières années, l'expansion des modèles en commissariat d'exposition a su faire réagir certains intervenants du milieu artistique. En 2010, Anton Vidokle signalait l'article *Art without artists*, publié dans le journal en ligne E-

Flux. Cette prise de parole est pertinente dans la mesure où elle exprime dans le contexte actuel, ce que Buren, Morris ou Smithson annonçaient partiellement en 1972, au sujet des nouvelles licences de pratique des commissaires. Vidokle explicite ses craintes :

La nécessité d'aller « au-delà de la réalisation d'expositions » ne devrait pas devenir une justification pour que le travail des commissaires remplace le travail des artistes, encore moins pour le renforcement des revendications autoriales qui rend les artistes et les œuvres de simples acteurs, des accessoires pour illustrer des concepts. Poursuivre dans cette direction annonce le risque sérieux de diminuer l'espace de l'art en réduisant l'agentivité¹⁰ de ses producteurs : les artistes (Vidokle, 2010, paragr. 8) (traduction libre).

Anton Vidokle émet ce commentaire en réaction à ce qu'il décrit comme un écart grandissant entre la pratique théorique du commissariat et les réelles relations de pouvoir qui s'opèrent dans l'industrie de la culture. Des relations « qui ne peuvent que se développer par cause d'incompréhensions » (*ibid.*, paragr. 9). Donc une incompréhension des fonctions concrètes des commissaires, mais également du pouvoir qu'il leur a été confié et qui s'est transformé dans les vingt dernières années. C'est pourquoi Vidokle nous met en garde contre quiconque possède le pouvoir d'inclure, de commissionner ou d'exclure des œuvres d'art et auquel on serait tenté d'assigner quelque capacité méta-artistique que ce soit.

Alors que l'engagement des artistes avec une multitude de formes et de pratiques, qui ne sont normalement pas pensées en relation avec le

¹⁰ En philosophie, l'*agency* (terme récemment traduit par *agentivité*, notamment au Canada) est la faculté d'action d'un être ; sa capacité à agir sur le monde, les choses, les êtres, à les transformer ou les influencer. L'agentivité peut être consciente ou non, et intentionnelle ou non. Un agent possède généralement, mais pas toujours, une sorte de perception directe de son activité ; certains sont également conscients des buts de leur activité (source : Wikipédia).

vocabulaire artistique, sert à ouvrir l'espace de l'art et à leur fournir une agentivité augmentée, les tentatives de la part des commissaires et des institutions à recontextualiser leurs propres activités — ou à généraliser l'art dans une forme de production culturelle — ont l'effet inverse : ils amoindrissent l'espace de l'art et l'agentivité des artistes (Vidokle, 2010, paragr. 13) (traduction libre).

Cette sortie médiatique d'Anton Vidokle n'a pas été particulièrement bien reçue par le milieu commissarial, mais aussi par certains artistes qui y ont noté un manque de nuance. Toujours publié par E-Flux, l'article *Letters to the editors : Eleven responses to Anton Vidokle's "Art without artists"* se trouva à être la réponse d'une dizaine d'intervenants. Parmi ceux-ci, Jens Hoffmann prolonge l'idée que le commissariat actuel cherche des moyens pour éprouver les protocoles expositionnels et les structures institutionnelles rigides, ainsi que pour proposer « des formats d'exposition non orthodoxes qui pourraient être hautement critiques du système de l'art lui-même. » (Hoffmann, 2010) (traduction libre) Hoffmann exprime comment le concept de pratiques commissariales, qui va au-delà de l'organisation et de la mise en espace d'œuvres d'art, offre une avenue méthodologique qui pourrait mener à de nouvelles formes de médiation des arts. Il termine en s'étonnant de la position de Vidokle, qui représente pourtant bien comment un non-commissaire peut faire usage des approches commissariales : « sa pratique en tant qu'artiste est très commissariale, mais aussi décidément artistique » (*ibid.*).

Pour sa part, Nato Thompson soulève que le travail que les commissaires effectuent avec la complicité des artistes s'inscrit dans une logique inclusive des productions artistiques. Alors que les artistes testent sans cesse les limites entre les disciplines — en périphérie de l'art ou exogènes — avec l'espoir d'y intervenir, l'intransigeance à admettre les échanges disciplinaires entre la création artistique et le commissariat d'exposition a de quoi surprendre. À partir de quel moment un commissaire est-il

considéré comme un artiste ? Par quelles circonstances un artiste est-il regardé comme un commissaire ? « À l'ère de l'économie flexible, où les individus doivent souvent prendre plusieurs rôles pour survivre, il est étrange de retrouver des typologies aussi strictes. [...] Parler de l'autonomie des artistes, sans considération pour les problématiques auxquelles font face les travailleurs [culturels], prolonge la logique archaïque de l'artiste-génie. » (Thompson, 2010, paragr. 23) (traduction libre) En somme, l'exclusion des pratiques commissariales de l'ensemble des modes de création perpétue le mythe de l'artiste comme seul contributeur et ne tiendrait pas compte des systèmes souterrains qui permettent la production des œuvres d'art. À l'inverse, l'acceptation des commissaires comme potentiels participants à la réalisation des œuvres peut viser à recentrer le discours autour de l'artiste tout en considérant les conditions de labeur créatif auxquelles participent un ensemble d'intervenants et de libres acteurs.

Dans l'essai de Jessica Morgan, *What is a curator*, l'auteur spécifie que les critiques à peine dissimulées à l'égard des commissaires-auteurs risquent d'entraver l'expérimentation à l'intérieur des modalités de l'exposition, ainsi que de négliger la contextualisation de l'art qui nécessite une part d'auctorialité (voir discussion dans Morgan, 2013, p. 28). Il n'y a personne qui puisse s'opposer à une pratique commissariale rigoureusement éthique, mais est-ce que le confinement disciplinaire — en déterminant d'avance les actions que les commissaires peuvent ou ne peuvent pas accomplir — ne serait-il pas contre-productif ? À ce sujet, Beatrice Von Bismarck disait dans un texte de 2006, qu'en tant que commissaire, elle refusait d'être au service des œuvres exposées alors qu'elle pouvait plutôt leur fournir « un espace alternatif et personnel » (p. 154). Les opposants aux commissaires n'ayant pas d'antécédents dans la création, c'est-à-dire les commissaires qui n'auraient pas

d'abord été artistes, leur refuseraient toutes tentatives de la sorte. Von Bismarck poursuit :

Cela reprend la critique déjà formulée à la Documenta de 1972 [ainsi que celle de Vidokle] et continue dans une forme de réhiérarchisation qui consiste, par exemple, au refus catégorique des artistes à être appelé commissaires. Cela reflète, avant tout, une forme d'attribution des statuts au sein du domaine artistique, qui, quels que soient les actes accomplis, détermine l'espace disponible à manœuvrer (Von Bismarck, p. 154) (traduction libre).

Il convient de contester les paramètres qui ont maintenu une certaine rigidité entre le rôle de commissaire et celui d'artiste. Les échanges méthodologiques — entendre qui ne s'agit pas de faire émerger une entre-discipline — sont à étudier et permettent potentiellement une fluidité disciplinaire tout en déhiérarchisant chacune des positions.

Ce que reflètent plusieurs textes autour des pratiques de l'exposition — et qui s'opère depuis plus d'une décennie — est le déplacement du commissariat vers le commissarial (curatorial). Mais qu'est-ce que le commissarial ? Alors que le commissariat s'exprime dans une certaine continuité de l'administration des expositions, il est avancé que le commissarial propose un regard critique sur les démarches du commissaire et sur ses interventions dans la structure expositionnelle. Le commissarial implique une méthodologie qui pourrait être qualifiée de « méta-commissariat » et vise à questionner le *statu quo*. C'est-à-dire, que le terme « commissarial » n'est pas que l'adjectif du commissariat, mais plutôt une approche qui s'y superpose. Le concept de « commissarial » est essentiel pour la compréhension de ce que pourrait être l'art commissarial, car il souligne un rapport méthodologique plutôt qu'une attribution limitative des rôles. Cette démarche

s'exprime « à partir de diverses positions, dont celles d'un commissaire, d'un éditeur, d'un éducateur, d'un communicateur [...] Cela implique que le commissariat peut être employé, ou performé, par divers acteurs à l'intérieur de l'écosystème de l'art. » (Hoffmann, 2011, paragr. 8)

L'expertise professionnelle inhérente au commissariat est substituée par la possibilité d'activités commissariales multiples et communicantes, exercées autant par des commissaires que par des artistes. C'est dans cette perspective que la notion d'art commissarial, qui est le fait des artistes, leur octroie la légitimité créative de leurs actions qui ne sont plus contraintes à être définies de manière binaire — soit comme de la création, soit comme du commissariat. Lors d'une lecture donnée au Kunsthaus Lempertz de Cologne, la commissaire et professeure Irit Rogoff (2006) expliquait que le commissariat peut mener à des principes qui ne sont pas associés à l'exposition d'œuvres d'art : « principes de production de connaissances, d'activisme, de circulation culturelle » (p. 132) (traduction libre). L'étendue sémantique que peut prendre le concept du commissariat contribue nécessairement à l'expansion des pratiques autant commissariales qu'artistiques. « En somme, " le commissariat " est une pensée critique qui ne se précipite pas à se concrétiser en elle-même, mais nous permet de demeurer avec nos questionnements jusqu'à ce qu'ils nous pointent vers une direction que nous n'aurions pu prévoir » (*ibid.*, p. 133). Autre point de vue intéressant au sujet du commissariat, Rogoff donne une définition complémentaire à partir d'une conceptualisation d'un collègue, le commissaire et philosophe Jean-Paul Martinon :

Il pense que le commissariat est la notion de départ [send-off], que c'est un acte inaugural. [...] L'autre aspect que nous tentons de mettre en place serait un événement de connaissance. En d'autres termes, le commissariat comme

acte inaugural inclut la mise en place d'un événement de connaissance (Rogoff, 2010, p. 122) (traduction libre).

Le commissariat vise, en outre, la mise en relation d'éléments individuels et se faisant, ne cherche pas la création d'images fixes, mais la génération d'événements processuels qui sont mis en mouvement par les tensions relationnelles et les actes de réceptions. Les pratiques commissariales sont hétérodoxes et transcendent depuis longtemps l'exposition de groupe comme principale finalité. Actuellement, le principe du commissariat inclut aussi bien des commissaires que des artistes qui réalisent des expositions sans œuvres, qui font usage d'archives et d'approches dialogiques ou encore qui favorisent les processus au déterminisme de l'exposition. Il y a également ce qui pourrait être interprété comme le « paracommissariat » (voir discussion dans Hoffmann, 2011, paragr. 11) : les lectures, les projections, les tables rondes, les entretiens avec des artistes, bref tout ce qui ne concerne pas la forme expositionnelle. Une meilleure compréhension du commissariat permettra assurément aux protagonistes d'échanger entre les différents champs d'activité artistiques, augmentant ainsi le potentiel d'une articulation hétéronome dans le domaine.

1.4.2 Artistes-commissaires

En considérant que cela s'inscrit dans une circonstance transdisciplinaire, comment est-ce que le passage du commissariat au commissariat a influencé le travail des artistes ? Il y a certes cette catégorisation récente : l'artiste-commissaire, mais est-ce que la notion d'artiste-commissaire convient à l'analyse de ces pratiques en émergences ou serait-ce préférable d'orienter le discours autour d'une autre notion ? La locution « artiste-commissaire » est tout de même assez fréquente dans

les textes qui traitent des transferts méthodologiques entre les pratiques commissariales et la création.

Nos discussions sur le terme qu'il convient d'employer (commissaire, curateur, conservateur, etc.), mais aussi sur le statut qu'il faut reconnaître à l'artiste-curateur ou au curateur-artiste (l'artiste peut-il s'improviser curateur de son propre travail ? le curateur qui embraille sur le projet artistique est-il lui-même artiste ?), peuvent se prolonger sans fin, car d'une certaine façon tout est dans tout : il y a des zones de voisinage où les catégories perdent leur tranchant et où les rôles deviennent en effet indiscernables. (During, 2011, p. 28)

Ces postures relativement nouvelles ouvrent sur des questions quant à la coexistence avec les commissaires. Comment est-ce qu'un commissaire peut envisager de travailler avec un artiste-commissaire ? Elie During mentionne que dans les « partages institutionnels » (2011, p. 12) il y aura toujours des questions techniques et administratives qui se traduisent par des déterminations disciplinaires. La coexistence entre commissaires et artistes qui font usage du commissarial est un rapport qui deviendra de plus en plus fréquent avec les années et qui, sans doute, soumettra chacun à de nouveaux mouvements.

Comme souligné au début de chapitre, la première occurrence du terme « artiste-commissaire » est attribuable à Gavin Wade, alors qu'il utilise le néologisme dans l'article *Artist+curator=* (2000a). L'artiste-commissaire serait par exemple, selon l'usage linguistique que Wade en fait, un artiste qui effectue la « même » tâche qu'un commissaire, un artiste qui organise une exposition de groupe, un artiste qui intervient dans une collection muséale ou encore un artiste qui administre des œuvres d'art dans le cadre de sa propre pratique. Il faut aussi souligner que l'indistinction de l'anglais « artist-as-curator » peut autant inclure le travail fait auprès des collections (conservateur) que le travail préconisant — sans impératif —

l'art actuel (commissaire). Bien qu'il y avait précédemment une acceptation de l'artiste comme commissaire ponctuel, Wade vient étendre les activités de ce premier en lui attribuant une plus grande agentivité. En lien avec le texte de Wade, Paul O'Neill ajoute que la pratique de l'artiste-commissaire peut inclure « l'exposition d'objets autonomes, le design d'exposition ou la contribution à une structure commissariale comme extension à sa pratique artistique étendue. [...] les expositions des artistes-commissaires forment un modèle distinctif de commissariat » (2012, p. 105) (traduction libre). Alors que la catégorisation « artiste-commissaire » inclut indistinctement les actes créatifs et le commissariat — entendre un artiste qui est parfois commissaire, sans qu'ils y aillent d'échanges avec sa pratique personnelle —, est-ce qu'il n'y aurait pas une autre notion pour explorer les pratiques d'artistes qui utilisent l'exposition comme médium et qui intègrent des stratégies de commissariales comme mode de création ?

Il est difficile de rejeter en bloc tout ce qui se rapporte à la notion d'artiste-commissaire, car au-delà d'un glissement terminologique, l'hybridité entre création artistique et commissariat demeure un sujet qui concerne largement l'histoire de l'art des dernières décennies. Pourtant, il s'agit en apparence d'une typologie qui ne peut être applicable, à savoir que seulement une minorité d'artistes travaillant en proximité des pratiques commissariales utilisent ce terme pour se définir, du moins pour le moment. De plus, il y a cette éventualité où l'artiste-commissaire privilégierait une pratique au détriment de la seconde. La perception de l'artiste-commissaire par le milieu artistique peut également jouer un rôle important dans le cas où certains y verraient une pratique d'artiste et d'autres une pratique de commissaire.

Si les artistes-commissaires échouent à mieux échouer [que les commissaires], car ils pourraient très bien échouer, d'autant qu'ils pourraient finir par privilégier au moins une action entre "faire", "montrer" ou "penser" [...] alors ils pourront véritablement être tenus responsables de ne pas avoir offert une récompense adéquate pour leur audace, pour ne pas avoir tenu leur obligation d'être garant de leurs publics, pour leur témérité à avoir délaissé les conventions du commissariat fait par des commissaires et de l'art réalisé par des artistes (Raqs Media Collective, 2010, p. 281) (traduction libre).

Ainsi, la notion que nous proposons de privilégier, celle de l'art commissarial, est une meilleure avenue, car elle a l'avantage d'indiquer une attitude, une méthode de travail, plutôt que d'engager un positionnement au croisement de l'artiste et du commissaire et qui impliquerait que l'artiste-commissaire ne serait ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre. L'art commissarial est le résultat d'un processus méthodologique, c'est-à-dire qu'il concerne les projets artistiques qui empruntent aux approches commissariales sans se réclamer être des commissariats. En d'autres termes, les artistes qui feraient appel à la notion d'art commissarial, auraient pour objectif de créer une œuvre (une exposition, un projet) et ne définiraient pas les aboutissants de leur démarche de la même manière que le ferait un commissaire. Effectivement, pour les artistes de l'art commissarial, les paramètres de l'exposition — scénographie, éclairage, textes d'accompagnement, cartels, titres, médiation — constituent expressément le lieu d'interventions conceptuelles, structurantes ou critiques. Ces paramètres peuvent être vu comme une extension des pratiques de l'installation. Les artistes de l'art commissarial s'intéressent tout autant aux volets dialogiques de leurs projets et considèrent les tables-rondes, colloques, lectures et autres interventions comme des additions créatives. Ainsi, l'exposition ne constitue pas une finalité en soi et elle n'oblige d'aucune manière l'inclusion physique d'œuvres d'autrui.

1.5 Conclusion

Il est important de revisiter les fondements des pratiques commissariales actuelles, afin de mieux appréhender comment elles peuvent, en parallèle, influencer sur le développement des méthodologies de création des artistes. L'éclatement des modalités du commissariat a ainsi ouvert la voie à l'hybridité des pratiques. Il y a donc, d'une part, des commissaires qui testent la nature de leurs licences de production et qui expérimentent avec les expositions et ce qui s'y rattache et, d'autre part, des artistes qui accordent une attention marquée aux conditions expositionnelles, y voyant un lieu pour l'intégration d'approches commissariales. Cette démarche de la part des artistes de l'art commissarial pointe vers une interdisciplinarité, davantage qu'un passage d'une discipline à l'autre. Il est certainement question de champs d'action, dans le sens où les pratiques s'étendent d'une interdisciplinarité « de proximité » — les artistes travaillent avec un ensemble de médiums communicants — à l'usage du commissariat comme emprunt disciplinaire dans le but de produire de nouvelles formes. Guy Palmade dit ceci en appui à l'interdisciplinaire :

L'interdisciplinarité ne s'apprend ni ne s'enseigne, elle se vit. Sans doute l'interdisciplinarité ne peut se réaliser que dans la mesure où se développe une attitude d'esprit faite de curiosité, d'ouverture, de sens de l'aventure et de la découverte ; et aussi de l'intuition qu'il existe entre toutes choses, des relations qui échappent à l'observation courante (1977, p. 16).

Il est toujours pertinent de chercher où surviendront les futures coopérations au sein du milieu artistique. Du reste, les artistes de l'art commissarial font appel à l'interdisciplinarité dans une réelle démarche de métissage. L'intégration de méthodes commissariales sous-entend un ensemble de principes organisationnels

qui peuvent être utilisés, modifiés et appliqués comme points d'accès à la création. (voir Chapitre III : Praxis de l'art commissarial) « L'interdisciplinarité permet alors de considérer les disciplines dans un rapport nécessaire des unes aux autres [...] mais elle ouvre aussi à des zones d'indiscipline, c'est-à-dire à des attitudes, à des réflexions qui ne sont pas encore constituées en savoir. » (Conésa, 2009, p. 356-57) Surtout, il s'agit de dégager une compréhension de l'art « en train de se faire » et les méthodologies actuelles sont particulièrement ancrées dans une réflexion interdisciplinaire. Maintenant que nous avons abordé les origines des pratiques du commissariat, comment est-ce que la notion d'art commissarial apparaît dans les pratiques d'artiste ? Quels en sont les usages ?

CHAPITRE II : ART COMMISSARIAL

2.1 Introduction

Historiquement, il est possible de retracer certains moments clés où les artistes ont joué un rôle prédominant dans la critique des modalités commissariales, jusqu'à en investir les codes. Il y a certes cette locution d'« artiste-commissaire » qui apparaît à partir du début des années 2000 — en incluant rétrospectivement des pratiques artistiques de loin antérieures — et qui souligne la contribution des artistes dans le vaste champ du commissariat. Cela nous mènera à l'émergence de la notion d'art commissarial. Retenons que la notion d'art commissarial se fonde sur les artistes qui ont opté pour des démarches interdisciplinaires au croisement de l'art et du commissariat. Cette approche concerne aussi bien la nature hybride des démarches de création que les objets qui en résultent. Ce qui revient à dire que de la notion d'artiste-commissaire survient, d'une part, de l'évolution disciplinaire du commissariat depuis la conservation, mais surtout du décroisement des pratiques artistiques. Pour citer Paul O'Neill, « de nombreux artistes ont adopté la pratique commissariale comme moyen de production. Par conséquent, depuis les années 1990, cela a impliqué la " dissolution " des catégories plutôt que l'échange des rôles. » (2012, p. 87) (traduction libre)

Ce changement est justifié par l'idée connexe que le commissaire et l'artiste imitent étroitement les postures de chacun, ce qui est révélateur non seulement de la façon dont le commissariat a changé, mais aussi de la façon dont la pratique artistique — en particulier pendant les années 1980 et début des années 1990 — a commencé à incorporer des stratégies et des

méthodologies commissariales, ainsi que la conception d'expositions (O'Neill, 2012, p. 103) (traduction libre).

Il est également pertinent d'examiner les conditions actuelles qui favorisent l'émergence de ces pratiques. Est-ce que cette méthodologie serait partiellement attribuable à la présence accrue du commissaire dans l'administration de l'art actuel ? Le commissaire Dieter Roelstraete attribue notamment une part de l'intérêt des artistes pour le commissariat à un désir de « resituer » le pouvoir qui se trouve à être performé par l'omniprésence du commissaire : « Nous devrions considérer le phénomène récent de l'artiste-commissaire [artist-as-curator], comme une reprise en main du pouvoir — autant que l'infiltration de la pratique commissariale dans la pratique artistique — interrogeant les stratégies d'exposition comme lieux du pouvoir du monde de l'art. » (Roelstraete, 2012, p. 152) (traduction libre) Il suffit de regarder comment les actes de sélection se sont imposés, dans l'ensemble des activités humaines, comme système de navigation du réel. Comment s'orienter dans l'abondante offre culturelle — ce que Gielen nomme le chuchotement de la multitude artistique¹¹ — et comment en déduire de nouveaux modes de production ? La notion d'art commissarial offre un cadre analytique pour différencier, d'une part, les projets d'artistes qui usent d'œuvres existantes et, d'autre part, les expositions de groupe ou les commissariats organisés par des artistes. Alors que le premier exemple est issu de méthodes de création interdisciplinaire, le second compte plutôt sur une reconduction du commissariat d'exposition ou serait simplement le résultat de choix administratifs.

¹¹ Gielen, P. (2009). *The murmuring of the artistic multitude, Global art, memory and post-fordism*. Amsterdam : Valiz.

Les programmations muséales de type « carte blanche » témoignent de l'importance des approches commissariales à notre époque. Est-ce qu'il s'agit là d'un point d'accès à la notion d'art commissarial ? Nous ferons un retour sur quelques projets marquants où des artistes ont infiltré les institutions muséales, bien avant qu'on les y invite. Suivant le travail fait auprès des collections muséales, il sera question des collections d'artistes ou comment l'acte de collectionner souligne les moyens par lesquels le don et l'échange d'œuvres d'art renforcent les affinités intellectuelles et artistiques. Comment la notion d'art commissarial peut-elle aider à saisir les usages que les artistes font des productions artistiques existantes, nommément les œuvres d'art ? Par quelles circonstances, est-ce que les approches installatives — et par extension, celles expositionnelles — sont devenues aussi courantes dans le monde contemporain ? Comment témoigner de l'intégrité ou de l'autonomie d'une œuvre alors que celle-ci est [re]contextualisée dans le cadre d'une installation, par exemple ? L'artiste-commissaire a-t-il des responsabilités — à l'instar du commissaire — qui lui incomberaient de dresser des limites d'appartenance ou d'origine entre les œuvres exposées ? Qu'advient-il de la notion d'auteur, lorsqu'une œuvre est créée par un réaménagement ou par l'intégration d'une œuvre existante ? Les questionnements entourant le concept d'auctorialité surgissent régulièrement dans les approches commissariales intégrées par des artistes. Où se situe l'auteur ? D'où émerge l'acte de création — pourtant fondateur de l'artiste — qui le dissocierait du commissaire ? Finalement, dans la section sur les « espaces fictionnels », nous explorerons le désir de revisiter l'histoire par la création de fiction commissariale. Ce paramètre situe parfois l'artiste dans une position critique envers l'institution et ses codes de présentation, agissant librement dans une réécriture personnelle et dégageant une nouvelle narrativité, une nouvelle historicité.

2.2 Cartes blanches

Au cours des deux dernières décennies, nombre d'institutions muséales ont invité des artistes à élaborer des expositions à partir de leurs collections ou avec leur appui logistique. On peut penser aux projets *The artist's eye* (1989 -) de la National Gallery de Londres, *Artist's choice* (1989 -) du MoMA, *Parti-Pris* (1990 -) du département de dessins et d'estampes du Louvre, *Carte blanche* (2007 -) du Palais de Tokyo, ou encore au programme *Artiste en résidence* (2012 -) du Musée McCord. Avec des programmes de type carte blanche, les institutions se sont impliquées dans l'évolution des démarches commissariales. Cependant, Nathalie Desmet (2011) précise que ces démarches rejoignent généralement le concept « d'institutionnalisme renouvelé » (2011, p. 36), ce qui revient à décrire un programme visant à valoriser les collections, à attester de la qualité de celles-ci par la légitimation d'un artiste ou à défendre l'idée du musée comme destination architecturale – par l'activation de ses spécificités. En d'autres termes, l'institution « accorde aux commissaires [et aux artistes] un autre programme : celui de la mettre en valeur. » (*ibid.*) Dans l'article *Commissariat d'exposition : une fonction aussi évolutive qu'ambiguë*, Paul Ardenne (2011) avance l'idée que les cartes blanches résulteraient d'une « crise du commissariat », alors qu'une des réponses de la part des institutions muséales va « consister à demander à des artistes — et non plus à des commissaires patentés — de concevoir des expositions. Une exposition d'artiste n'a de cure des thématiques, mais livre au contraire une image cérébrale et incarnée de l'art : la forme matérialisée d'un récit intime » (2011, p. 17). Ardenne ajoute même qu'au contraire du commissaire qui lui serait lié au didactisme et assujetti à des causes académiques, il suffirait à l'artiste de « rendre compte d'un paysage intérieur, d'une perspective poétique, ou de nouer avec le spectateur un dialogue singulier. » (*ibid.*). En regard des nombreuses critiques que

certain commissaires ont reçues pour avoir tenté de qualifier leurs activités de créatives, ne serait-ce pas légèrement malhonnête de supposer que les artistes auraient la capacité de faire des commissariats plus opérants que ceux des commissaires « patentés », tel que le formule Ardenne ? Il semble que tous les discours qui glorifient les commissariats produits par des artistes ratent la cible de l'interdisciplinarité, c'est-à-dire des échanges méthodologiques qui peuvent surgir entre les commissaires et les artistes. Inversement, ils mettent l'accent sur la transition d'un rôle à l'autre. Ainsi, on prolonge généralement la division traditionnelle entre artistes et commissaires. La figure de l'artiste-commissaire comme celle du commissaire-artiste n'est guère plus applicable ; on reconduit la même séparation en s'assurant d'introduire la posture dominante à travers le premier terme utilisé. À ce sujet, remarquons que la notion d'art commissarial s'appuie sur l'autodétermination des conditions de pratique des artistes et n'exclut pas les projets réalisés à la suite d'invitations — les cartes blanches — dans la mesure où ceux-ci sont réfléchis en adéquation avec la démarche artistique.

2.2.1 Artistes et institutions

Actuellement, il y a certes plusieurs institutions qui invitent des artistes à intervenir dans leur programme commissarial, mais historiquement, on ne peut prétendre que les artistes ont eu besoin d'invitations afin d'investir le contexte institutionnel, en subvertir les règles et proposer leurs propres modalités d'exposition. Il y a eu la critique institutionnelle, démarche qui rejoint partiellement les artistes de l'art commissarial qui, au-delà de la contestation implicite du système de l'art, cherchent à investir les paramètres de celui-ci. Corollairement, la notion d'art commissarial s'est manifestée, dans une première formulation, à travers les artistes qui ont considéré l'exposition, les institutions et les codes de représentation de la culture

comme lieux de création. Ce point d'appui, peut nous permettre d'explorer les pratiques d'artistes qui concevaient l'exposition à travers un contexte institutionnel donné et en parallèle aux pratiques du commissariat — ou de la conservation — qui prévalaient à leurs époques. Ainsi, nous analyserons divers projets et expositions, afin de réfléchir aux conditions qui mènent à la notion d'art commissarial, comment s'est instauré un « imaginaire institutionnel » (Bénichou, 2013).

Un des exemples les plus révélateurs de la volonté des artistes à déterminer eux-mêmes l'administration de leurs œuvres, est représenté par l'exposition autogérée de Gustave Courbet. En 1855, Courbet propose son *Pavillon du réalisme* en marge de l'Exposition universelle, où il mettra en vente une quarantaine de ses tableaux et quelques dessins (voir figure B.1). L'artiste va aller jusqu'à charger un prix pour l'entrée sur le site, ainsi qu'un service de vestiaires payants pour les manteaux et les parapluies. Regardée comme un des premiers manifestes du Réalisme, la brochure qui accompagnait son exposition indépendante — vendue 10 centimes — annonçait son inclination à autodéterminer le cadre de sa pratique d'artiste. On peut lire dans l'avant-propos du texte *Le réalisme* :

Je n'ai pas plus voulu imiter les uns [anciens] que copier les autres [modernes] : ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de « l'art pour l'art ». Non! J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. [...] être non seulement un peintre, mais comme un homme, en un mot faire de l'art vivant, tel est mon but (Courbet, 1855).

Dans l'introduction de son essai *What is an exhibition*, Elena Filipovic (2013a) souligne que Courbet, ainsi que certaines des premières avant-gardes (constructivistes, dadaïstes, surréalistes) ont été « les instigateurs les plus actifs à offrir des répliques critiques envers l'exposition comme forme, ainsi que sa

réinvention. » (p. 73) (traduction libre) Par ailleurs, les critiques et les mises à l'épreuve de l'exposition comme forme se sont manifestées dans les musées fictifs, aussi nommés musées d'artistes. Lorsque l'on parle des musées d'artistes, il est incontournable de souligner la contribution artistique de Marcel Broodthaers. Avec l'exposition *Musée d'art Moderne, département des aigles* (1968), Broodthaers mettait en place un musée fictif — un calque muséal — et élaborait toute une construction poétique autour de la figure l'aigle (*voir figure B.2*). Au-delà du symbolisme de l'aigle comme emblème du pouvoir et de l'autorité, Broodthaers y voyait « l'identité de l'aigle comme idée et l'idée comme art » (Krauss, 1999, p. 12) (traduction libre).

Theory

Museum at the [present ?] time

I am the Eagle

Thou art the Eagle

He is the Eagle

We are the Eagle

You are the Eagle

They are cruel and indolent

intelligent and impulsive like

lions, like remorse, like

*rats*¹² (Broodthaers cité dans Krauss, 1999, p. 57).

En 1971, Broodthaers présente une seconde version du *Musée d'art Moderne, départements des aigles* à la Kunsthalle de Düsseldorf où il regroupe un plus vaste ensemble d'objets — provenant de magasins, d'antiquaires et de musées locaux — auxquels il appose la mention « Ceci n'est pas une œuvre d'art », approche qui fait

¹² Voir Broodthaers, M. (1972). *Der adler vom oligazän bis heute*. Düsseldorf : Städtische Kunsthalle, p. 19.

appel autant à Duchamp qu'à Magritte. Darryl Bank (2008) rapporte que le travail de Broodthaers, de par sa nature agrégative, est précurseur de l'intégration du commissariat par les artistes « qui emploient les dispositions, les gestes et les pratiques commissariales – par exemple, le rassemblement et l'exposition d'œuvres d'autres artistes, ainsi que l'élaboration d'un cadre interprétatif à travers des textes didactiques ou des publications. » (Bank, 2008) (traduction libre) L'exposition culte de 1971, *Musée d'art moderne, département des aigles*, est un exemple clé de ce type de travail. Dans le livre *A voyage on the North Sea : Art in the age of the post-medium condition*, Krauss (1999) analyse ce projet de Broodthaers en ouvrant tout un champ discursif autour du concept de « médium ». Elle avance notamment qu'un projet comme celui de Broodthaers s'est inscrit dans une volonté de décroiser les médiums. La peinture, la sculpture ou le dessin ont longtemps entretenu leur autonomie ; limités à leur propre essence, ces médiums étaient nécessairement « désengagés de toutes choses en dehors de leur cadre de réflexion respectif » (p. 11) (traduction libre). Il y a dans la notion de médium, une forme de reconduction des catégorisations qui encouragent une introversion dans les pratiques artistiques. « Le triomphe de l'aigle n'annonce pas la fin de l'Art (sic), mais l'achèvement des arts individuels rattachés au concept de médium » (p. 12). Benjamin Buchloch (1987), dans un article au sujet du *Musée d'art moderne* de Broodthaers, exprimait la problématique du médium : « Au départ, j'ai pensé que je pourrais simplement tracer une ligne sous le mot " médium ", l'enterrer comme un déchet toxique de la critique et m'éloigner dans un monde de liberté lexicale. " Médium " semblait trop contaminé, trop idéologique, trop chargé discursivement. » (p. 5) Un projet tel que le *Musée d'art moderne, département des aigles* implique, d'une part, la contextualisation d'éléments *ready-made* ou d'œuvres authentiques et, d'autre part, le réaménagement des rapports face au concept de médium autonome. Krauss et Buchloch décrivent un des fondements de

la pratique de Broodthaers, à savoir sa volonté à mettre en doute ce qui constitue la pratique artistique. Cela en fait un candidat idéal pour la formulation des caractéristiques de l'art commissarial ; formulation qui s'appuie assurément sur l'invalidation des restrictions disciplinaires et propose plutôt une méthodologie de l'autodétermination des cadres de la pratique artistique.

Un autre projet qu'il conviendrait d'examiner en regard de l'art commissarial en relation avec le musée, serait celui de *The relocation of Houdon's sculpture* (1979) de Michael Asher, qui offre une autre avenue, en ce sens où il ne concerne pas tant la forme de l'exposition, plutôt que celle de l'intervention. Suivant l'approbation de l'équipe de conservation, Michael Asher avait déplacé la statue immortalisant Georges Washington — sculpture de Jean-Antoine Houdon (1785-1791) — de l'entrée de l'Art Institute of Chicago vers la salle qui abritait l'art du 18^e siècle (voir figure B.3 et B.4). Son geste proposait une relecture des qualités formelles et symboliques de la sculpture et visait à démontrer la banalité de ses formes, lorsque comparées ou situées avec les productions de son époque relative. Cette intervention voulait également problématiser l'architecture du musée qui, lors de sa construction, avait été modelée sur les anciens canons de l'impérialisme britannique. Whitney Moeller (2006) de l'Art Institute of Chicago rappelle que la pratique de Michael Asher « cherche à rendre le regardeur conscient des pratiques institutionnelles autrement invisibles, soit la catégorisation des œuvres d'art, les modes de présentation et les critères esthétiques de validation de celles-ci. » (p. 38) (traduction libre) L'exemple que fournit *The relocation of Houdon's sculpture*, indique comment un artiste pourrait être affilié à la notion d'art commissarial sans que la finalité d'un projet ne soit de l'ordre de l'exposition. Pour cause, cela rejoint l'idée que le commissarial — utilisé autant par les commissaires que par les

artistes — englobe les approches expositionnelles ainsi bien que les pratiques « paracommissariales », les administrations ou les médiations des œuvres d'art.

Comme Asher l'a démontré en 1979, les artistes peuvent révéler et mettre en doute — par des actions concrètes, des détournements — les liens souterrains qui régissent les collections muséales. Suivant une philosophie similaire, le collectif Group Material, alors invité à exposer à la biennale du Whitney de 1985, a utilisé cette tribune pour interroger les orientations commissariales de l'événement. Leur projet intitulé *Americana* se donnait à voir comme une biennale à l'intérieur d'une biennale, nommément leur propre « salon des refusés ». Premier projet de Group Material dans un musée, celui-ci adressait le classement — hautement hiérarchisé — des productions culturelles et le maintien des catégorisations à travers les modes de présentation. Ainsi, ils ont rassemblé sous la forme d'une installation surabondante, un ensemble hétérogène d'objets issus de la culture populaire, de comestibles et d'œuvres d'art qui — sans leur intervention — n'auraient pas été admis au Whitney. À terme, *Americana* permit la diffusion d'œuvres de plus d'une cinquantaine d'artistes sous-représentés, engagés ou activistes, dont une majorité de femmes et d'artistes de diverses origines ethniques. L'effet global de l'exposition était surstimulant et ne laissait aucun espace « neutre ». Les murs étaient recouverts de papier peint autoadhésif. Une machine à laver et un sèche-linge trônaient au centre de la salle comme éléments sculpturaux (voir figure B.5). Un moniteur diffusait en continu ce qui était au programme des principales chaînes de télévision locales. Selon Group Material, l'inclusion de produits provenant de la consommation de masse faisait échos au concept de sélection que les gens font lorsqu'ils achètent et qui, dans le contexte muséal, est perpétré par le commissaire — ou le conservateur — alors que ce dernier doit prendre des décisions lorsqu'il constitue une exposition ou une collection. Dans un texte de 2007, Julie

Ault — une des artistes qui composaient alors le collectif Group Material avec Doug Ashford, Mundy McLaughlin et Tim Rollins — expliquait en quoi le projet *Americana* était engagé à questionner les pratiques commissariales qui avaient cours à l'époque : « *Americana* a contesté l'image régentée [whitewashed] et exclusive que l'art américain proposait et qui était soutenue par des institutions culturelles dominantes comme le Whitney. D'une manière non didactique, cela a soumis les pratiques commissariales à l'examen. » (Ault, 2007, p. 35) (traduction libre) La démarche de Group Material est certainement politique et le collectif a su démontrer une volonté de mettre à mal les méthodes commissariales prescrites. Ce n'est pas tant une réfutation du commissariat prévalant, plutôt qu'un réaménagement de celui-ci, afin d'offrir une tribune publique aux causes sociales.

C'est précisément en raison du pouvoir que les expositions ont dans l'attribution ou dans l'aménagement de significations, dans la création de contextes et dans leur capacité à situer les publics, que les méthodes d'exposition et les formats normalisés, ainsi que les conventions de l'exposition doivent être repensés de manière critique et être potentiellement subvertis (Ault, 2007, p. 32).

Quelques années après *Americana*, Group Material présentait l'exposition *AIDS & Democracy : A case study* (1988, DIA Foundation, New York) et soulignait la crise du sida qui nécessitait d'être articulée publiquement. Larry Rinder, commissaire de la galerie de l'Université Berkeley en Californie, a par la suite commissionné au collectif une exposition : *AIDS Timeline*, qui fut présentée entre novembre 1989 et janvier 1990. Subséquemment, l'exposition circule et est intégrée à la biennale du Whitney de 1991¹³. L'utilisation du format chronologique dans la série d'expositions *AIDS*, mettait l'accent sur l'urgence politique d'agir face à la crise du sida qui sévissait

¹³ Suite à sa constitution en 1979, le collectif Group Material sera composé successivement de divers artistes. En 1991, le collectif incluait Julie Ault, Doug Ashford, Karen Ramspacher et Felix Gonzalez-Torres.

depuis un peu plus de 10 ans. Dans la version présentée à la galerie de l'Université Berkeley, la ligne de temps qui traversait la salle d'exposition était recouverte de blocs de textes, d'articles scientifiques, de reportages, de récits de militants, de photographies documentaires, de vêtements et d'œuvres de collectifs ou d'artistes individuels (voir figure B.6). Les corpus textuels, objectaux et picturaux étaient montrés, non pas comme des états de fait disparates, mais comme un réseau d'événements et d'idées mis en mouvement, « afin de décrire les processus sociaux, ainsi que de démontrer que les actions et les événements ont des conséquences, des interconnexions avec d'autres actions et d'autres événements. » (Ault, 2007, p. 37) (traduction libre) En somme, Group Material considère l'exposition comme un véritable laboratoire. En lien avec la notion d'art commissarial, leur pratique révèle le potentiel de détournement des modalités expositionnelles et par quels moyens l'inclusion d'œuvres d'autrui, peut permettre l'examen de problématiques sociales complexes.

En septembre 1990, la même année qu'était présentée *AIDS Timeline* à la galerie de l'Université Berkeley, Joseph Kosuth est invité par Charlotta Kotik au nom du Brooklyn Museum à produire une exposition à partir des œuvres et des artefacts de leurs collections. Ce projet de Kosuth faisait partie de la série du *Grand Lobby*, initiée en 1984, qui consistait à offrir à un artiste un contexte d'exposition à grande échelle, ainsi que l'appui logistique et théorique de l'équipe de conservation du musée. Le projet *The play of the unmentionable*¹⁴, n'était pas décrit comme le commissariat d'un artiste, mais bien comme une exposition solo à part entière (voir figures B.7 et B.8). Kotik expliquait dans le texte d'introduction du catalogue que la structure des projets *Grand Lobby* attribuait une pleine licence de création à l'artiste invité. Dès

¹⁴ Le titre complet de l'exposition était : « The Brooklyn Museum collection : The play of the unmentionable ».

lors, le commissaire délaissait sa position de directeur des expositions, afin d'être « un collaborateur et un facilitateur aux plans de l'artiste. » (Kotik, 1992, p. xi) (traduction libre) À travers cette exposition, Kosuth souhaitait commenter les attaques répétées de la droite politique envers le système américain de financement à la culture, le « National endowment for the arts » (NEA). Étant un artiste prééminent de l'art conceptuel, il défendait ouvertement la nécessité économique de soutenir les productions artistiques qui, d'une part, ne pouvaient être soutenues par le marché et, d'autre part, étaient fondamentales à l'évolution des discours sur l'art. *The play of the unmentionable* mettait en lumière, à travers les collections du Brooklyn Museum, la censure qui avait été imposée à certaines œuvres jugées trop subversives à leur époque. Par exemple, la sélection comprenait des bas reliefs égyptiens, des enluminures iconoclastes du moyen-âge, des montages photographiques de Barbara Kruger, des chaises tubulaires de Marcel Breuer et des bronzes d'Auguste Rodin. Les thèmes principaux qui ont orienté la sélection des objets étaient : les représentations du nu féminin, masculin et de l'enfant, les controverses religieuses et politiques, ainsi que les questions de propriété artistique (voir discussion dans Kotik, 1992, p. xv). Kosuth voulait souligner comment – de toutes époques – la censure morale ou idéologique des productions culturelles avait privé l'humanité de nombreux chefs-d'œuvre, qui sans le discernement de chercheurs n'auraient pas été réhabilités dans la sphère publique. Dans un énoncé qui accompagnait *The play of the unmentionable*, Kosuth exprimait :

Au-delà de toutes opinions individuelles de ce qui est “ obscène ”, c'est la responsabilité de la société non seulement de protéger, mais aussi de nourrir les conditions par lesquelles la libre circulation des idées va s'épanouir [...] Protéger cet état de conscience que l'art produit est une part importante de la protection de nos libertés politiques (Kosuth cité dans Kotik, 1992, p. xiv) (traduction libre).

L'entreprise de Kosuth prenait certes des airs de critique, ce à quoi le directeur du Brooklyn Museum, Robert T. Buck, avait réagi en disant : « Au départ, ce qui semblait être un danger potentiel pour l'institution [...] a été une expérience d'apprentissage non seulement à propos de l'art, mais aussi à propos de l'histoire et de la politique. » (Buck cité dans Kotik, 1992, p. x) (traduction libre) En analogie avec la constante transformation des relations sociales, Joseph Kosuth spécifiait que la compréhension et l'analyse des œuvres d'art étaient des facteurs variables. Surtout, l'artiste contribuait par son analyse personnelle à l'histoire de l'art, car l'interprétation des œuvres est capitale et permet d'approfondir « la connaissance de notre propre héritage, nous permettant ainsi de mieux saisir qui nous sommes et qui sont nos contemporains. » (*ibid.*, p. xiii) Afin de dégager un système sémiotique, Kosuth avait mis en relation les éléments choisis de la collection avec des paragraphes de textes théoriques, propagandistes, ou de fiction, qui étaient directement imprimés sur les murs de la galerie. Appliqués à diverses hauteurs — parfois à plus de trois mètres du sol —, ces énoncés n'étaient pas présentés dans une visée didactique ; ils commentaient les œuvres autant qu'ils étaient commentés par elles. Juxtaposée à des peintures romantiques ou à une photo de Larry Clark, une sculpture était encastrée dans une niche, comme pour annuler son volume. Ailleurs, la statue d'une femme robuste était encadrée par une dizaine de peintures et de dessins représentant des nus féminins dans différentes postures.

The play of the unmentionable présentait des œuvres en relation avec le concept idéalisé de la beauté classique et intemporelle aux côtés d'œuvres d'une vertigineuse urgence du présent. L'exposition ne reflétait pas uniquement l'histoire de l'art, mais également l'histoire des tendances. En d'autres mots, comment la perception d'artéfacts culturels change selon l'époque et le contexte (Kotik, 1992, p. viii) (traduction libre).

Lorsqu'une œuvre était déplacée depuis l'une des expositions permanentes, une notice indiquait son intégration temporaire dans l'installation de Kosuth. Dans un sens, l'ensemble du musée pointait vers un lieu de convergence, le *Grand Lobby*. L'utilisation des collections du Brooklyn Museum comme un assortiment de *ready-made* impliquait une remise en question des expositions muséales dites conventionnelles. L'activité de l'artiste ne consistait pas seulement à la fabrication d'objets, mais à la création de significations ; alors que cette exposition servait à adresser une problématique actuelle, Kosuth voyait l'installation comme une partie légitime de ses activités artistiques. Entre commissariat d'artiste, exposition de groupe et exposition solo, lorsqu'un artiste prend en charge la structure de l'exposition, les terminologies sont fluctuantes et il ne semble pas y avoir de règles fixes autres que de faire confiance à l'autonomie de titularisation des principaux concernés. Dans les pratiques de l'art commissarial, il semblerait qu'il soit plus facile d'utiliser la nomenclature « exposition solo » lorsqu'un artiste travaille à partir de collections d'artéfacts ou d'œuvres anciennes, plutôt qu'avec des œuvres de ses contemporains. En ce sens, la notion d'art commissarial propose un cadre de pratique afin d'établir une distinction entre les expositions autodéterminées et les commissariats ou les expositions de groupe administrées par un artiste.

Le début des années 1990 a été une période où plusieurs artistes ont remis en question, par divers moyens, le système muséal et ses représentants, tout en testant les limites de leur propre pratique. Avec l'exposition *Mining the Museum* (1992-1993), l'artiste afro-américain et caribéen Fred Wilson sélectionnait et « détournait » un ensemble d'éléments de la collection du Maryland Historical Society Museum de Baltimore pour faire surgir une contre-histoire de l'esclavage aux États-Unis. Le terme « mining » prend deux sens, d'abord « miner, creuser » — dans les collections muséales —, mais aussi « faire sien » depuis la contraction

« mine-ing » (voir la discussion dans Ginsberg, 2012, paragr. 3). Le projet faisait suite à une résidence de prospection d'un an où Wilson avait étudié l'histoire, les archives et les objets des collections du musée. Dans l'essai *Mining the Museum : An Installation Confronting History*, Lisa Corrin, alors co-commissaire au Maryland Historical Society Museum, explique comment Wilson a investi le système du musée :

Wilson a pris toutes les décisions artistiques et a établi la trajectoire philosophique, esthétique et historique du projet. Il a participé à tous les aspects du projet : le développement, l'implémentation et les services éducatifs. [...] Il est venu à connaître les collections et autres ressources aussi bien que le personnel commissarial, éducatif et administratif (Corrin, 2004, p. 250) (traduction libre).

Il faut retenir que Wilson, en infiltrant toutes les sphères disciplinaires du musée, est venu intervenir dans le déroulement général de l'exposition. Sa participation active dans l'ensemble des paramètres de *Mining the museum*, incluant le programme éducatif, semble pointer vers une intégration plutôt totale des méthodologies commissariales comme acte de création. Par exemple, dans l'exposition *Mining the Museum*, Fred Wilson avait créé l'œuvre *Metal works* en insérant une paire de menottes rudimentaires — qui porte toute la symbolique de l'esclavage — dans un cabinet d'ustensiles richement ornés en argent (voir figures B.9 et B.10). De ce couplage émergeait toute l'absurdité de deux mondes qui cohabitaient pourtant à une même époque. Dans une salle communicante, l'artiste avait tourné toutes les statues de figures autochtones face au mur, comme pour souligner leur refus à être instrumentalisées par les discours dominants. Le « musée reflet » qu'avait édifié Wilson soulignait que l'histoire est un acte d'interprétation et que le regard contemporain y est indistinctement relié. En regard de *Mining the museum*, Terry

Smith (2012) précise que l'approche critique d'un artiste était nécessaire, en but de transgresser la complaisance de l'histoire générale :

Son point de départ était de faire reconnaître que les institutions, tel que les sociétés historiques et les musées, qui sont présumés esquisser un récit général et présenter leur matériel de façon aussi objective que possible, omettent systématiquement de le faire quand il est question de sujets socialement controversés, tels que, dans le cas présent, l'histoire de l'esclavage aux États-Unis. Wilson a déployé des techniques commissariales d'exposition, afin de rendre visibles les récits afro-américains que le musée avait préalablement rendus mineurs ou invisibles (Smith, 2012, p. 122) (traduction libre).

De plus, les détournements ou « culture jamming » que proposait Wilson survenaient lors du passage à Baltimore de la conférence annuelle de l'*American Association of Museums* (AAM) et permettaient de « catalyser des dialogues provocateurs au sein de la profession [de la conservation] » (Corrin, 2004, p. 252). Cette rencontre avec une importante délégation de professionnels de la muséologie survenait à une époque où l'AMM publiait leurs réflexions sur les pratiques muséales : *Exhibiting cultures : The poetics and politics of museum display* (1991), *Museums and communities : The politics of public culture and exhibitions* (1992) et *Excellence and equity : Public dimension of museums* (1992) (voir discussion dans Smith, 2012, p. 121). En raison de sa mise à l'examen des pratiques commissariales et de la place qu'elle a donnée à l'histoire afro-américaine, l'exposition *Mining the museum* a reçu une reconnaissance importante autant sur la scène artistique américaine que sur la scène internationale. À tel point que pendant les 11 mois où fût présentée l'exposition, il y eut plus de visiteurs que dans toutes les entrées cumulées depuis l'ouverture du musée en 1844 (voir discussion dans Hoffmann, 2014b, p. 63). Enfin, en 2003, le Maryland Institute College of Art présentait l'exposition collective *What's it to you? American history is black history*, afin de

réfléchir sur l'impact qu'avait eu Fred Wilson, quelques dix ans plus tard, sur les pratiques de l'exposition. En conséquence, la pratique de Fred Wilson aura influencé de nombreux musées à développer des programmes de type « carte blanche », afin de permettre à des artistes de commenter — ou de justifier — leurs collections. Ce genre de démarche est particulièrement instructive sur la relation que les artistes de l'art commissarial peuvent entretenir avec les structures muséales, ouvrant la voie à une investigation davantage intime des modes de collectionnement, ce que l'on pourrait nommer les artistes collectionneurs.

2.2.2 Artistes collectionneurs

La notion d'art commissarial peut certainement concerner les artistes qui dirigent momentanément des collections muséales, mais aussi ceux qui fondent leurs discours autour de leurs propres collections. C'est le cas de Mike Kelley avec l'exposition *The Uncanny*. L'idée du projet a débuté en 1992, alors que Kelley produisait avec Paul McCarthy l'œuvre collaborative *Heidi: Midlife crisis trauma center and negative media-engram abreaction release zone*, présentée à la galerie Krinzinger de Vienne. Durant la même période, Valérie Smith, commissaire de l'exposition *Sonsbeek93*, invita Kelley à proposer un projet pour l'événement. Dans un récit de pratique, Kelley mentionne sa participation à *Sonsbeek93* ainsi : « J'ai suggéré une "exposition à l'intérieur d'une exposition", une exposition de sculptures figuratives, commissariée par moi et basée sur ma collection d'images. » (Kelley, 2004, p. 9) (traduction libre) En contraste avec le programme de *Sonsbeek93* — qui consistait à présenter les pratiques sculpturales *in situ* dans des lieux non dédiés à l'art — Kelley investi plutôt le Gemeentemuseum de Arnhem dans une approche qu'il décrit lui-même de « traditionaliste » (*ibid.*) en tentant d'inverser l'idée de l'art contextuel comme lieu de résistance. L'exposition *The Uncanny* était

basée sur le concept freudien de « [das] *unheimliche* », l'inquiétante étrangeté, ce sentiment qui survient lorsque la rencontre avec un sujet est simultanément familière et inhabituelle. Selon Freud (1919/1971) : « cet "*unheimliche*" n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, qui depuis toujours est relatif à la vie psychique et que le processus du refoulement seul a rendu autre. » (p. 187) Dans le cadre de l'exposition de Kelley, c'est tout un corpus de sculptures figuratives, de prothèses, de marionnettes, de masques et de spécimens taxidermiques qui traduisaient cette aura de « *unheimliche* ». Il y avait des œuvres des artistes Marcel Broodthaers, Art Orienté Objet, Duane Hanson, Nancy Grossman, Tetsumi Kudo, Sarah Lucas, Bruce Nauman et Cindy Sherman pour ne nommer que ceux-là. Basée sur sa perpétuelle accumulation d'images, la sélection d'artéfacts et d'œuvres de collègues a été effectuée en relation avec une seconde collection de Kelley, à savoir ce qu'il regroupait sous le vocable de « *Harems* » (voir figure B.11). Malgré l'exubérance de la première salle qui foisonnait de divers éléments, c'est probablement la salle des *Harems* qui incarnait le mieux l'essence de la pratique artistique de Kelley. Les *Harems* étaient des collections — intrinsèquement incomplètes — qui regroupaient « des objets consciemment collectés et des choses inconsciemment accumulées » (Kelley, 2004, p. 12). Ces collections personnelles de Kelley s'étendaient sur toute sa vie, des cartes à jouer de son enfance jusqu'à la collection contemporaine de cartes professionnelles ou de cintres tordus ayant servi à déverrouiller des portières de voitures. Dans l'acte de collectionner, il y a ce geste fondateur de la culture contemporaine que Bourriaud (2003) souligne par la notion de détournage, ce qui revient à décrire « les incrustations de l'iconographie populaire dans le système du grand art, la décontextualisation de l'objet de série, le déplacement des œuvres du répertoire vers des contextes triviaux. » (p. 37) L'administration critique de collections — empruntées ou personnelles — permet un réaménagement de la hiérarchie des

productions culturelles. Au total, dans la seconde salle de l'exposition *The Uncanny*, il y avait 14 collections regroupées. En 1998, celles-ci ont été acquises par le collectionneur Kourosh Larizadeh avec un ensemble de contraintes. Kelley avait notamment demandé à ce que les collections demeurent inachevées, afin de pouvoir y retirer ou y ajouter des éléments jusqu'à sa mort.

La nature fluide de la définition des *Harems* révèle le fait que leur composition particulière n'est pas cruciale pour ce projet [*The Uncanny*]. Il s'agit plutôt de leur signification symbolique comme exemple de l'impulsion de collectionner et d'organiser qui est mon intérêt principal, ainsi que le fait qu'elles reflètent l'impulsion de collectionner à différents stades de développement (Kelley, 2004, p. 11) (traduction libre).

La relation entre les deux salles d'exposition donnait à voir que le but de l'exposition n'était pas tant de réunir un ensemble d'objets sous une thématique impartie, mais bien de montrer que l'acte de collectionner — et d'exposer — pouvait résulter d'une manie, en termes freudiens d'une « répétition-compulsion » (voir discussion dans Kelley, 2004, p. 10). En résumé, l'exposition de 1993 au Gemeentemuseum de Arnhem présentait deux grands ensembles : la sélection par Mike Kelley d'éléments sculpturaux et sa collection personnelle, les *Harems*. En auto-analyse du projet, il expliquait : « J'ai pris mon rôle de commissaire au sérieux, en écrivant et en faisant la recherche pour un texte de catalogue, en élaborant l'installation et en voyant à la production d'un catalogue d'exposition distinct du catalogue principal de *Sonsbeek93*. » (*ibid.*, p. 9) La première édition du catalogue *The Uncanny*, avec l'essai *Playing with dead things*, fait cas de figure dans les récits de pratique d'artistes et témoigne nécessairement de la détermination de Kelley à intervenir dans l'ensemble des constituants entourant l'exposition, ce qui inclut les activités d'édition.

En 2004, l'exposition *The Uncanny* sera reconstituée et présentée à la Tate Liverpool, ainsi qu'au MUMOK¹⁵ à Vienne. Ces récentes versions étaient similaires à celle présentée au Gemeentemuseum, à la différence que Kelley voulut y intégrer des œuvres postérieures à 1993. À nouveau, les œuvres sélectionnées faisaient appel à l'échelle du corps humain, ce qui venait imposer une inquiétante présence dans les salles d'exposition. À l'entrée de la première salle, les sculptures exposées à l'avant-plan étaient en position verticale et en progressant vers l'arrière, les œuvres semblaient s'incliner, voir littéralement se coucher. Kelley disait vouloir mettre à l'avant-scène « les morts les plus vivants » (2004, p. 10). Ainsi, les corps des visiteurs étaient confrontés à des formes de tailles similaires et cela traduisait une sorte de négociation de l'espace, le visiteur confondu dans la multitude. *The Uncanny* est régulièrement citée comme l'une des manifestations les plus marquantes de l'appropriation de stratégies commissariales par un artiste. L'exposition est à ce point une référence, que le commissaire Massimiliano Gioni en a produit sa propre version lors de la 8^e Biennale de Gwanju, en 2011. À l'entrée de l'exposition, on pouvait lire la mise en contexte suivante :

Les galeries sont inspirées par la désormais légendaire exposition de Mike Kelley intitulée *The Uncanny* [...] Ceci est une reconstruction partielle, non autorisée – un hommage à l'extraordinaire exposition de Kelley, recrée à partir des quelques photographies disponibles publiquement de l'installation de 1993. Des modifications, des variations et des éléments de réinterprétation créative ont été introduits, élargissant les frontières de l'exposition originale pour inclure de nouvelles œuvres d'art ainsi que des artistes et des objets culturels en provenance d'Asie (Gioni cité dans Yinghua Lu, 2011, p. 27) (traduction libre).

¹⁵ Le choix de présenter *The Uncanny* au MUMOK ne tenait pas du hasard. Mike Kelley souhaitait présenter l'exposition dans la ville natale de Freud.

À la manière de Kelley, Massimiliano Gioni est venu mettre en relation un ensemble thématique d'éléments sculpturaux, mais aussi quelques photographies d'œuvres qui ne pouvaient être prêtées pour l'exposition. À travers la reconduction de *The Uncanny*, le commissaire y voyait sans doute la possibilité d'articuler des références historiques, politiques, sociales, culturelles et artistiques en dehors de son contexte géographique et culturel immédiat. Ceci étant formulé, il est important de souligner que ce projet n'avait pas été autorisé par Kelley et que Gioni avait donc outrepassé le droit d'association de l'artiste. Est-ce qu'un commissaire, en se permettant de reproduire une exposition sans l'accord explicite de l'artiste, ne vient-il pas attester de son désir de bénéficier de la même licence de création que celui-ci ? En dérogeant des étapes habituelles d'accréditation auprès de l'artiste, surtout lorsqu'il est question d'introduire « des modifications, des variations et des éléments de réinterprétation créative », le commissaire ne se déclare-t-il pas commissaire-auteur ? Dans ce contexte, on comprendra que ce sont les activités commissariales — pourrait-on dire les intentions commissariales — qui doivent être soumises à notre attention collective ; le commissariat, dans la mesure où il tend à intervenir de manière librement auctoriale, peut outrepasser l'agentivité même des artistes. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que le commissariat constitue un important lieu d'autorité. Cela rejoint certainement ce que disait Roelstraete au sujet de la volonté de certains artistes à infiltrer les pratiques commissariales, afin de restituer une balance du pouvoir dans le milieu des arts visuels (voir discussion dans Roelstraete, 2012, p. 158). Assurément critique, cette posture ne peut qu'expliquer partiellement l'apparition de la notion d'art commissarial, alors que les approches collaboratives et conceptuelles prévalent.

Récemment, Julie Ault présentait l'exposition *Tell it to my heart* (2013) au Museum für Gegenwartskunst de Bâle puis au Culturgest de Lisbonne, ainsi que *Macho man* :

Tell it to my heart (2013) au Artists Space de New York. Ces expositions mettaient en dialogue des œuvres sélectionnées de la collection personnelle de Ault. *Macho man : Tell it to my heart* reprenait les grandes lignes de la pratique de Ault, notamment le développement de communautés et de groupes d'action politique (voir figures B.12 et B.13). En tant que membre fondateur du collectif Group Material (1979-1996), la nature singulière de la collection qu'elle a réunie reflétait les relations de connivences qu'elle a entretenues avec ses collègues artistes. Dans les années 1980 et au début des années 1990, les stratégies de création de Group Material incluaient l'examen, la sélection et la « juxtaposition critique » (Ault, 2007, p. 34) de divers objets culturels. Cette approche, sans être didactique, impliquait la mise à l'épreuve de la culture selon un modèle collaboratif d'apprentissage et de création. Ainsi, la diversité de la collection, en soulignant les moyens par lesquels le don et l'échange d'œuvres d'art renforcent les affinités intellectuelles et artistiques, était indicative d'un constant processus d'accumulation. L'exposition avait été coordonnée par Julie Ault en collaboration avec Martin Beck, Nikola Dietrich, Heinz Peter Knes, Jason Simon, Scott Cameron Weaver, et Danh Vo. Quelques artistes représentés dans la collection ont également participé à l'actualisation de l'exposition, en soulignant l'importance et le potentiel des activités collaboratives. À l'instar de la dynamique interne de *Macho man : Tell it to my heart*, la relation entre les collaborateurs indiquait que l'acte de collectionner relevait d'interconnexions entre un historique personnel et une identité collective. Par ailleurs, Ault a utilisé l'opportunité offerte par l'exposition afin de présenter des œuvres extérieures à sa collection et qui venaient interroger cette dernière. Pour sa part, Jason Simon avait élaboré un programme extensif de films d'art qui ont été projetés tout au long du projet. Finalement, sous la direction de Heinz Peter Knes — avec des textes de Julie Ault et de Marvin J. Taylor —, le catalogue de *Macho man : Tell it to my heart*, met en relation les œuvres de la collection dans leur contexte domestique et comment

elles ont été présentées différemment lors de l'exposition. L'utilisation de collections, muséales ou personnelles, a formulé la détermination de certains artistes à faire usage d'œuvres existantes dans le cadre de leur pratique artistique. La notion d'art commissarial englobe certainement ces pratiques, quoique l'intégration de méthodes commissariales dans la création a évolué vers une culture de l'usage et de la postproduction qui ne se limite plus aux manœuvres dans les collections.

2.3 Usage et postproduction

En premier lieu, les institutions muséales — et par extension, leurs collections — ont été investies par des artistes qui y voyaient un terrain d'exploration pour leur nouveau régime d'expression artistique. En second lieu, l'utilisation des formes expositionnelles comme mode de création provient de la désignation de l'installation comme médium prédominant de l'art contemporain. Nous pouvons également supposer que la présence accrue de la figure du commissaire dans le système de l'art est venue contribuer à l'intérêt des artistes à se resituer face aux approches expositionnelles. Hans Ulrich Obrist (2011a) soutient l'émergence de ce désir renouvelé de la part des artistes à utiliser l'exposition et ses codes comme un médium autonome : « [...] les artistes aujourd'hui préfèrent que les expositions ne soient pas dans la représentation, mais produisent la réalité. [...] cette *Gesamtkunstwerk*, pour revenir à une notion szeemannienne, est possible à travers l'exposition où l'on peut inclure toutes les disciplines. » (p. 180-81) L'émergence de la notion d'art commissarial s'appuie sur cette propension des pratiques artistiques à la conceptualisation et à la dématérialisation. Dans le contexte de l'articulation

d'une exposition par un artiste, ces interventions dites commissariales semblent avoir pris du temps à être reconnues par les commissaires. (voir discussion dans Filipovic, 2013b, p. 2) Peut-être voyaient-ils dans l'immatérialité de ces actions artistiques un reflet de leur propre pratique ?

La volonté des artistes de l'art commissarial à explorer un champ de pratique à travers l'exposition plutôt qu'avec un seul médium est reliée à cette idée soutenue par Gavin Wade (2013) comme quoi « l'art est exposition, l'art n'est plus exposé, mais l'art expose » (p. 64) (traduction libre). Justement, qu'est-ce que l'art expose ? Pour être plus précis, qu'est-ce que l'art commissarial permet d'exposer ? Comme première piste de réponse, nous pourrions avancer que l'art commissarial peut dégager un instantané du présent. Si l'art commissarial s'inscrit dans la définition étendue de l'art contemporain, il est pertinent d'interroger cette dernière catégorie. Dans l'essai *Contemporary arts does not account for that which is taking place*, Liam Gillick (2012) exprime comment le terme « contemporain » est devenu une catégorisation automatique et pourquoi il est essentiel de chercher à le redéfinir.

Par conséquent, il est nécessaire en particulier pour les artistes — mais jamais à eux seuls — d'engager ce processus de redescription de ce qui se fait maintenant. Quelle est l'image de la contemporanéité ? Et qu'est-ce que la contemporanéité produit d'autre qu'une reconduction complice ? [...] L'installation — et par association l'exposition elle-même — est l'articulation du contemporain (Gillick, 2012, p. 65) (traduction libre).

La condition que décrit Gillick semble indiquer que la forme expositionnelle serait une approche essentielle à l'analyse du présent. À savoir que l'art contemporain ne désignerait pas tant l'art qui est produit aujourd'hui, plutôt qu'une attitude qui servirait à définir de quoi est constitué le présent. L'auteur nous prévient cependant contre l'apparente inclusivité du terme « contemporain » qui, en centrant le

discours sur la contemporanéité, nous priverait d'une profonde réflexion sur ce qui reste à venir (voir discussion dans Gillick, 2012, p.67). La notion d'art commissarial est certainement reliée à ce désir de donner une forme au présent, mais comment est-ce que cette notion se lie, au sens large, aux principaux axes de l'histoire de l'art ?

Dans un texte de 2008, Boris Groys propose une relecture des formes installatives à travers les projets modernistes, postmodernistes et contemporains. Groys expose comment l'attention de Walter Benjamin au concept « d'aura » est non seulement rattaché au projet moderniste, mais aussi aux productions artistiques subséquentes. Le concept « d'aura » servait à déterminer une distance entre l'original et la copie. Sous les conditions d'une reproductibilité technique idéale, généralement, seul l'original bénéficiait d'une aura. Pour Benjamin, la production de masse, et non la création de nouveautés, constituait la modernité. Le concept « d'aura » est pertinent dans la mesure où il fut introduit afin de désigner la tension entre l'œuvre originale et sa copie. Cependant, force est de constater qu'avec les problématiques de répétitions, de reproductions ou d'itérations qu'ont soulevées les pratiques artistiques postmodernes, le concept d'aura devenait, en apparence, superflu. Nous dirons « en apparence », car il s'est supposément transformé. Groys propose qu'à travers le cadre de l'installation, forme prédominante de l'art contemporain, il ne puisse y avoir une distinction rigide entre originaux et copies ; tout ce qui est introduit dans une installation devient automatiquement un original. « Dans une installation, les œuvres d'art sont des originaux pour une simple raison topologique : il est nécessaire de visiter l'installation pour les voir. » (Groys, 2008, p. 74) (traduction libre) Contrairement au projet moderniste, ce qui distingue l'art contemporain n'est pas l'originalité de ses propres formes — les œuvres d'art n'ont plus la prétention d'apparaître *ex nihilo* —, plutôt que l'originalité de ses

manifestations, « à travers son inclusion dans un certain contexte, dans une installation, ainsi qu'à travers son inscription topologique. » (*ibid.*) Les pratiques de l'installation démontrent une certaine logique d'inclusion et d'exclusion, ce qui, en somme, détermine la dynamique de l'œuvre.

Une installation manifeste « ici et maintenant » certaines décisions sur ce qui est ancien et ce qui est nouveau, ce qui est un original et ce qui est une copie. Toutes expositions ou installations en importance sont faites avec l'intention de concevoir un nouvel ordre de mémoire ; de proposer les nouveaux critères pour raconter une histoire, pour différencier le passé du futur. L'art moderne travaillait au niveau des formes individuelles. L'art contemporain travaille au niveau des contextes, des cadres, des arrières-plans ou des nouvelles interprétations théoriques (Groys, 2008, p. 75-76) (traduction libre).

L'installation est une occurrence en temps réel des choix de l'artiste ; elle n'a pas à se restreindre aux relations prévalentes et engage à une exploration sciemment subjective et personnelle. Si nous nous permettons l'analogie avec ce qu'avance Boris Groys, dès lors que les approches installatives créent une succession d'originaux, les expositions issues de la notion d'art commissarial impliquent un contrat similaire. C'est-à-dire qu'en admettant qu'il y ait une négation des hiérarchies entre originaux et copies dans le cadre d'une installation, une exposition orchestrée par un artiste et qui inclurait des œuvres autonomes ne serait pas contrainte à exemplifier les frontières entre les productions originales — entendre ce que l'artiste crée — et les « copies » — ce qui est emprunté.

Contrairement aux règles de pratique qui incombent aux commissaires, il est possible que la notion d'art commissarial, dans la mesure où elle est le fait de certains artistes, n'implique pas les mêmes attentions. En cela, il est théoriquement applicable de considérer qu'une œuvre autonome qui est incluse dans l'exposition d'un artiste ne serait plus totalement l'œuvre originale qu'elle était, mais un nouvel

original qui est transformé — souvent de manière temporaire — par le contexte expositionnel. L'exposition est ainsi constituée d'itérations qui sont définies par l'artiste lui-même. Cela prolonge également l'idée du *ready-made*, concept duchampien, et sert à valider l'exposition comme médium autonome, indistinctement, autant pour les artistes que pour les commissaires. Dans un article de 1987, Watkins soutient que les actions commissariales tendent à se valider à l'instar des pratiques artistiques, avec des postures empruntant au *ready-made*. C'est par une « manipulation de l'environnement, de l'éclairage, des cartels et du placement des œuvres d'art » (Watkins, 1987, p. 27) (traduction libre) que cela fait écho au *ready-made*, des objets élevés au rang d'œuvres d'art par une détermination artistique. Cette attitude transcende la conception nihiliste de l'art qui émergerait tel un fragment isolé, alors que l'exposition — dans sa totalité — est une forme qui, comme le pointe Groys (2008), n'est jamais entièrement nouvelle.

Une installation ne peut pas être véritablement nouvelle, simplement parce qu'elle ne peut pas être immédiatement comparée à d'autres, antérieures ou postérieures. Pour comparer une installation à une autre installation, nous devons créer une nouvelle installation qui serait le lieu d'une telle comparaison (p. 77) (traduction libre).

Le monde intérieur que constitue l'exposition est en relation avec la libre circulation des éléments en dehors des modes expositionnels. « Les mêmes images et les mêmes objets peuvent être considérés comme révélateurs aussi bien que dissimulateurs de leur propre statut ; ils apparaissent comme des articles de séquences potentiellement infinies de répétition et de reproduction. » (p. 80) Cette explicitation des dynamiques de l'installation et de l'exposition permet de questionner comment s'opérerait la notion d'art commissarial dans une logique de pratique artistique et non de commissariat. La distinction est importante, car dans la méthodologie relative à l'exposition d'un artiste, toutes les œuvres qui sont

intégrées peuvent être soustraites à leur récit d'origine. Les artistes de l'art commissarial n'ont pas l'obligation d'aborder l'ensemble des composantes dans une perspective didactique. Encore faut-il que ce genre de pratique soit faite avec acuité et en accord avec les potentiels collaborateurs, le contraire s'avèrerait problématique au plan éthique.

Le repérage et la classification de nouvelles approches artistiques ont été, nous le savons, amplement commentés par l'histoire de l'art. Dans quelle perspective est-ce que la notion d'art commissarial s'est manifestée ? Alors que le projet postmoderne est essentiellement une réflexion sur le modernisme — non pas parce qu'il est révolu, mais bien parce qu'il est devenu familier et qu'il a pénétré toutes les sphères de l'activité humaine —, ce premier a permis de déconstruire la rigidité des catégories tout en privilégiant l'hybridation des modalités artistiques. Dans un texte autour de la thématique de l'indécidable, Joanne Lalonde apporte une précision sur la condition de l'art à l'ère de l'hypermodernité, concept qui a une forte empreinte dans le domaine de la littérature. En prenant appui sur l'héritage du postmodernisme, Lalonde (2008) souligne : « Si on accepte le nouveau concept d'hypermodernité, on doit admettre du même coup que ce métissage atteint un stade plus élevé, celui du flou complet des origines, de l'indistinction des spécificités et de l'imprécision quant à la finalité des œuvres. » (p. 105) Cette condition hypermoderne de l'indétermination, rejoint certainement les méthodologies croisées de l'art commissarial, tout en appelant à anticiper avec curiosité ses futures manifestations et les artistes qui continueront d'en faire usage.

Goshka Macuga est une artiste qui a exploré avec sensibilité ce que l'exposition peut offrir en terme de potentialité. Le projet *Picture room* (2003) est un exemple pertinent d'une salle d'exposition modulée selon les critères d'une artiste, afin

d'intégrer une sélection d'œuvres de contemporains. Lors de *Picture room*, Macuga avait basé la reconstruction de la galerie à partir d'une des pièces de la résidence de Sir John Soane, projet architectural complété en 1827 (voir figure B.14). Cette pièce victorienne — également nommée « *picture room* » — disposait de multiples murs à charnière, des « plans mobiles » comme le décrivait Soane. Dans la demeure du 19^e siècle, des sections ou encore des pans entiers de mur pivotaient pour révéler jusqu'à trois niveaux d'œuvres picturales, ainsi que des alcôves où étaient disposés des sculptures et des artefacts. Cette pièce modulable était non seulement la solution pragmatique au manque d'espace pour entreposer la collection de Soane, mais aussi une véritable construction architecturale et une incarnation des choix du collectionneur. Macuga s'est librement inspirée du *Picture room* de Soane pour l'exposition présentée à Gasworks, une galerie d'art de Londres. À l'image des composants architecturaux du 21^e siècle, la version de Macuga comportait une simplification des lourds panneaux en bois laqué ; l'artiste ayant opté pour du contre-plaqué brut. Tel un jeu avec l'inscription de l'art dans l'histoire, Macuga avait accroché sur les différentes faces des panneaux une sélection d'œuvres de collègues et autres productions relatives à l'actualité (voir figure B.15). Les nombreuses configurations de l'espace indiquaient qu'il n'existait aucun « degré zéro » de l'exposition, plutôt qu'une succession d'activations de la galerie. Lucy Steeds (2015) relate que Macuga, en agissant en tant qu'artiste, « démontrait que la sélection, la juxtaposition et l'enchevêtrement de l'art — en outre, la mise en scène et l'orchestration des rencontres du public — seraient les nouveaux lieux d'apparition de l'art. » (p. 24) (traduction libre) En cela, l'artiste faisait comprendre que son projet dépassait la simple désignation d'un module comme œuvre et s'étendait à l'ensemble de ses choix expositionnels. *Picture room* apporte une nuance intéressante à la notion d'art commissarial, à savoir qu'il peut y avoir une véritable interrelation entre les œuvres de l'artiste « organisateur » et celles qui sont

intégrées à l'exposition. Lors d'un entretien pendant l'idéation de son projet, Macuga révélait ses réflexions concernant ses productions et celles de ses pairs : « Je fournis un environnement total et unifiant pour l'exposition d'œuvres d'autrui, dans lequel leurs œuvres deviennent miennes et mes œuvres deviennent les leurs. » (Macuga cité dans Steeds, 2015, p. 29) Par la position qu'adopte Macuga, l'artiste sait démontrer comment la vitalité artistique peut résider dans un investissement des actes de citation, de copie, d'emprunt et d'interprétation. Tout cela semble s'inscrire dans une logique collaborative, bien plus qu'un assujettissement des œuvres introduites. De plus, le projet *Picture room* aura octroyé, grâce à une amplitude commissariale, une place prédominante aux productions féministes, artisanales, politisées et spontanées.

Au début du chapitre, nous avons proposé l'hypothèse que l'art commissarial se fonde, du moins en partie, sur une tentative de saisir la complexité du présent. En second lieu, nous pourrions supposer que la notion d'art commissarial, en étant une approche, une attitude ; fournit une structure qui cautionne la citation, l'inclusion ou la modification d'œuvres existantes. Duchamp avec le *ready-made* avait défini l'acte de choisir comme le nouveau paradigme de la création. Ainsi, le *ready-made* établissait la période transitoire entre le passage d'une société de production à une société de consommation, « anticipant un moment historique qui caractérisait essentiellement le 20^e siècle : d'un modèle industriel à celui de la consommation en puissance » (Hantelmann, 2011, p. 12). En cela, le concept de « postproduction » développé par Bourriaud en 2003, vient amplifier ce type de rapport à la création artistique. Si *Esthétique relationnelle* (Bourriaud, 2001) menait à voir les relations entre artistes et publics comme un matériau sensible, *Postproduction* suggère l'émergence — inspirée des années 1980 et de la DJ culture — d'un « communisme des formes » (Bourriaud, 2003, p. 13) où le *remixage* des œuvres agit comme œuvre.

Dès les premières pages de *Postproduction*, Bourriaud pose les assises de la culture comme scénario ou « comment l'art reprogramme le monde contemporain » (*ibid.*, p. 5). Bien avant l'apparition des sites de partage tels que *Tumblr* ou *Pinterest*, qui ont intimement forgé les productions actuelles — nous n'avons qu'à penser à Camille Henrot (*Grosse fatigue*, 2013) —, *Postproduction* soutient la circulation des pratiques de l'emprunt, du reformatage et de l'émulation. Analogue à ce que Groys disait au sujet du préfixe « post » relatif à la postmodernité, Bourriaud souligne que la postproduction « ne signale aucune négation ni aucun dépassement, mais désigne une zone d'activités, une attitude. » (*op. cit.*, p. 10) Apprendre à se servir des productions culturelles existantes revient à inventer des protocoles d'usage afin de réécrire les récits de l'art.

Si le détournement d'œuvres préexistantes est un outil couramment utilisé aujourd'hui, les artistes n'y ont plus recours afin de « dévaloriser l'œuvre d'art », mais pour en faire usage. [...] Les artistes pratiquent aujourd'hui la postproduction comme une opération neutre, à somme nulle, là où les situationnistes avaient pour but de corrompre la valeur de l'œuvre détournée, c'est-à-dire de s'attaquer au capital culturel. [...] Les œuvres ne sont plus perçues comme des obstacles, mais comme des matériaux de construction (Bourriaud, 2003, p. 33).

À la lumière des nouvelles approches inhérentes aux artistes de l'art commissarial, cet ouvrage de Bourriaud jette un regard sur les déplacements de la notion d'auteur, à l'ère du « *copyleft*¹⁶ ». Suivant le concept de postproduction, on peut réitérer que pour les artistes de l'art commissarial, l'acte de création ne résulte pas de l'élaboration de formes à partir de matériaux bruts, mais de l'utilisation, de la réexposition ou de la reproduction d'œuvres réalisées par d'autres ; des éléments

¹⁶ Le *copyleft* est l'autorisation donnée par l'auteur d'un travail soumis au droit d'auteur (œuvre d'art, texte, programme informatique ou autre) d'utiliser, d'étudier, de modifier et de diffuser son œuvre, dans la mesure où cette autorisation reste préservée (Source : Wikipedia).

d'ores et déjà en circulation, à savoir informés avant leur intégration. De surcroît, cela reconduit l'idée que l'œuvre d'art contemporaine résiste à être présentée comme la terminaison d'un processus créatif, plutôt qu'un « moment dans la chaîne infinie des contributions » (Bourriault, 2003, p. 12). Dans cette nouvelle forme de culture, la mise en circulation d'œuvres autonomes permet de les réactiver.

Rirkrit Tiravanija est probablement une des figures les plus emblématiques de l'art relationnel, mais il est intéressant — dans la perspective de l'art commissarial — de revenir sur un projet qu'il a présenté au Consortium à l'été 1996. L'exposition *Untitled (one revolution per minute)* était construite à partir de trois orientations. La première consistait à manipuler la collection que le Consortium avait acquise au fil des ans grâce aux dons d'artistes y ayant exposé. La seconde orientation était l'exposition d'œuvres antérieures de Tiravanija, qui dans l'ensemble soulignaient ce système d'échange avec le visiteur que l'artiste affectionne particulièrement. Finalement, la troisième orientation prenait appui sur la présence de musiciens dans l'une des sections de l'exposition. Alors codirecteur du Consortium, Éric Troncy (1996) explique comment l'articulation d'œuvres d'autrui est pour Tiravanija un mode opératoire en extension à sa pratique artistique, comment ce « type d'intervention conduit au projet global de l'artiste, et dans lequel on repère entre autres intentions celle de rassembler [...] en un même lieu, lui-même sociologiquement codé, des activités dont la pratique d'ordinaire n'est pas conçue simultanément par les structures qui les portent. » (p. 5) Déjà avant *Untitled*, Tiravanija avait utilisé une lithographie de Warhol dans l'exposition *Surface de réparation* (1994), fait déplacé des œuvres — toujours emballées — de la réserve jusque dans la galerie 303 de New York et avait projeté des films d'auteur à même ses installations. Intégrer un film ou faire usage d'œuvres collectionnées relevait pour lui de la même procédure : « recharger les œuvres qui perdent leur énergie

dans les réserves et dans les collections » (*ibid.*, p. 6). Plutôt que de choisir des œuvres à partir de ses goûts personnels, Tiravanija disait plutôt réagir aux conditions formelles des salles à transformer. La première salle, peinte en orange vif — selon l'artiste, cette couleur aurait la propriété d'ouvrir l'appétit —, réunissait des œuvres de Louise Lawler et de Michael Asher. Les cartes postales de Asher provenaient d'une enquête photographique réalisée en 1991, qui avait pour objectif de documenter les systèmes de chauffage des principaux lieux touristiques de Dijon. En toute connaissance de l'historique de cette pièce, Tiravanija les avait posées sur un des radiateurs de la galerie. La salle attenante était cadrée par de grandes peintures de Niele Toroni, *Empreintes de pinceau n°50* (1990), alors qu'au centre il y avait les itérations de quatre œuvres de Rirkrit Tiravanija qui invitaient les visiteurs à préparer du thé, du café turc, de la soupe, ou conviaient à consommer une bouteille de Coca-Cola ou une bière (*voir figure B.16*). Dans le catalogue dirigé par Éric Troncy, toutes les œuvres officielles de Tiravanija, en énonçant ce qui les compose, portent la mention « lots of people », ce qui souligne à quel point le visiteur est une donnée incontournable de l'œuvre, sans lequel sa réalisation ne saurait être complète. L'ensemble formait un espace autonome entouré par l'accrochage inhabituel d'œuvres appuyées contre les murs, montrées partiellement ou entassées dans un coin. Dans la construction des salles du Consortium, Tiravanija est allé jusqu'à détourner une œuvre de Mate McCaslin — un réseau de ventilateurs et d'ampoules incandescentes — pour en faire le système d'éclairage d'un studio de répétition (*voir figure B.17*). Ce nouvel usage de la sculpture en faisait un élément central à l'expérience de l'exposition.

Les pratiques que nous pouvons relier à la notion d'art commissarial partagent cette attitude faite de curiosité vis-à-vis le réseau complexe que constitue l'histoire de l'art, celle qui est écrite et celle à écrire. Parfois, il s'agit de donner une forme au

présent en introduisant des œuvres de collègues ou en fournissant une plateforme de diffusion pour une communauté de pensée qui serait autrement sous représentée. Il est question pour certains d'une forme de médiation des productions culturelles. Selon Ardenne (1997), « l'acte de médiation de l'art contemporain commande de tenir compte d'un autre impératif, non moins problématique celui-là : le devoir intellectuel d'assimiler les nombreuses temporalités internes, signifiées par le réseau complexe des références fondant aujourd'hui la création, qui traversent le champ de l'art. » (p. 434) Alors qu'il est incontournable pour un commissaire d'avoir une rigueur de recherche, la notion d'art commissarial suggère un effort — pour les artistes qui souhaiteront s'y affilier — d'articulation théorique de la praxis. Dès lors, pour certains artistes, les stratégies commissariales dans la création permettent de revisiter l'histoire à travers ses silences et ses manquements ; posture à laquelle il est possible de m'identifier comme artiste.

[...] Ces temporalités internes actives dans l'art contemporain renvoient l'observateur non à un art conçu en fonction d'une histoire de l'art collectivement vécue par les artistes et monolithiquement comprise par eux, mais bien plutôt, pour chaque œuvre envisagée, à une histoire singulière de l'histoire, à une mise en histoire même de l'histoire de l'art (Ardenne, 1997, p. 437).

Cette approche permet assurément de faire un retour sur ce qui sera tantôt présenté comme la marge; ce qui est relatif à la contre-culture ou à la sous-culture. Il y a certes dans ces démarches toute une dynamique de l'enquête qui présuppose que l'artiste est d'abord l'examineur de sa propre pratique — celle-ci étant explicitée dans un cadre théorique —, mais aussi l'examineur de pratiques artistiques antérieures, actuelles et à venir. Dès lors, nous nous poserons la question, est-ce que l'émergence de la notion d'art commissarial peut-être mise en relation avec la qualification de l'artiste comme chercheur ? Selon Diederichsen (2008),

l'interconnexion entre la création et la recherche est indicative « d'une nouvelle forme de la connaissance de l'artiste qui, en fusionnant la recherche historique et l'examen critique de l'historiographie de la diffusion et de l'articulation artistique, est en phase avec l'image de l'artiste d'aujourd'hui en tant que participant aux débats académiques. » (p. 153) (traduction libre) Il y a d'ailleurs cette tendance qui semble être importée des milieux académiques et qui vise à valider une production artistique par les références que cette dernière affiche ouvertement. Est-ce que l'usage de références est attribuable à un système d'autovalidation ? Voilà une question qui me vient souvent à l'esprit lorsque j'entreprends un nouveau projet de création. Est-ce que les référents que je convoque sont issus d'interrogations intimes ? Est-ce que mes références seront instrumentalisées comme raccourcis afin de circonscrire mon projet ? Pour sa part, Jeff Wall (2010) affirme que la référentialité est inhérente aux processus créatifs : « On ne décide pas de référer à des choses, on est obligé d'accepter les accomplissements précédents. Vous avez à entrer dans une sorte de relation efficace avec ceux-ci afin d'accomplir quelque chose d'inédit. » (p. 157) (traduction libre) Ce que Wall exprime traduit l'apparition parfois involontaire de références qui se glissent dans la production d'un artiste. Le sujet de la référentialité est difficilement dissociable de la notion d'art commissarial, alors que l'intégration physique d'une œuvre ou l'appel à celle-ci constitue expressément un lieu conscient de référence.

Lors d'une table ronde sur le « référentialisme » réunissant Dirk von Lowtzow, Paulina Olowska, Stephen Prina, Adam Szymczyk et modérée par Isabelle Graw, une question a été posée d'emblée ; en admettant qu'il y ait dans le domaine artistique une tendance lourde à intégrer des références « intéressantes », afin d'entourer l'œuvre — dans sa conception large — d'une aura tout aussi intéressante, est-ce que l'utilisation de références est nécessaire ? Les références rendent-elles les œuvres

plus signifiantes ; plus dignes de confiance ? Qu'est-ce qui pourrait motiver l'usage de références ? Au sujet de son expo à la biennale de Berlin, Paulina Olowska répondait à ces questions en explicitant comment la référence au travail de Zofia Stryjeńska consistait en une approche de revalorisation du travail de cette dernière :

Le travail de Zofia Stryjeńska m'a intéressé parce qu'elle était une artiste si complexe. [...] Quand mon travail a été présenté à Berlin, je souhaitais attirer l'attention sur cette artiste en la citant. Elle n'a jamais été considérée comme une peintre sérieuse ou comme une artiste d'avant-garde à son époque. Son travail a été considéré comme de l'art appliqué. Je n'étais pas tant intéressée par son travail, que par l'idée qu'elle représentait. Et en exprimant cela, je me servais de son propre langage (Olowska, 2008, p. 144-45) (traduction libre).

L'exemple que constitue le projet de Paulina Olowska offre une compréhension des intentions de création qui doivent être questionnées. D'ailleurs, l'artiste concluait en disant : « Je suis convaincue qu'en tout temps, les références utilisées par un artiste sont faites pour des raisons critiques et jamais pour une simple instrumentalisation. » (Olowska, 2008, p. 146) Pouvons-nous espérer que la lecture d'Olowska soit juste et que les artistes — notamment ceux qui s'affilieront à la notion d'art commissarial — auront la même prudence, la même posture autocritique face à la référentialité ?

2.4 Auctorialité

Alors que l'usage de méthodes référentielles dans la création abonde dans les cas où des artistes se sont engagés dans des approches commissariales, la question de la détermination de l'auteur s'est accentuée. Où se situent les limites entre citation et

appropriation ? Nous pourrions supposer qu'un premier brouillage du concept d'auctorialité est apparu au moment où des artistes ont commencé à intégrer, à reformuler ou à codifier des œuvres existantes. Les échanges disciplinaires entre artistes et commissaires ont certainement engendré un second brouillage. Dorothee Richter (2012) pose la question : « Est-ce que les artistes et les commissaires sont des compétiteurs pour l'auctorialité dans le monde de l'art ? » (p. 203) Lorsqu'un commissaire réinvente le mode de diffusion d'une œuvre — même avec l'accord de l'artiste —, celui-ci ne vient-il pas apposer en quelque sorte sa signature, ne serait-ce que temporairement ? Dans cette situation, le commissaire formulerait-il ce que l'on pourrait nommer une itération d'œuvre ? La question devient d'autant plus problématique lorsqu'un artiste s'engage dans pareille activité. Est-ce que l'intégration d'une œuvre existante crée nécessairement une nouvelle œuvre, du seul fait que l'artiste a la capacité ontologique de créer ? C'est-à-dire que les artistes de l'art commissarial favoriseraient, lors de l'inclusion d'œuvres existantes ou de commandes d'œuvres, l'idée que celles-ci constituent des itérations d'œuvres. De plus, les artistes qui seraient tentés de travailler à partir d'œuvres d'autrui devraient prendre conscience de la mobilité du concept d'auteur et trouver des stratégies afin de manifester l'origine de leurs décisions.

Parallèlement, peut-être que l'obsession à situer où l'auteur apparaît, ne fait que référer à cette idée de finalité de l'œuvre et détourne l'attention du processus complexe menant à la réalisation de celle-ci. Lorsque l'on réfléchit à l'historique possible des interprétations, des interventions ou des modifications d'une œuvre qui peuvent lier deux auteurs, il semble y avoir « une résistance à l'intrusion présumée de l'un dans l'autre — quelque chose qui vient d'un désir pour le "degré zéro" dans lequel l'autonomie des œuvres d'art est en quelque sorte sauvegardée de toute imposition interprétative. » (Ribas, 2008, p. 4) (traduction libre) L'idée que

dégage Joao Ribas est que la distinction rigide entre les disciplines prolonge la mythification des œuvres d'art comme étant des éléments imprescriptibles. La subjectivité même de l'artiste est présentée comme une réalité réifiée. Les œuvres qu'il produit auraient une valeur intrinsèque et n'auraient donc nul besoin d'interprétation. Ribas poursuit en expliquant que les principes de « " postproduction ", de " *in situ* " ou de " collectivité " ont ébranlé les distinctions apparentes entre les rôles traditionnels. » (*ibid.*). Pourtant, lorsqu'il s'agit d'identifier l'auteur des œuvres en circulation, on admet difficilement le rôle supplétif que formulent les approches commissariales. Encore, nous considérerons avec plus de facilité qu'un artiste puisse faire usage du commissariat à des fins créatives, qu'un commissaire fasse de la création à travers ses activités commissariales.

Le commissaire, contrairement à l'artiste, n'a pas la capacité de transformer le " non-art " en art par le simple acte d'exposition — ce niveau d'ontologie ne réside que dans le travail de l'artiste. [...] Et il y a, bien sûr, des artistes pour qui la médiation commissariale est déjà internalisée dans leur propre pratique... En quelque sorte, le travail présuppose déjà l'idée d'une " intrusion ", comme dans le passage de l'objet au processus, puis aux approches discursives et relationnelles au cours des trois dernières décennies (Ribas, 2008, p. 6).

Est-ce que l'auctorialité peut être mobile, voire transférée ? Certes, il peut y avoir des œuvres ou des expositions sans auteur, mais pas sans auctorialité — ne serait-ce parce qu'il y aura toujours un désir à déterminer l'origine de leur apparition sinon à l'inventer par la fiction. Raimundas Malašauskas (2012) écrivait dans le texte *Les œuvres d'art sont aussi des commissaires d'expositions*, qu'à travers le commissariat « nous pensons leur [les œuvres d'art] donner une " voix ", mais en réalité les œuvres parlent elles-mêmes par le biais de nos choix et de nos hypothèses. » (p. 40) Par ailleurs, l'auteur suppose que les œuvres d'art seraient en elles-mêmes des

commissaires « à temps plein » (*ibid.*). Selon cette conception, l'activité commissariale est ultimement précédée des historiques individuels qu'elle tente de rassembler. Peut-on considérer l'autonomie des œuvres d'art comme un préambule aux intentions commissariales ?

En bref, la principale question en jeu est la notion de responsabilité. Si les œuvres d'art jouent le rôle de commissaire d'exposition sans autoriser leurs actions, ne rejettent-elles pas la responsabilité du geste curatorial dans son intégralité ? C'est possible, car le principal problème lié à la responsabilité est son lien étroit avec la question de l'auteur. Comment peut-on alors s'engager dans des structures créatives dénuées d'auteur et pourtant hautement responsables (Malašauskas, 2012, p.41) ?

Cette idée de structures créatives hautement responsables est fort intéressante, car elle souligne comment les artistes qui s'engagent dans des approches commissariales doivent souscrire à une certaine déontologie ; non seulement envers d'autres artistes, mais aussi envers les œuvres qu'ils convoquent. Il semble évident qu'un rôle différent de celui de commissaire introduit d'autres licences, mais n'exclut pas une rigueur de pratique. Enfin, la pratique de l'art commissarial pousse les artistes à interroger la notion d'auteur. Ces interrogations peuvent être explorées à la lumière de l'exposition *Intolerance*, de l'artiste néerlandais Willem de Rooij, laquelle constitue un cas pertinent pour l'examen des attitudes auctoriales au sein de l'art commissarial¹⁷. Mais avant d'aborder spécifiquement ce projet, faisons un retour sur le cycle de trois expositions qui ont précédé, sinon préparé le terrain pour *Intolerance*. En 2006, De Rooij présentait une première exposition à la galerie Chantal Crousel de Paris, où il introduisit son intérêt pour la peinture de Melchior d'Hondecoeter (1636-1695). De ce dernier, De Rooij utilisait le

¹⁷ La présente section au sujet de l'artiste Willem de Rooij fut publiée – dans une première version – par la revue *Esse*. Voir Provost, G. A. (2015). Art commissarial : le cas de Willem de Rooij, *Esse*, 84, 46-50.

tableau intitulé *A Pelican and Other Birds near a Pool* — aussi connu sous le vocable « *The Floating Feather* » — pour les invitations à son vernissage et comme source pour le titre du projet. *The Floating Feather* réunissait, dans la galerie parisienne, trois ensembles : une sculpture d'Isa Genzken, une vidéo double de Keren Cytter et des vêtements de haute couture de la designeuse sino-hollandaise Fong Leng. À la fin des années 1970, Fong Leng traduisait, avec ses robes-manteaux, le passage du *flower power* aux prémices du punk. Dans l'installation de Willem de Rooij, les robes-manteaux étaient présentées comme des sculptures : à travers la volonté de montrer de l'artiste, ces objets en marge de l'art prenaient un nouveau point d'appui (voir figure B.18). Une deuxième exposition confirma l'intérêt de De Rooij pour les actions commissariales, cette fois à la galerie Daniel Buchholz, à Cologne. Intitulé *Birds in a Park*, d'après une peinture de D'Hondecoeter, ce deuxième volet était similaire à *The Floating Feather* en ce sens que De Rooij collaborait avec les mêmes artistes ; néanmoins, les éléments différaient et se retrouvaient dans une nouvelle mise en espace.

Ce n'est qu'à la troisième exposition de ce cycle que le projet de De Rooij a pris un tournant révélateur, l'artiste nous amenant en plein cœur d'une déconstruction de la notion d'auteur. D'où émerge le discours ? Qui en est l'auteur ? L'image qu'il utilisa pour l'invitation au vernissage de l'exposition *Birds* (2009), à la Cubitt Gallery de Londres, était issue d'une peinture longtemps associée à D'Hondecoeter, mais qui se révéla plutôt être l'œuvre d'un de ses contemporains (voir discussion dans Rebentisch, 2010, p. 40). De cette méprise, De Rooij soulevait le caractère déceptif des ruptures d'authenticité. Suivant la logique qu'il avait instaurée dès le carton d'invitation, l'artiste réunissait un corpus qui problématisait la notion d'auteur, au-

delà de la double position d'artiste et de commissaire¹⁸. D'abord, il avait signalé l'absence de la peinture *Birds* en apposant sur un mur un panneau descriptif à la manière de Sophie Calle avec *Fantômes* (1991)¹⁹. Les robes-manteaux de Fong Leng, uniques et sculpturales, faisaient place aux survêtements des collections de prêt-à-porter que la designeuse avait créés quelque temps avant la faillite de la marque. Ceux-ci étaient revêtus par des mannequins banals, comme ceux que l'on trouverait dans un magasin à grande surface. De Rooij avait également réuni des œuvres de Vincent Vulsma issues de la série *ARS NOVA E5305-B*; il s'agissait de monochromes noirs qui avaient été peints en appliquant une couche de peinture en aérosol sur des toiles chinoises prémontées et toujours emballées dans leur pellicule plastique. Plus loin, De Rooij avait exposé des affiches autographiées de *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), dernier film de Pier Paolo Pasolini. À ce propos, les affiches qui promouvaient une image d'authenticité au moyen d'une reproduction de l'autographe du réalisateur traduisaient inévitablement un malaise lorsqu'on prend en compte le fait que Pasolini était décédé lors de la sortie en salle du film.

À travers ces éléments, De Rooij se révèle, somme toute, un « artiste-sujet » dont l'exposition est déterminée par ses goûts, ses intérêts du moment ou encore ses relations avec des collègues artistes. La critique Juliane Rebentisch (2010) avance que « c'est son nom [De Rooij] d'artiste qui engloutit celui des autres artistes ; c'est dans son œuvre que les œuvres — qu'il s'approprie ouvertement, dans cette perspective — de ceux-ci s'inscrivent » (p. 41) (traduction libre). Plus loin, Rebentisch cerne ce bris de l'auctorialité qui est si perceptible dans l'œuvre de

¹⁸ *Birds* est décrit par De Rooij comme « a specially commissioned installation inspired by the 17th century Dutch still-life painter Melchior d'Hondecoeter » (Source : Cubitt gallery).

¹⁹ Pour le projet *Fantômes*, Sophie Calle avait compilé des descriptions d'après mémoire d'œuvres qui avaient été retirées des murs de l'exposition permanente d'un musée. Alors qu'elles avaient été prêtées à d'autres musées ou qu'elles étaient en restauration, les descriptions prenaient la place des œuvres comme documents témoins.

De Rooij : « [...] les hiérarchies d'auctorialité (De Rooij comme simple "commissaire", De Rooij comme "maitre" qui crée l'installation) ont une autre fin : affranchir la subjectivité esthétique de sa fausse assimilation à celle de l'artiste » (*ibid.*). Suivant la pensée de Rebentisch, la hiérarchie auctoriale que déconstruit De Rooij mène à l'acceptation d'un auteur mobile, emprunté, « successif ». Car si De Rooij n'est point l'auteur des œuvres qu'il expose, il demeure l'auteur de leur sélection, de leur mise en dialogue, et il met à l'épreuve l'idée contestée — voire contestable — du commissaire comme « méta-artiste, penseur utopique et shaman » (Alexander, 2009, p. 4) associée à la pensée de Szeemann dès 1969. C'est à la suite de ce cycle d'expositions — *The Floating Feather*, *Birds in a Park* et *Birds* — que De Rooij exposa le projet *Intolerance* à la Neue Nationalgalerie de Berlin en 2010.

Alors que les expositions qui ont précédé *Intolerance* faisaient appel, sur le plan de l'image, aux peintures de D'Hondecoeter, ce n'est qu'avec l'appui financier et logistique de la Neue Nationalgalerie que De Rooij a réussi à réunir en un seul lieu physique bon nombre d'entre elles. Par cette entreprise, De Rooij réaffirmait sa position d'artiste usant de l'exposition comme d'un dispositif idéal. *Intolerance* présentait deux corpus, soit une sélection de peintures du studio de Melchior d'Hondecoeter et des « *featherworks* », objets fétiches ou usuels confectionnés à partir de plumes et provenant de l'archipel d'Hawaï (*voir figures B.19 et B.20*). Que révélait au juste De Rooij en juxtaposant ces deux corpus ? D'un point de vue conceptuel, l'artiste avait choisi ces deux ensembles selon le principe qu'ils incarnent respectivement des signifiants d'un pouvoir situé dans leur époque et relatif à leur territoire. Avec *Intolerance*, De Rooij proposait une réflexion triangulaire sur les débuts du commerce mondial, les conflits interculturels et les influences esthétiques.

Né en 1636 à Utrecht, aux Pays-Bas, le peintre D'Hondecoeter est surtout connu pour ses peintures animalières, ses natures mortes et ses scènes de chasse. Au début de sa carrière, il peint des oiseaux de ferme : canards, poules, oies, coqs. Ce n'est que subséquemment, avec l'essor du commerce maritime et l'introduction, en Europe, de nouvelles espèces d'oiseaux exotiques, qu'il élabore des compositions aviaires fantaisistes. La carrière D'Hondecoeter prend un tournant important lorsqu'il ajoute à sa clientèle le roi des Pays-Bas Willem III et la nouvelle élite issue de la bourgeoisie marchande, qui lui commandent des peintures où sont représentés des oiseaux exotiques, signe de prospérité et d'un certain esprit d'aventure. On pourrait souligner ici que ces peintures constituent des objets de pouvoir dépeignant d'autres objets de pouvoir. En somme, de 180 à 250 peintures sont attribuables au studio D'Hondecoeter. Le succès que connaît le peintre entraîne une dissolution du principe d'auteur, comme le souligne De Rooij dans un entretien avec le commissaire Dieter Roelstraete : « Les peintures D'Hondecoeter sont de facture inégale ; ainsi, une partie de son œuvre — qui est considérable en fait de volume — se caractérise par une certaine banalité typique du travail à la chaîne. [...] Cette ambigüité de l'auctorialité est aussi un aspect qui me fascine, car elle occupe une place importante dans mon propre travail. » (De Rooij cité dans Roelstraete, 2010, paragr. 6) (traduction libre) La production intensive de peintures entraîne, dans l'œuvre de D'Hondecoeter, une répétition des sujets, voire littéralement une répétition des compositions. « Je [De Rooij] trouvais cet aspect répétitif de l'œuvre plutôt intéressant, non seulement comme stratégie visuelle, mais aussi comme acte artistique. [...] C'est presque comme regarder un téléroman ou quelque chose de très convenu. » (*ibid.*, paragr. 7)

Dans le regroupement et l'articulation des corpus, De Rooij faisait en quelque sorte ressortir les défauts des Beaux-Arts et les qualités des objets ethnologiques. Les

pièces provenant d'Hawaï sont considérées comme d'une grande rareté et exigeaient des précautions quant à la luminosité ou au degré d'humidité de la salle d'exposition. Ces conditions ont transformé l'espace de la Neue Nationalgalerie, construction à la fois sévère et lumineuse de l'architecte Mies van der Rohe. Les fenêtres furent recouvertes d'un filtre, ce qui créa une pénombre constante, et De Rooij érigea en plein centre de la salle un module où les éléments furent accrochés ou encastrés. Disposés sans intention didactique (en l'absence de fiches descriptives ou de textes d'accompagnement), les artefacts ethnologiques mimaient et confondaient les codes de présentation de l'art actuel. D'un point de vue méthodologique, De Rooij empruntait au travail d'un conservateur de musée en réunissant en un même lieu des groupes d'objets dispersés dans toute l'Europe. La présence des *featherworks* dans l'exposition *Intolerance* était, comme le soulignait l'artiste lui-même, le symbole du pillage culturel qui explique la présence de ces rares objets dans les musées d'Europe. Dans le catalogue exhaustif du projet *Intolerance*, la directrice de l'Ethnologisches Museum de Berlin, Viola König, souligne que les musées étaient complices d'une dissémination des biens culturels : « À une certaine époque, les musées d'ethnologie étaient des comptoirs déguisés, de grands magasins de biens culturels provenant du monde entier. » (Meyer-Krahmer, 2010, p. 8) (traduction libre)

De Rooij ne souhaitait pas établir une hiérarchie de valeur admise entre Beaux-Arts et artefacts ethnologiques. Dans sa proposition artistique, les peintures D'Hondecoeter, qui célèbrent une vision romancée de l'inconnu, étaient associées à une production culturelle instrumentalisée et répétitive, alors que la présence à Berlin des *featherworks* témoignait des politiques d'acquisition, de conservation et de prêt de biens culturels appartenant à d'autres cultures. Parallèlement aux stratégies discursives qu'il a déployées, De Rooij formulait une définition

personnelle de l'exposition comme médium distinct. S'il est en mesure d'explorer les différentes formes que peut prendre l'art commissariat, c'est entre autres parce qu'il se retire de la production pour se concentrer sur la sélection d'œuvres. L'analogie entre le travail de commissariat et le travail artistique est d'autant plus évidente chez les artistes dont la pratique est associée à une démarche indicielle ou idéale plutôt qu'à la création d'objets. Lorsque la question de l'authenticité de la création ne réside pas dans la production d'un objet spécifique, la réponse ne peut qu'être trouvée à travers un processus d'interprétation englobant les intentions divulguées par l'artiste et par des présuppositions issues de la pratique habituelle de ce dernier. Du moment que les artistes ont délégué ou importé des aspects de la production ou de la réalisation de leurs œuvres, la possibilité même d'une telle fragmentation impliquait une constante interprétation de la paternité artistique.

L'art commissariat contribue assurément à rendre compte de l'exposition comme espace théorique, espace en constante définition. Selon Jean-Marc Poinot (1997), les approches expositionnelles n'ont pas seulement mené à la dématérialisation des œuvres d'art, c'est-à-dire « leur offrir un cadre et des modalités pour le passage d'un régime autographique à un régime allographique, mais encore elles ont permis aux artistes plasticiens d'instaurer un terrain d'intervention où tout devient pour eux un matériau sémiotique utilisable. » (p. 475) Ce passage de l'autonomie des œuvres d'art à leur mise en exposition comme démarche ontologique a introduit de nouvelles modalités pour les manifestations artistiques. Cette transition a également commandé un examen des lieux d'apparition du concept d'auteur, ce que Poinot appelle les « partages de l'autorité » (*ibid.*).

D'une certaine manière l'exposition a instauré ce terrain où peuvent subsister comme composants de l'œuvre des matériaux sémiotiques divers (premier partage de l'autorité), elle a instauré également un cadre dans

lequel les artistes peuvent solliciter la collaboration du public pour lire comme signe un registre de matériaux et de formes autrement plus étendu que ce que la forme conventionnelle du tableau ou de la sculpture pouvait offrir (second partage de l'autorité). [...] Il n'est pas indifférent que ce soient instaurées aussi au sein de l'exposition de nouvelles pratiques de commande (troisième partage de l'autorité), où la production artistique se trouve confrontée à des contextes et des contraintes (Poinsot, 1997, p. 475-76).

Depuis les conflits internes de la Documenta de Szeemann en passant par les projets utopistes de Hans Ulrich Obrist ou les expositions de Willem de Rooij, cela nous rappelle que les approches commissariales sont forcément des dialogues entre un « faiseur d'expositions » — le lyrisme de cette expression est intéressant — et une œuvre ou un artiste. L'autorité, si elle doit exister, sera assurément partagée. À partir des relations entre artistes et œuvres, on peut souligner que ces constructions ou encore ces agencements que suppose l'art commissarial pointent vers une production qui n'est entière qu'après une rencontre. Toujours dans l'esprit de comprendre les dynamiques de collaboration, de commande d'œuvre ou de protocole — bref, faire place à l'autre par l'intégration d'œuvres existantes, en réalisation ou spéculatives. Poinsot (2008) expliquait dans l'essai *Quand l'œuvre à lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, que l'œuvre commence à poser problème au moment où elle prend la forme de l'exposition, c'est-à-dire « d'une circonstance qui par son actualité, sa fugacité et malgré sa possible répétition semble transitoire et par là difficile à assimiler à une destination définitive et véritable de l'œuvre. » (p. 34) Encore, dans les milieux académiques, nous avons assisté au courant des dernières décennies à une investigation des archives d'expositions. Depuis peu, l'histoire de l'art s'est articulée davantage autour des formes transitoires et performées. L'exposition est identifiée comme « une situation de discours complexe qui possède ses propres règles, mais n'a pas d'histoire propre indépendante des prestations esthétiques qu'elle actualise. » (*ibid.*)

2.5 Formes de l'exposition

Dans les pratiques artistiques, un des changements de paradigme le plus fondamental fut le moment où les artistes se sont réintéressés à la dimension dialogique de l'exposition. Ils ont ainsi formulé le désir de transcender « des "paramètres" (le tableau et la statue) et des "appareils" (les cadres et les socles) qui jusque là étaient relativement stables au sein d'institutions. » (Poinsot, 2008, p. 35) De plus, Poinsot dira que c'est la temporalité de l'exposition qui a perturbé la manière dont l'art est produit et administré : « toute la difficulté se trouve dans le fait que l'exposition bouleverse toute hiérarchie entre ce qui relève du permanent et ce qui s'inscrit dans l'irréversibilité de l'histoire, entre ce qu'on a appelé l'œuvre autonome et ce qu'il faut appeler l'œuvre exposée. » (*ibid.*, p. 36) Nous pouvons nous demander jusqu'où le passage de l'œuvre autonome à l'œuvre exposée a transformé et transformera les modalités de l'exposition. Ce glissement a également commandé que les historiens et les chercheurs du milieu des arts se penchent sur l'histoire des expositions et non plus uniquement sur l'histoire des objets. Certes, cette posture aura pris un certain temps à s'ancrer comme démarche valide. Elena Filipovic précise ce qui semble avoir fait entrave au processus d'inclusion de l'exposition comme sujet d'analyse dans les milieux théoriques :

[L'exposition] n'est ni une chose stable, immuable, collectionnable (l'habituel de l'histoire de l'art), ni le produit d'une seule personne (étant, comme elle est, déterminée autant par des objets faits par des artistes que par le commissaire qui organise lesdits objets); décidément pas autonome; souvent considérée "simplement" comme un cadre; et irrévocablement liée à la banalité pragmatique de l'administration (ainsi supposément moins "pure" et "créative" qu'une œuvre d'art) (Filipovic, 2013b, p. 3-4) (traduction libre).

Tout comme les commissaires, les artistes qui ont usé du langage expositionnel proposaient une lecture plus intégrante de l'art exposé. Nombre d'artistes se sont investis dans un recadrage de la production artistique qui ne comptait plus uniquement sur la création d'œuvres, mais qui contribuait à une détermination puis à une réassignation de composants de l'exposition. Serait-ce possible que les approches commissariales faites par des artistes aient souvent été considérées comme des activités secondaires, car celles-ci exacerbent la nature déjà précaire de l'exposition en l'approchant de la démarche artistique, sans pour autant être revendiquées comme des œuvres d'art autorisées ? Comment classer les actions commissariales « perpétrées » par les artistes ? Parfois de manière implicite, l'incorporation des codes de l'exposition fait partie intégrale de la praxis de plusieurs artistes, qu'ils se sentent ou non en affiliation avec le concept de commissariat. « Évanescences, ontologiquement impures et troublant les frontières entre œuvre d'art et sa " gestion ", les expositions commissariées par des artistes ont longtemps traînées dans les non-lieux historiques [*historical no man's land*]. » (Filipovic, 2013b, p. 4) Tout cela, malgré le fait que les expositions ont joué un rôle fondamental dans le développement des pratiques et des réflexions artistiques.

[...] peut-être que le problème avec l'un de ces principes d'organisation possibles (c.-à-d. les projets solos comme exposition, les expositions politico-activistes, le réaménagement de collections muséales, les expositions comme expérience sensorielle, etc.) est qu'ils ne parviennent pas à adresser la condition partagée par de nombreuses expositions commissariées par des artistes — à savoir, que leurs objectifs, leurs méthodes, leurs structures et leurs modes ébranlent, voire dénaturent les conventions établies de l'exposition (Filipovic, 2013b, p. 7) (traduction libre).

Nous pouvons nous demander où mèneront ces démarches de création ? Voilà une finalité imprévisible et une évolution guère terminée. Maintenant, y a-t-il seulement une définition simple de ce qui constitue une exposition ? Mathieu Copeland (2013)

propose d'abord de considérer la traduction littérale depuis le terme anglais « *exhibition* », qui « revient à insister autant sur la possibilité d'une exposition mise à nu — une exhibition — que sur l'idée d'une *ex-position*, une position qui a été et qui n'est plus, une constante évolution, une position à venir. » (p. 20) Enfin, si on se réfère au consensus actuel, une exposition serait — dans les termes les plus élémentaires — la présentation organisée d'une sélection de composants à un public, mais aussi — selon la terminologie juridique issue du 15^e siècle — une présentation de preuves, afin d'affirmer ou d'infirmer une hypothèse (voir discussion dans Filipovic, 2013a, p. 74).

[...] La “ présentation ” peut être physique ou virtuelle, réelle ou projetée ; les “ composants ” soit spectaculaires ou discursifs, matériels ou immatériels ; et le “ public ” soit connu ou inconnu, composé d'un individu ou de plusieurs. Mais si les racines depuis le jargon juridique suggèrent que ce qui est présenté vise à convaincre et à démontrer telle une preuve devant un tribunal [...] alors la compréhension tacite de “ l'exposition ” semble problématique (Filipovic, 2013a, p. 74) (traduction libre).

L'idée que l'exposition puisse être détournée comme un moyen de « convaincre » n'est pas rassurant pour l'intégrité, sinon pour la potentialité des œuvres qui sont réunies. Au-delà de ce qui compose une exposition, demeure l'incertitude de la façon dont elle fonctionnera ou sera applicable, car l'exposition participe à l'administration et aux dynamiques expérientielles dégagées par les éléments qu'elle actualise. Certains parleront d'une dramaturgie ou encore d'une « chorégraphie de l'exposition » (voir discussion dans Copeland, 2013, p. 22). Or, les éléments qui sont soumis aux contraintes de l'exposition peuvent autant servir à élaborer des positions conceptuelles ou formelles, que transcender les contextes et les thématiques. Filipovic (2013a) résume son expérience de la forme expositionnelle avec l'idée que la confrontation à la matérialité des œuvres amène

potentiellement à « un refus des conventions qui prétendent les maintenir en place » (p. 77) En somme, l'exposition est bien plus qu'un simple prétexte à la diffusion d'œuvres, mais un engagement envers la dynamique qu'elle induit. Citons Elena Filipovic qui adapte une phrase de Briony Fer²⁰ — initialement au sujet de la relation entre un historien de l'art et les œuvres —, comme quoi il est de notre responsabilité « d'assister les œuvres d'art d'une manière qui soit adéquate aux risques qu'elles prennent. » (2013a, p. 76) Cette phrase est particulièrement inspirante pour les artistes de l'art commissarial, car elle définit en quelque sorte l'attitude idéale à adopter envers les œuvres qui seraient intégrées temporairement dans une exposition. Cette conception rejoint certainement ce que Tiravanija disait au sujet de « recharger les œuvres » (voir discussion dans Troncy, 1996, p. 6) ou préviendrait, *a contrario*, de « décharger » les œuvres suivant une intervention commissariale maladroite.

Certes, l'artiste dispose du premier acte de parole envers ses œuvres en autorisant leur circulation. Dans le système actuel de l'art, le commissaire — ou l'artiste de l'art commissarial — agirait comme second intervenant. Au courant des dernières années, les théories les plus intéressantes auront démontré que le geste commissarial ne peut être confiné qu'à la répétition des intentions initiales de l'artiste, mais favoriserait plutôt un prolongement de celles-ci. Dans le contexte de l'exposition, la relation entre les méthodes commissariales et celles de création devient plus collaborative qu'autre chose, du moins faut-il l'espérer. Comme le dirait Paul O'Neill (2012) : « la production d'une exposition est une tentative de convertir les valeurs subjectives et les choix personnels en un capital social et culturel, à travers l'agencement de la matière première qu'est l'art. » (p. 88) (traduction libre) Les expositions peuvent certainement clarifier des correspondances formelles,

²⁰ Voir Fer, B. (2010). *Eva Hesse : Studio work*. New Haven : Yale University Press, p. 48.

conceptuelles ou méthodologiques. Nombre d'expositions sont tournées vers la mise en commun de similarités aux dépens de l'individualité des œuvres. Les choses sont pourtant moins similaires qu'elles ne le semblent et certaines expositions arrivent, mieux que d'autres, à exemplifier ces différences. La notion d'art commissarial commandera aux artistes qui s'y intéresseront une réflexion sur ce qu'impliquent les actions commissariales, comment elles sont articulées avec la pratique « initiale », mais aussi comment elles sont nommées, explicitées et défendues au sein de l'exposition.

Dans le cadre de l'exposition *Artists' Favourites : ACT I and II* présentée en 2004 au ICA, Jens Hoffmann avait invité plus d'une quarantaine d'artistes à sélectionner une de leurs œuvres favorites, produites par un autre artiste, dans une période comprise entre 1947 et 2004. En introduction du guide d'exposition, Hoffmann (2004a) note qu'à travers cette démarche, « la signification des œuvres est altérée, alors qu'il devient apparent dans ce contexte, qu'elles ne plaident ni pour elle ni pour les artistes qui les ont créées, mais représentent plutôt les artistes qui les ont sélectionnées et les motifs de leur sélection. » (p. 7) Cet exemple démontre comment le contrat expositionnel peut permettre de détourner le regard des significations initiales des œuvres pour le rediriger vers une logique de leur inclusion, une itération temporaire. À travers un projet tel que *Artist's Favourites*, on pourrait presque dire que Jens Hoffmann — en proposant un cadre d'action à des artistes invités — s'éloignait de la figure décisionnelle du commissaire sans pour autant annuler les prémisses commissariales qu'il initiait. Pour leur part, des artistes tels que Sarah Pierce ou Liam Gillick ont rapidement considéré l'interrelation entre leur pratique de création et leurs stratégies commissariales. Pierce explique avoir choisi la terminologie « *Metropolitan Complex* », afin de réunir sous une même catégorie inclusive les différents pôles de sa pratique artistique.

J'ai décidé qu'au lieu de différencier le travail que je faisais en tant qu'artiste du travail que je faisais en tant que commissaire, au lieu de faire la distinction entre les projets ou la production de « pièces » plus discrètes, je nommerais tout « *Metropolitan Complex* ». Pour moi, le *Metropolitan Complex* permet de décrire mon travail à travers ses associations et son organisation, et reconnaît les relations entre le travail individuel et collaboratif qui surgissent tout au long du processus (Pierce, 2007, p. 161) (traduction libre).

Sarah Pierce démontre par un choix langagier que ses projets solos et ceux qui impliquent des approches commissariales sont concomitants, du moment qu'ils se manifestent à hiérarchie nulle dans sa pratique artistique. L'artiste Liam Gillick est également un cas intéressant en regard de la notion d'art commissarial et des démarches expositionnelles. Gillick a conçu et réalisé des projets et des objets ; il a mis en exposition sa production et celle d'autres artistes, en plus d'être un graphiste actif et d'agir parfois à titre de commissaire d'exposition. De manière soutenue, Gillick a testé la réalisation d'expositions collaboratives en démontrant la polyvalence de sa pratique artistique. En 1992, Liam Gillick réalisait à la galerie Gio Marconi de Milan, le projet *Instructions (Il mistero dei 100 dollari scomparsi)*, où il avait invité seize artistes britanniques²¹ à lui fournir des instructions d'œuvres à réaliser selon leurs spécifications. Rétrospectivement, il dira au sujet de ce projet que la plupart des instructions consistaient en une reconduction des codes traditionnels de l'art ; effectuer le tirage d'une épreuve photographique ou construire une structure. « Le projet est devenu purement un exercice d'exécution, ou de production de l'œuvre de quelqu'un d'autre, ce qui n'était pas particulièrement lumineux. Il manquait la nuance ou la présence de l'artiste. » (Gillick cité dans O'Neill, 2012, p. 103) (traduction libre) Subséquemment à ce projet,

²¹ Le projet rassemblait notamment des propositions de Gillian Wearing, de Jeremy Deller et de Giorgio Sadotti.

Gillick intègre la compréhension que sa pratique artistique élargie est une activité autodéterminée qui ne peut être divisée catégoriquement entre création, commissariat, organisation et administration. Bourriaud (2003) disait au sujet de Gillick qu'il « élabore des outils d'exploration visant à rendre notre époque intelligible. Il cherche ainsi à détruire la frontière existant entre les agencements narratifs de la fiction et ceux de l'interprétation historique, à établir de nouvelles connexions entre documentaire et fiction. » (p. 53) Pour Liam Gillick, l'exposition est un outil de substitution à l'empirisme historique, un espace où il est possible de formuler des pensées alternatives, « des scénarios utilisables et des modes d'action » (*ibid.*). De cette manière, Gillick exprime que d'attribuer à l'œuvre — ou à l'exposition — l'obligation de répondre à une problématique est, en soi, une entreprise hasardeuse. « J'essaie d'encourager les gens à accepter que l'œuvre d'art présentée dans une galerie ne soit pas la résolution d'idées et d'objets » (Gillick cité dans Bourriaud, 2003, p. 61).

Cela revient à ce que Poinot (2008) et Wade (2013) soulignent, à savoir que l'œuvre n'est plus exposée, mais qu'elle expose. « Le modèle de l'artiste-commissaire a eu une influence sur la réalisation des expositions en accentuant une prise de conscience que l'art expose. » (Wade, 2013, p. 64) (traduction libre) Elie During (2011) avait déclaré que cet avènement de la figure de « l'artiste-curateur » avait résulté « d'une crise, voire de la catastrophe du dispositif expositionnel lui-même. » (p. 26) Ce que During sous-entend est que le contexte actuel — par le foisonnement de biennales, de mégastructures et de lieux alternatifs — fait de l'exposition un lieu hostile pour les artistes et leurs œuvres. Les artistes ont trouvé divers moyens de répondre à cette situation, notamment en assumant que l'exposition faisait œuvre. La forme de l'exposition *en tant qu'art* est devenue l'affaire des artistes qui ne se sentaient plus contraints à créer des œuvres d'art et qui pouvaient dès lors se

tourner vers la suggestion d'attitudes, la conception d'agencements ou de processus. « Cela fait très bien comprendre comment se fabriquent les expositions, quelle part d'intervention, de hasard, de rencontre et aussi de projection virtuelle elles impliquent (During, 2011, p.38).

C'est précisément parce qu'il maintient ouverte la question du médium qu'il convient de ne pas se débarrasser trop vite du terme « exposition ». Pour se réconcilier avec ce terme un peu usé, il faut revenir à ce que l'exposition a toujours voulu dire dans la tradition rhétorique, à savoir que les idées ne sont pas simplement des choses que l'on a dans la tête ou qui peuvent s'énoncer selon les protocoles réglés de l'article ou de la conférence publique, mais qu'elles peuvent persister dans des formats extrêmement divers (During, 2011, p. 50-51).

Les artistes de l'art commissarial travaillent dans l'interstice qui sépare, d'un côté, l'autonomie de l'art et, de l'autre, ses manifestations autorisées : le dispositif expositionnel ; ce que l'on pourrait aussi appeler une relation spéculative, c'est-à-dire que l'intérêt renouvelé des artistes à utiliser des stratégies commissariales comme pratique peut sembler interdisciplinaire, mais il s'agit d'abord d'une autodétermination de leurs modalités de création. Plutôt que d'insister sur la mise en œuvre d'un discours didactique, comme le font la plupart des commissariats, les expositions d'artistes peuvent provoquer des situations incontrôlées, des manifestations du doute et des expériences émotionnelles, sensibles, engagées ou conceptuelles ; des expériences qui ne sont pas ou que très peu prédéterminées. Ce contexte de pratique aura certainement favorisé l'utilisation de l'exposition comme scénario, ce que l'on pourrait nommer des espaces fictionnels.

2.5.1 Des espaces fictionnels

En manipulant les divers récits qui s'offrent à eux, les artistes de l'art commissarial ont appris à décoder et décrypter. Ainsi, les projets qu'ils dirigent permettent de restituer des lignes narratives alternatives. C'est-à-dire que ce qu'ils proposent provient d'une compréhension que les œuvres et les historiographies ne peuvent être acceptées comme des vérités indiscutables, mais comme des outils d'accès à leur vérité personnelle. Dominique Gonzalez-Foerster est une artiste qui s'est bien illustrée sur la scène artistique française. Sa pratique dénote une attention pour la recodification de l'histoire du monde et un penchant marqué pour la fiction d'œuvre. En 1996, Gonzalez-Foerster présentait l'exposition *Moment Ginza* au Magasin de Grenoble, où elle avait recomposé le souvenir que lui avait laissé la rue Ginza de Tokyo lors d'un dimanche après-midi ensoleillé. L'exposition visait à reproduire conceptuellement une certaine atmosphère que l'artiste avait ressentie au moment où la rue avait été fermée au trafic automobile.

C'est un environnement plus qu'une exposition, un espace potentiel entre réalité et virtualité — il est très agréable d'y circuler — des moments urbains — une ville où les gens se rencontrent — une architecture relationnelle — un environnement de lumière et d'atmosphère — presque minimal — loin d'être monumental. La construction de la ville a lieu à l'intérieur du visiteur, activité du moment, de la dérive, du jeu, d'identification d'un site. [...] Une architecture des relations, qui sont en permanence reconstruites à travers les visiteurs, l'espace, les écrans, les câbles, les images, les sons, la lumière — une ville de rencontres, un site de transition, une petite galaxie, un " Moment Ginza " (Gonzalez-Foerster, 1997, p. 11).

Pour réaliser la « scénographie » de *Moment Ginza*, Gonzalez-Foerster avait uniquement utilisé des œuvres sélectionnées de collègues artistes²². Déjà en 1996, l'artiste explicitait que sa pratique intégrante ne prenait pas la forme d'un commissariat, mais admettait que l'exposition devait être comprise comme une œuvre totale. Le projet fut présenté une seconde fois au Färgfabriken de Stockholm en 1997, dans une version nocturne (voir figure B.21). Pour l'occasion, le Magasin et le Färgfabriken ont coproduit le catalogue *Moment Ginza Cityguide* qui permettait de s'orienter dans une ville fictive et recomposée à partir d'une centaine de photographies de Dominique Gonzalez-Foerster, en plus d'une « encyclopédie urbaine » issue de citations tirées de romans, de manuels d'architecture ou d'Internet. Bourriaud disait de Gonzalez-Foerster qu'elle exprime à travers la notion d'*automontage*, les structures complexes qui régissent l'expérience de l'individu contemporain. Dès lors, nous entrons dans une acceptation du pouvoir de l'espace domestique qui incarne « le lieu cardinal d'une confrontation entre les scénarios sociaux et les désirs intimes, entre les images reçues et les images projetées. [...] Tout intérieur domestique fonctionne sur le mode du récit de soi, il constitue une scénarisation de la vie quotidienne, mais aussi celle d'une *psyché*. » (Bourriaud, 2003, p. 50-51) Les espaces de l'intime sont de puissants moteurs à l'autofiction et assument un rôle fédérateur chez plusieurs artistes de l'art commissarial. Pour Dominique Gonzalez-Foerster, il existe un lien souterrain entre le format de la chambre à coucher et le lieu d'exposition.

C'est étrange, mais lorsque j'ai commencé à faire des expositions, assez vite cette forme de chambre est apparue ; je trouvais que c'était la forme

²² *Moment Ginza* incluait des œuvres de Bourratives, Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick & Gabriel Kuri, Ange Leccia, Anne Frémy, Felix Gonzales-Torres, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Allen Ruppersberg, Vidya & Jean-Michel, Jean-Luc Vilmouth et Miwa Yanagi.

naturelle de l'exposition. [...] Je pensais que c'était vraiment dans cet espace de la chambre, de l'aménagement domestique qu'on trouvait nos racines d'exposition et aussi ce que j'appelle la sensation d'art, le rapport à l'art (Gonzalez-Foerster, 2007, p. 107).

De même, l'exposition *T.H.2058* que Gonzalez-Foerster a présentée au Turbine Hall de la Tate Modern apparaît comme un jeu de fiction et d'actions commissariales assez intrigant. L'exposition a été réalisée dans le cadre du programme *The Unilever Series* et était ouverte au public entre octobre 2008 et avril 2009. Dans l'atrium, qui servait anciennement de salle des machines, Gonzalez-Foerster faisait cohabiter une sélection de livres — la plupart dans leur langue originale — disposés sur 200 lits au-dessus desquels des œuvres reproduites à 125% s'étendaient en hauteur (voir figures B.22 et B.23). Sur les colonnes d'acier de la salle, des dispositifs lumineux — sortes d'araignées mécaniques — retransmettaient des séquences de couleurs à partir d'une captation en temps réel. Finalement, l'expérience de l'exposition incluait une trame sonore de pluie et une œuvre vidéo : *The Last Film*, projetée à l'avant de la salle. Dans un entretien vidéo réalisé par Luc Lagier, Dominique Gonzalez-Foerster explique qu'elle avait voulu développer une fiction d'œuvre dans la logique de la science-fiction, orientation tout de même peu explorée dans le domaine des arts visuels, contrairement au cinéma ou à la littérature. Le récit installatif auquel l'artiste conviait les visiteurs s'expliquait par des pistes de réflexion, allant du bunker collectif de survie à un espace de lecture et de repos. Gonzalez-Foerster voulait, entre autres choses, réfléchir à un futur dystopique, une projection de l'humanité dans un Londres « humide et tropical ». Des répliques des œuvres *Maman* (1999) de Louise Bourgeois, *Flamingo* (1974) de Alexander Calder, *Sheep Piece* (1971-72) de Henry Moore, *Untitled* (1989) de Bruce Nauman, *Apple Core* (1992) de Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, ainsi que *Felix* (2001) de Maurizio Cattelan venaient agir comme une faune, comme des monstres parmi les visiteurs.

L'idée des récits fictionnels résonne bien avec la pratique artistique de Dominique Gonzalez-Foerster et le projet *T.H.2058* illustre concrètement l'insertion d'œuvres d'autrui — ou des copies de celles-ci — à des fins de création commissariée. D'ailleurs, l'artiste exprime clairement son rapport aux pratiques commissariales comme extension à ses modes de production artistique.

Je crois donc qu'il s'agit d'un rapport à la sélection, au montage, que l'on retrouve à certains moments de l'histoire de l'art : le collage, le montage, qui sont plus curatoriaux que d'autres pratiques. Quand l'artiste pense l'exposition comme un médium et prend en compte la salle, l'invitation, le titre, le temps, tous ces éléments, il est peut-être plus curatorial que quand il s'inscrit dans la perspective d'un tableau. (Gonzalez-Foerster, 2011, p. 14).

Dans le cas de Dominique Gonzalez-Foerster, les approches commissariales lui permettent d'interroger notre relation au passé, au présent et au futur et générant des récits marginaux. L'intégration de stratégies commissariales rejoint également des artistes de la relève, comme en témoigne la pratique de Christophe Barbeau et Frédérique Hamelin. À l'automne 2014, le collectif *ad hoc* présentait l'exposition *Dans la petite galerie*²³ suivant une invitation de l'Œil de Poisson, centre d'artistes autogéré à Québec. De ce fait, Barbeau et Hamelin proposaient une relecture *in situ* des archives du centre et plus précisément celles en relation avec l'espace physique de la petite galerie. Ce projet collaboratif s'est articulé depuis un désir de concevoir le lieu de diffusion comme « espace-mémoire » en plus de mettre de l'avant l'utilisation des stratégies commissariales comme actes intégrés à la création. À travers la mise en scène de l'exposition, les artistes nous rappellent que la petite

²³ Nous utiliserons « *Dans la petite galerie* » pour désigner l'exposition, plutôt que le titre dans sa version originale : « *Dans la petite galerie. l'architecture, les archives, Francis Arguin, BGL, Blaise Carrier-Chouinard, Alexandre David, Isabelle Demers, Clément de Gaulejac, l'histoire, Marc-Antoine K. Phaneuf, Frédérique Laliberté, Josée Landry Sirois, Hugo Nadeau, David Naylor, Dominique Pétrin, la photocopieuse* ».

galerie de l'Œil de Poisson avait précédemment servi d'annexe aux bureaux administratifs et accueillait, entre autres choses, la photocopieuse (*voir figure B.24*). La présence de la photocopieuse soutient ainsi une réappropriation des fonctions d'origine du lieu, alors que sa mise en activité ponctuelle nous informe qu'elle demeure un objet utilitaire, une non-œuvre. Sur un plateau à proximité de l'imprimante, des plans font état des variations de l'espace de la petite galerie au fil des années. Hormis l'agrandissement en 2006, ces variations ont été pour la plupart que cosmétiques, le lieu demeurant relativement inchangé de son état initial. Au sol, une simple ligne marque l'ancienne division de la galerie. De par cette compréhension de l'évolution architecturale de l'espace de diffusion, Barbeau et Hamelin ont procédé à une articulation de fragments d'œuvres, de croquis, d'objets sériels ou référentiels, qui pouvaient agir comme repères sensibles afin de dresser un instantané du lieu.

Les éléments sélectionnés provenaient pour la majorité d'expositions qui avaient été présentées dans les dernières années et qui avaient été visitées par le duo d'artiste. Directement au sol, les artistes ont laissé une copie du livre de Clément de Gaulejac, *Le livre noir de l'art conceptuel*, publié après son passage à l'Œil de Poisson et qui réagissait aux œuvres présentées antérieurement. Des tréteaux jaunes et bruns formaient une surface où étaient posés les plans de la galerie, des magazines et une plante. Les tréteaux avaient d'abord été utilisés dans une construction sculpturale par Francis Arguin lors du projet *Mes économies* en 2010. Un peu plus loin, on pouvait reconnaître deux « sacs » qui étaient dans le même projet d'Arguin et positionnés à l'exact emplacement où ils avaient été exposés il y a quatre ans. Christophe Barbeau et Frédérique Hamelin avaient recréé un trou dans le mur à l'instar de celui qui avait été fait par Hugo Nadeau lors de l'exposition *Bienvenue 24h, je dors avec mon portefeuille, mes clefs et toutes mes affaires*. Dans la cache formée

par la nouvelle ouverture, nous pouvions entrevoir un morceau de la cloison et des paires de bottes de travail. Avec ce genre d'intervention, la réactivation d'une parcelle d'installation mettait de l'avant le caractère performatif de certaines pratiques, ce qui n'était pas sans rappeler les précédentes collaborations du duo d'artistes. En parallèle, la mise en espace de certaines archives questionnait les notions de réexposition, de référence et de reconstitution. Notamment, l'assemblage qui avait été constitué autour d'une unique diapositive, trace de l'exposition *La nuit* que David Naylor avait présenté en 1997. Barbeau et Hamelin ont également coréalisé avec le collectif BGL un plan d'œuvre en relation avec l'installation *Le discours des éléments* (2006). Il s'agissait d'un croquis factice, une feuille de papier appuyée dans un coin de la galerie (voir figure B.25). Dans l'exposition, les éléments étaient aussi hétéroclites qu'indiciels. Dès lors, l'entreprise menée par les artistes ne visait certes pas une lecture didactique des archives de l'Œil de Poisson, plutôt qu'à proposer un décodage personnel, devrait-on dire génératif. *Dans la petite galerie* agissait manifestement comme un collage où l'accumulation d'éléments déterminait ce qu'il y avait à voir dans l'espace, mais aussi le cadre que Barbeau et Hamelin voulaient nous donner à expérimenter.

En somme, la sélection des diverses pièces qui ont été utilisées pour l'exposition *Dans la petite galerie* semblait s'être construite instinctivement afin de générer un discours entre les éléments. Un discours qui faisait occasionnellement abstraction du sens initial des œuvres, mais problématisait plutôt leur capacité à être cités et à témoigner de leur occurrence au sein d'une nouvelle construction. Un projet comme celui de Christophe Barbeau et Frédérique Hamelin sait faire émerger des questionnements nécessaires sur le potentiel latent de l'exposition comme médium autonome et comme pratique autodéterminée. Il s'agit ainsi de concevoir que l'exposition peut certes appartenir au domaine idéal, mais aussi devenir un véritable

outil de subversion des dispositifs de présentation, accordant une pleine licence aux artistes qui souhaitent s'y consacrer.

2.6 Conclusion

La notion d'art commissarial est appuyée par les nombreux cas où des artistes ont investi les approches commissariales comme lieu de pratique. Il y a d'abord eu l'autogestion d'expositions, comme le pavillon de Courbet, le réaménagement de la pratique de l'exposition à travers la structure qu'offrent les musées (Broodthaers, Asher, Group Material), ainsi que l'infiltration des réserves muséales (Kosuth, Wilson). Les collections d'artistes — dont celles d'Ault ou de Kelley — ont également joué un rôle important dans la compréhension que les formes expositionnelles peuvent faire œuvre, mais aussi qu'elles ont le potentiel de dégager un récit alternatif qui lie entre elles les productions artistiques. L'utilisation intensive des œuvres peut être mise en lien avec ce que Bourriaud (2003) décrivait comme la « postproduction ». Pour ces artistes, le commissarial permet d'ouvrir et d'interroger les relations entre les objets, les œuvres, les idées et les gens. Dans chacun de ces cas, les artistes ont démontré leur engagement envers la démonstration que l'exposition est une forme autant pertinente que l'œuvre d'art. Certains artistes, comme Gonzalez-Foerster ou le duo Hamelin-Barbeau, puisent dans les productions existantes ainsi que leurs traces, afin de traduire leur perception du monde. À travers l'usage de l'exposition, les artistes nous poussent à réfléchir à notre relation à la contemporanéité. Maintenant, qu'est-ce que les pratiques de l'art commissarial génèrent comme potentiels lieux de conflit ? Lorsqu'on travaille avec des œuvres empruntées, quel devrait être le cadre éthique

à adopter ? Comment différencier l'art commissarial de l'exposition de groupe ?
Qu'est-ce que le travail collaboratif implique comme posture à adopter ? Quelles
sont les pistes d'une praxis de l'art commissarial ?

CHAPITRE III : PRAXIS DE L'ART COMMISSARIAL

3.1 Introduction

Le présent chapitre prend en compte les caractéristiques structurantes et les méthodologies de l'art commissarial. Ceci inclut autant ce qui relève des collaborations entre les artistes, que des échanges sémantiques entre les œuvres qu'un même projet réunit. Comment et dans quelle mesure est-ce que les approches commissariales peuvent être intégrées à même la démarche de création d'un artiste ? Suivant la notion d'art commissarial, les artistes ont-ils une plus grande licence de pratique que les commissaires ? Comment établir un cadre éthique adapté à l'utilisation, à l'appel ou à la commande d'œuvres ? Comment la notion d'auteur, inhérente à l'acte de création, est-elle affectée par les démarches collaboratives ou de coproduction ? En premier lieu, les dynamiques collaboratives seront abordées. Comment est-ce qu'une exposition issue de la participation de plusieurs artistes commande une attention particulière à l'égard des conflits éventuels ? Est-ce que l'art commissarial demande que l'attention accordée à tous les éléments de l'exposition soit égalitaire ? Le travail avec des œuvres inachevées, utopiques, processuelles ou performatives implique des codes de conduite certes distincts de la création autonome. Où dresser la limite entre la collaboration, la commande d'œuvre, le protocole ? Pourrait-on parler d'un régime contractuel ? Bref, faire place à l'*autre* par l'intégration d'œuvres existantes ou en réalisation. En second lieu, nous réfléchissons à la dimension éthique de la notion d'art commissarial. Comment est-ce que cette approche interdisciplinaire pourrait poser problème et quelles seraient les meilleures avenues afin de conserver une pratique avvertie,

sensible et autocritique ? En débutant par un retour sur l'exposition *Hydres* (2011), nous tenterons de cerner d'où émerge mon intérêt pour les approches commissariales et comment les premiers projets que j'ai diffusés ont participé à l'élaboration d'une méthode de production qui correspondait à mes intentions et mes engagements artistiques. Enfin, j'aborderai mes plus récents projets de création — *Sérieux solides* (2014) et *Un futur incertain* (2014) —, qui collectivement informent la notion d'art commissarial.

3.2 Une méthodologie de la collaboration et de l'indécidé

Les expositions et par extension les approches commissariales sont ultimement des entreprises dialogiques, ne serait-ce que parce qu'elles condensent et relient entre eux des instantanés qui résultent de collaborations, d'échanges, de coproductions ou de commandes d'œuvres. La notion d'art commissarial n'échappe pas à un constat analogue, en ce sens où une même disposition à la coopération y est apparente. Comment est-ce que les approches commissariales ont influencé non seulement quelles œuvres d'art sont exposées, mais aussi de quelle manière elles sont présentées à un public ? Une des remises en cause les plus fondamentales revient à questionner l'autonomie esthétique qui était perpétuée par les pratiques artistiques dites traditionnelles. Cette mise à l'examen influence les méthodologies commissariales, car elle commande une compréhension de l'autonomie, non pas dans l'idée qu'elle prétend à une exceptionnalité subjective ou à la notion de séparation des producteurs ; l'autonomie réfère davantage à une sensibilité envers la production continue d'échanges, de points communs et de transformations collectives, bien au-delà de concepts rigides de profession, de champs d'expertise ou

d'ensembles de compétences (voir discussion dans O'Neill, 2012, p. 95). C'est-à-dire que la distanciation de l'autonomie esthétique permet certainement de souligner la contribution des démarches commissariales comme forme processuelle et de rendre apparents les processus de création qui ont lieu bien après que les œuvres aient quitté l'atelier.

Au lieu de la certitude, l'exposition exprime des possibilités connectives ; la question d'expositions évolutives. [...] Des expositions en construction permanente, l'émergence d'une exposition dans une exposition. Cette idée de refuser ou d'interroger un plan directeur [*master plan*] signifie aussi que, très souvent, organiser une exposition c'est d'inviter plusieurs expositions dans les expositions (Obrist, 2011b, p. 23-24) (traduction libre).

L'exposition collaborative de Philippe Parreno et Liam Gillick intitulée *Le procès de Pol Pot* (1998-99) est un cas intéressant afin de mettre en perspective comment des artistes peuvent concevoir des expositions à partir de procédés de consultation, de délibération, d'échange et de prise de décisions collectives. Pour mettre en contexte la nature activiste du projet, Pol Pot était un commandant des Khmers rouges et responsable de génocides au Cambodge à la fin des années 1970. Essentiellement, *Le procès de Pol Pot* a été exposé au Magasin de Grenoble entre novembre 1998 et janvier 1999, dix-huit mois après l'arrestation de Pol Pot et cinq mois avant sa mort. Gillick et Parreno ont souhaité créer une exposition en réaction à l'inaction de la communauté politique internationale et en réponse à l'impénétrabilité de cette tragédie historique. Ouvertement inspirée des principes esthétiques de Lawrence Weiner, l'exposition était constituée principalement d'énoncés textuels posés aux murs de la galerie. L'idée de ne proposer aucune image figurative dans *Le procès de Pol Pot* a été analysée par Paul Ardenne quelques années plus tard :

À la disparition des images s'associe la disparition des faits. Ce qui n'est pas vu n'existe pas, disait Warhol. [...] L'entreprise esthétique menée par Gillick et Parreno, faute de pouvoir (ou de souhaiter) remettre en jeu des images, ne s'interdit pas de réagir à leur défaut. Ce que l'actualité a omis de traiter, il revient à l'art d'en rendre compte, de l'indexer comme réalité à problème, comme enjeu, aussi bien, la leçon à retenir étant que *les images*, plus que les faits, *font à présent l'information* et en substance, de justification et d'acteur (Ardenne, 2000, p. 261).

En entrant dans la première salle, les visiteurs faisaient face à un écran bleu scindant l'espace en deux. Sur cet écran, il y avait d'un côté un cercle blanc — rappelant un soleil ou une lune — et de l'autre une arborescence de lignes — schématisation d'arbres. Une fois traversé l'écran, les murs étaient tapissés d'énoncés rédigés en Helvetica — 29 blocs de texte au total. Ces énoncés semblaient pour la plupart ne pas avoir de signification : « bnmvn, cmnxmnmvmnmc, xjfjkdllksajfj », « 1, 056, 783, 210, 932 ». D'autres blocs de texte étaient plus indicatifs : « 1979 1979 1979 », « which 1982 ». Dans l'ensemble, ce projet était le fruit d'une collaboration. D'abord, il y a la collaboration entre deux artistes, mais aussi toute une conversation avec l'organisme de diffusion et un « jury » de pairs. Gillick et Parreno ont invité une douzaine d'artistes et de commissaires à superviser par courrier électronique leur projet²⁴. En fonction de leurs réponses, les artistes ont modifié l'exposition. C'était « un work in progress, un travail de recherche, sous la forme d'un compte rendu de discussions, d'un enchevêtrement de questions, de réponses, de questions, de réponses... » (Vonna, 1998, p. 89). Ce faisant, ils ont prolongé leur rôle à celui conventionnellement réservé aux commissaires, déterminant à la suite de dialogues avec leur « jury », la relation entre les œuvres, l'espace d'exposition et les conditions de lecture.

²⁴ Le jury était composé de : Thomas Mulcaire, Pierre Huygue, Rebecca Gordon-Nesbitt, Douglas Gordon, Gabriel Kuri, Jeremy Millar, Josephine Pryde, Carsten Höller, Rirkrit Tiravanija, Ronald Jones, Pierre Joseph, Zeigam Azizov, Adrian Schiesser, Merlin Carpenter et Terry Atkinson.

Bien qu'il ait délibérément maintenu le format spatial et temporel d'une exposition, *Le procès de Pol Pot* a débuté et a terminé comme une entreprise résolument textuelle, englobant les intentions initiales des artistes, les échanges de courriels entre les coordinateurs et les superviseurs, et de nombreux textes muraux (à la fois en anglais et en français) qui ont servi de médium principal (Inkster, 2014, p. 25) (traduction libre).

Dans cet extrait d'un article de Dean Inkster, il faut comprendre que *Le procès de Pol Pot*, de par sa nature textuelle, répond à son mode de production, c'est-à-dire les échanges de courriels, les retours et questionnements soulevés pour le jury. Le cas de cette exposition est plutôt intéressant dans la perspective de saisir la complexité de la collaboration et des nouvelles postures de création qu'elle peut favoriser. Ce genre de démarches coopératives génèrent ce que Beatrice Von Bismarck nomme — en référence à Michel de Certeau²⁵ — des ententes contractuelles, « *contractual agreements* » (2006, p. 156). Ces ententes permettent l'émergence de nouvelles formes d'association et plus précisément en lien avec les pratiques commissariales d'artistes, « cette capacité réside dans l'indétermination des normes qui encadrent le statut de ceux qui participent à la production de sens, dans la création expressément transitoire des significations et dans la performance de ses processus. » (*ibid.*) (traduction libre) En résumé, les artistes de l'art commissarial s'exposent davantage à une situation de création que l'on pourrait qualifier de « laboratoire ». Cela revient à dire que les groupes d'intervenants dans la séquence de décisions qui mènent à une exposition peuvent être considérés comme des éléments constitutifs de cette dernière. Cette spécification est fondamentale, car elle déconstruit l'idée que les démarches commissariales sont garantes d'une attitude autoritaire, mais propose plutôt le modèle inverse, celui de l'échange et de

²⁵ Voir Certeau, M. de (1980), *L'Invention du quotidien*, (2 vol.). Paris : Gallimard.

la mise à contribution des dynamiques de groupe. Plus important encore, le déploiement des pratiques commissariales par les artistes aura formulé le désir de se distancer du mythe du créateur autosuffisant.

Sous des modalités très diverses (œuvres *in situ*, œuvres ou prestations collectives ou simple occupation du format offert par l'exposition), les artistes contemporains ont commencé à réapprendre à ne plus travailler seuls. L'exposition a probablement été le cadre où les artistes ont découvert des modalités de prestation esthétique leur permettant de rompre l'isolement social dans lequel l'idéologie de l'autonomie de l'art tendait à les enfermer (Poinsot, 1997, p. 476).

3.3 Éthique de l'art commissarial

Les distinctions traditionnelles au sein du système de l'art ont longtemps été maintenues ; les œuvres d'art étaient produites par les artistes et ensuite, elles étaient sélectionnées, exposées puis commentées par des commissaires. Actuellement, il est difficile de voir une différence ontologique entre la production de l'art et sa présentation. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il n'existe plus de distinctions entre l'artiste et le commissaire. Le transfert symbolique de l'idée du commissariat à celle du commissarial, indique que cette activité est davantage reconnue comme décloisonnée de l'usage unique des commissaires. En conséquence, cette interrelation disciplinaire aura certainement créé des négociations entre les divers intervenants qu'elle touche. Des commissaires se rapprochent de la création, alors que des artistes se rapprochent du commissarial. D'une part, l'adoption par certains commissaires d'une poétique de l'exposition, conformément à l'art qui y est exposé, rejette l'artifice de la neutralité et est destinée à une présentation qui tire sa puissance de sa cohérence et de son

authenticité. Or, cette approche fait régulièrement l'objet de critiques, car elle est parfois jugée trop envahissante envers les œuvres et envers la capacité de détermination des artistes. D'autre part, plusieurs artistes se sont engagés dans une reconfiguration des modalités de circulation de leurs œuvres et ont formulé le désir d'inclure des actions commissariales comme extensions à leur mode de création. Ceci rejoint aussi l'idée que certains artistes désiraient se réapproprier une dimension de leur pratique qui — symboliquement, au fil des années — avait été reléguée aux commissaires. Pareillement, ces démarches n'ont guères été à l'abri des critiques, on s'inquiétait d'une possible instrumentalisation des œuvres intégrées et de l'apparition de confrontations hiérarchiques.

Est-ce qu'il y a une différence majeure entre le rôle actuel d'un commissaire d'exposition et le rôle d'un l'artiste ? Où peut résider cette différence ? Ont-ils les mêmes responsabilités ? Le premier concept qu'il convient de regarder serait celui de la liberté de pratique. Il apparaît que la liberté de pratique n'est point la même pour un commissaire et pour un artiste, pourquoi ? Boris Groys (2009) propose une lecture de ce concept en relation au rôle de chacun des intervenants. D'abord, il affirme que le commissaire effectue des choix « au nom d'un public démocratique. » (paragr. 3) (traduction libre) Le commissaire, qu'il soit affilié à une institution ou qu'il se présente comme un acteur « indépendant », est en lui-même une institution par définition. Il est un des premiers représentants des connaissances artistiques. Par conséquent, « le commissaire a une obligation de justifier publiquement ses choix — bien qu'il puisse arriver qu'il ne parvienne pas à le faire. » (*ibid.*) Toujours est-il que le commissaire aura — à moins qu'il décide de ne pas s'en prémunir — la liberté de présenter ses arguments devant un public qui lui accorde sa confiance. Cependant, comme le soutient Groys, « la liberté d'avoir une discussion avec un public n'a rien à voir avec la liberté artistique, comprise comme la liberté de

produire des décisions artistiques qui soient privées, individuelles, subjectives, et au-delà de toutes nécessités d'argumentation, d'explication ou de justification. » (*op. cit.*, paragr. 4) Pour résumer, les commissaires sont les représentants du public, ils parlent en son nom et s'assurent que l'information qui lui soit transmise aille été attestée par leurs compétences. En parallèle, les artistes — dont ceux qui s'approprient des démarches commissariales comme mode de création — ont une liberté artistique qui les dissocie de tous impératifs en regard de la relation qu'ils peuvent entretenir avec un public. « Le visiteur d'une exposition typique demeure sur son propre territoire en tant que propriétaire symbolique de l'espace, où les œuvres sont livrées à son regard et à son jugement. Au contraire, l'espace d'une installation artistique est la propriété privée symbolique de l'artiste. » (*op. cit.*, paragr. 6).

Dans le cadre d'analyse de Groys, celui-ci fait habituellement une distinction entre l'exposition — qui est habituellement reliée au commissaire — et l'installation — qui elle relève de la création de l'artiste. Or, dans le cas des artistes de l'art commissarial, leurs productions ne prennent pas uniquement la forme d'installations, ainsi le terme « exposition » peut convenir tout autant. Nous parlons ici de libertés qui différencient les commissaires des artistes. Dès lors, on peut supposer que les responsabilités commissariales diffèrent également des responsabilités artistiques. Peter Eleey (2013) décrit une des responsabilités primordiales des commissaires, ceux-ci étant perçus à la fois comme « éditeurs » et comme « guides » ; les commissaires doivent savoir choisir avec discernement. « Le commissariat soulage une anxiété plus importante, alors qu'il est essentiel de faire les bons choix dans une ère de surabondance. » (p. 114) (traduction libre) Donc, les commissaires sont responsables de leurs choix. Nous pourrions aussi dire que les commissaires sont responsables des motivations de l'ensemble de leurs activités, qu'elles concernent

les expositions, les catalogues, les tables rondes, les colloques, les programmations vidéographiques et autres.

L'expression est un acte fondamental de l'artiste, alors que *l'usage* est celui du commissaire. [...] Tout comme nous défendrions la liberté absolue d'un artiste de s'exprimer, j'argumenterais en faveur de la capacité d'un commissaire à utiliser ce qu'il veut, de la manière qu'il le veut [...] En bref, si nous sommes pour défendre la (l') (ir) responsabilité (sic) commissariale, nous devons le faire sans la relier à la licence artistique (qui est une fausse équivalence) (Eleey, 2013, p. 119) (traduction libre).

Affirmer que la responsabilité commissariale n'est pas reliée la licence artistique est envisageable du moment qu'il y a une distinction franche entre les pratiques commissariales et les pratiques artistiques. En ce qui concerne la notion d'art commissarial, les pratiques artistiques récentes ont impliqué l'utilisation du travail d'autres artistes, ainsi que le déploiement de l'art à l'intérieur d'installations d'auteurs qui miment les pratiques commissariales. Qu'advient-il de ces artistes qui travaillent dans l'interstice entre la création et le commissariat ? Ont-ils la même responsabilité de justifier leurs décisions ou du moins celles qui sont relatives à leurs activités commissariales ? L'approche que nous proposons serait d'orienter le discours non pas sur la nécessité d'exemplifier ces choix d'ordre artistiques, mais sur les responsabilités implicites de ces choix et sur leur contexte d'apparition. En ces termes, on pourrait tout de même affirmer que les artistes de l'art commissarial sont responsables de tout ce qu'ils produisent et de l'utilisation qu'ils font des œuvres intégrées, altérées, commandées. Les manquements éthiques sont toujours possibles, mais ils ne devraient pas être structurés autour des mêmes règles qui régissent la pratique du commissariat, car c'est la notion de licence artistique qui différencie l'artiste du commissaire. Martha Buskirk (2003) pose la question : « Si un artiste a le pouvoir de conférer à un objet le statut d'œuvre d'art, jusqu'où l'artiste

a-t-il le pouvoir de réviser cette déclaration ? » (p. 27) Dans ce contexte, jusqu'où les interprétations, les actualisations et les modifications peuvent-elles aller avant de mener à une rupture de l'authenticité d'une œuvre ? Les interventions commissariales effectuées par un artiste peuvent ontologiquement créer une nouvelle proposition. Ces interventions peuvent également dénaturer une œuvre si elles divergent radicalement des intentions initiales de son créateur ou si elles sont effectuées sans son approbation. Il s'agit de questionnements auxquels nous devons répondre avec prudence, du seul fait qu'il ne serait pas souhaitable de restreindre hâtivement les explorations artistiques avant qu'elles ne surviennent. Alors que l'objectivité commissariale a été mise en doute, il semble incohérent d'appliquer une seule déontologie sur l'ensemble des pratiques commissariales, surtout lorsqu'elles sont investies par des artistes dans le cadre de leur processus de création. En d'autres termes, l'exposition n'est peut-être plus le lieu de la rigueur systématique, mais plutôt l'arène où les commissaires et les artistes peuvent essayer des propositions et prendre des risques, quitte à amener une œuvre à l'opposée de ses récits autorisés.

Cette culture de l'usage implique une profonde mutation du statut de l'œuvre d'art. Dépassant son rôle traditionnel, celui d'un réceptacle de la vision de l'artiste, elle fonctionne désormais comme un agent actif, une partition, un scénario plié, une grille qui dispose d'autonomie et de matérialité à des degrés divers [...] Pourquoi le sens d'une œuvre ne proviendrait-il pas de l'usage qu'on en fait, autant que du sens que lui donne l'artiste (Bourriaud, 2003, p. 12-13) ?

Ce que Bourriaud expliquait en 2003 au sujet de la postproduction est en lien étroit avec ce que traversent les activités commissariales d'artistes. Au-delà d'une responsabilité envers les œuvres d'autrui, les artistes de l'art commissarial sont d'autant responsables de l'authenticité de leurs processus, de leurs motivations et

des modalités d'usage qu'ils mettent de l'avant. Les expositions les plus stimulantes impliquent souvent un refus de reconduire les logiques autoritaires et hiérarchiques que la division catégorique des disciplines avait établies entre les artistes et les commissaires. Dans un des chapitres du livre *What makes a great exhibition?* Robert Storr (2006) exprime que les « faiseurs d'exposition » doivent faire tout ce qu'ils peuvent afin que leurs décisions soient « bien informées, ancrées dans la perception et, de manière positive, non conclusive. » (p. 30) (traduction libre) Cette remarque s'applique assurément aux artistes qui font usage d'approches commissariales et dicte une attitude attentive aux décisions qu'ils engagent. Parallèlement, la compréhension des productions de l'art commissarial comme propositions transitoires octroie du libre arbitre au public qui expérimente ses actualisations. Un indéterminisme depuis lequel, en empruntant à la terminologie des discours littéraires contemporains, « le pouvoir du lecteur est égal à celui de l'auteur [...] qui ne peut plus réclamer une autorité absolue sur la circulation de son travail et qui ne devrait s'interposer entre son œuvre et le lecteur. » (*ibid.*) Alors que la subjectivité commissariale a fait l'objet de critiques répétées, l'attestation de l'exposition comme forme co-déterminée offre une perspective raisonnée sur ce que les pratiques artistiques actuelles peuvent proposer.

3.4 Récits de pratique²⁶

3.4.1 *Hydres*

La toute première expérimentation qui m'a mené à une réflexion sur les démarches commissariales dans la création remonte à l'exposition *Hydres*, qui fut présentée dans l'espace principal de l'Œil de Poisson en mai et juin 2011. Lorsque je poursuivais mes études à la maîtrise en arts visuels à l'Université Laval, je m'intéressais aux analogies entre la recherche scientifique et la pratique artistique. Par la production d'œuvres, je désirais faciliter un transfert de l'idéation scientifique — souvent sous la forme d'annotations, de schémas ou de gribouillis — vers une forme plastique. J'avais notamment utilisé comme point de départ un petit croquis de Charles Darwin (1837) répertorié par l'historien de l'art Horst Bredekamp comme étant à l'origine du modèle corallien de l'évolution des espèces, modèle rapidement écarté au profit de celui en arborescence qui est toujours utilisé à ce jour (voir Bredekamp, 2008, p. 27). À partir du croquis de Darwin, j'ai réfléchi à l'élaboration d'une sculpture vivante qui incorporerait des spécimens botaniques, plus spécifiquement des cactées, des euphorbes et des plantes succulentes. Ce choix s'est articulé autour d'une mise en relation des intentions de Darwin avec son idée d'une classification des espèces selon un modèle corallien — « des branches simultanément vivantes et mortes » (*ibid.*, p. 66) — et de plantes *cristata*²⁷ pour leurs qualités formelles qui soulignaient une croissance anarchique (voir figure C.1).

²⁶ Dans ce sous-chapitre, il est à noter que le texte est rédigé à la première personne du singulier. À travers ce passage du « nous » au « je », il s'agit essentiellement de témoigner de mon rapport à la notion d'art commissarial, en faisant état de mes récents projets de création.

²⁷ Du latin *crista*, en forme de crête. Une plante *cristata* comporte une anomalie qui affecte son développement. Les plantes à centres de croissances multiples se débarrassent des segments anormaux. Cependant, les cactées qui ne possèdent qu'un seul centre de croissance conservent ces anomalies.

Présentée dans le cadre de l'exposition, la sculpture *Premier diagramme de Darwin selon une étude de 1837*, composée de trois réservoirs en acrylique clair fut préalablement remplie de plantes cultivées et sélectionnées par Réal Martel, botaniste et horticulteur de la Rive-Sud de Québec. Après quelques rencontres avec M. Martel, il fut convenu qu'il occuperait un temps de l'exposition en vue de concevoir un étale de plantes, un espace marchand qu'il opérerait lui-même (voir figure C.2). Ayant débuté ma pratique artistique par la performance, j'ai toujours été sensible à l'inclusion d'expériences « authentiques » dans mes projets, évitant au possible les artifices. Je crois également que ce qui m'a poussé à inclure d'abord des collaborateurs en dehors des disciplines artistiques et puis finalement des artistes, était ce désir de montrer ou de mettre en relation des pratiques que je trouvais pertinentes et qui — souvent faute d'espace dans les programmations — étaient peu diffusées. Dans un sens, on pourrait dire que je souhaitais résister aux moyens de diffusion insuffisants en prenant le plein contrôle du temps et de l'espace qui m'étaient alloués. Vidokle (2010) rappelle d'ailleurs qu'il y a une récurrence — dans l'histoire de l'art — d'artistes qui ont employé certains aspects des pratiques commissariales et organisationnelles : « parfois, cela était une réponse à l'inadéquation des institutions existantes, leur hostilité face aux artistes, ou leur absence totale. » (paragr. 23) (traduction libre)

Lors du projet *Hydres*, j'avais mis en place au cœur de mon installation, des « zones » d'intervention délimitées par un large tapis et six tables en bois. Pendant l'exposition, une programmation d'œuvres performatives d'artistes invités, en plus de l'intervention du botaniste, est venue s'adjoindre à ma propre production. Dans

l'ordre, il y a eu présentation d'une performance de sonification²⁸ vidéo en temps réel par Étienne Baillargeon ; le tapis était alors utilisé comme un écran de projection. Par la suite, l'artiste de Toronto Emily DiCarlo a présenté une installation de 48 heures à même les tables qui, dans le contexte initial de l'exposition demeuraient exemptes de tout objet. Enfin, les artistes en performance Maude Veilleux V, Hugo Nadeau et Marie-Claude Gendron ont successivement proposé des actions en dialogue avec les divers éléments sculpturaux de l'exposition (*voir figure C.3*). Cette décision d'intégrer des rencontres performatives à même l'espace de l'exposition, annonçait l'hypothèse que les façons dont nous expérimentons le format expositionnel sont décidément diverses et modulables.

Cette conception de l'exposition comme espace social — qui n'est pas prescrit par les formes que les participants créent ou que les artistes construisent, mais par la structure inscrite dans une réalité partagée — nous permet de conceptualiser l'exposition comme un élément fluctuant, flottant, où la contre-forme devient apparente comme quelque chose qui est tout sauf neutre, comme un environnement qui se prête à des usages multiples (Copeland, 2013, p. 20-21).

Après avoir présenté le projet *Hydres*, j'ai obtenu un financement pour l'édition d'un projet textuel. Les bases du projet d'édition étaient très claires, il s'agissait de prendre appui sur l'exposition tout en rejetant l'idée d'en faire un catalogue. Un groupe de rédaction a été constitué, duquel ont émergé sept courts textes qui prennent la forme d'essais (Hugo Nadeau, Emily DiCarlo, Alexis Desgagnés), de fictions (Maude Veilleux V, moi-même) ou de « *cut-up* » (Jacob Ireland). Mon texte de fiction interprétait le processus qui m'a mené à produire la vidéo *Ungava Bay*

²⁸ Selon la définition de Thomas Hermann, la sonification est l'utilisation de l'audio non-verbal dans le but de transmettre de l'information. Plus spécifiquement, la sonification est la transformation de données en relation avec un signal acoustique ayant pour objectif une facilitation de la communication ou de l'interprétation. Récupéré le 6 mars 2014 de <http://sonification.de/son/definition>.

Mystery, présentée à l'entrée de l'exposition. En quatrième de couverture, nous énoncions collectivement : « C'est dans ce foisonnement d'idées que l'Hydre, cette image de la multiplicité et de la régénérescence, s'est imposée comme emblème du projet. »²⁹ L'opportunité de coordonner la publication *Hydra Era* m'a permis d'explorer la transition d'un langage plastique polysémique vers la direction d'écrits sur l'art. La recherche venant informer la pratique et vice-versa. Entre la présentation de l'exposition *Hydres* et la publication d'*Hydra Era*, je me suis vraiment questionné sur mon rôle en tant qu'artiste. Considérant ma jeune démarche en arts visuels, j'en suis venu à me demander si ma pratique relevait toujours de la création artistique ou si je me dirigeais vers une pratique de commissariat. Cette première réflexion venait probablement d'une vision primaire — sinon traditionaliste — du commissaire qui n'occuperait qu'un rôle organisationnel ou rédactionnel, un pont entre la structure de diffusion et l'artiste.

Le projet *Hydres* fut ma première exposition solo et ce n'est qu'au contact du médium de l'exposition que j'ai réellement saisi la dynamique de ma pratique. C'est-à-dire, que mon intérêt à créer des protocoles participatifs ou à inclure les productions de collègues artistes venait probablement de ma propension à créer d'abord des projets ou des expositions plutôt que des œuvres autonomes. Ma démarche — qui pouvait être qualifiée de collaborative à ce moment — permettait l'emploi d'œuvres existantes, inachevées, indéterminées ou utopiques comme matière propice à formuler un dialogue. Certes un dialogue interne à l'exposition, régi par des caractéristiques formelles, conceptuelles ou processuelles, mais également un dialogue quant à leur présence au sein d'un projet indépendant — dégageant une problématique de la présentation et de la représentation. Ce qu'il faut comprendre de ma pratique artistique est que je ne coordonne pas

²⁹ Voir Provost, G. A. (2011) (dir.). *Hydra Era*. Québec, Qc : l'Œil de Poisson.

d'expositions collectives, plutôt que je m'intéresse au commissariat comme mode de création. Cela implique parfois une collaboration, par exemple lors d'une commande d'œuvre, ou encore dans le cas où j'intégrerais une œuvre existante dans une installation. Cette démarche est faite en toute transparence et ne provient pas d'un jeu de pouvoir ou de hiérarchisation inutile. D'ailleurs, en regard du développement actuel de ma pratique, force est de réaliser que les stratégies de création dont je fais usage sont fondées impérativement sur un dialogue en continu, en respect de l'intégrité des œuvres impliquées ; les œuvres étant même souvent produites sous forme de commandes, en réponse à mes impératifs de création. À travers un projet tel qu'*Hydres*, j'ai invité des artistes qui produisaient des œuvres essentiellement immatérielles, performatives ou issues d'un processus — notamment le corpus de *selfies* argentiques d'Emily DiCarlo. Depuis, j'ai réfléchi à l'insertion de pièces sculpturales, des œuvres plus tangibles ; réflexion qui a pris forme lors de la présentation du projet *Sérieux solides*.

3.4.2 *Sérieux solides*

Le point de départ de mon projet de création reposait sur le concept atmosphérique de l'attente. Je souhaitais dégager à travers l'installation et l'intégration de composants commissariés, toute une articulation autour de ce qui est « sur le point de se produire ». Il est à considérer que cet axe de réflexion est en lien avec ma pratique en performance, c'est-à-dire des actions qui portent l'expectative d'un résultat et qui se résolvent d'ordinaire par une économie de gestes et de moyens. Le titre du projet (*Sérieux solides*) est apparu très tôt dans le processus de création. Je crois que je cherchais ainsi à souligner le caractère matériel et tangible des éléments que j'allais réunir, essentiellement des sculptures. Or, ces « solides » n'étaient pas des choses arrêtées, plutôt qu'ils symbolisaient les matériaux d'un projet en devenir.

Sérieux Solides appelait à l'intégration d'œuvres autonomes — altérées — et d'idéations d'œuvres à l'intérieur d'une installation. Les œuvres intégrées à l'exposition ont toutes passé par divers niveaux d'intervention, en admettant la portée subjective de travailler avec les productions d'autrui. Une simple mise en espace des œuvres, à l'instar d'un commissariat d'exposition, m'aurait semblé annuler l'autotélie des œuvres d'art ; les interventions sur celles-ci précisaient la collaboration et la négociation qui avaient eu lieu. Certainement, il est entendu que les commissaires et les artistes sont conscients que leurs gestes sont motivés par des rapports subjectifs, voire de subjectivation, qu'ils en soient conscients ou non. Il faut voir dans mes démarches — aussi bien de recherche qu'artistiques — que la notion d'art commissarial est d'abord un questionnement méthodologique qui permet, subséquemment, un aménagement conceptuel, engagé ou critique d'un contenu. Cette approche appelle certainement une réévaluation du concept d'auteur, en ce sens où je ne commissarie pas d'expositions collectives, plutôt que j'inclue des œuvres artistiques à l'intérieur de projets personnels. Où se situent l'auteur, le centre, l'origine ? Dans le cas de *Sérieux solides*, j'ai d'abord procédé à un repérage d'œuvres qui constitueraient les composants indiciaires propices à dégager une lecture de l'attente, point de départ de l'installation. Par la suite, la commande d'œuvres est apparue comme une avenue pertinente pour le projet et me permettait de collaborer avec des artistes dont j'estimais les idées.

La création du projet *Sérieux solides* a débuté vers le mois de février 2014 alors que j'ai pris contact avec l'artiste Jon Knowles. Il est le premier collaborateur à avoir été impliqué dans le projet. Dans le cas de Jon Knowles, je savais exactement avec quelles pièces je souhaitais travailler. L'artiste avait présenté une installation, *Mixed Misuse*, à la Fonderie Darling en 2012 et j'en gardais une forte impression, probablement dû aux curieuses constructions que l'artiste exposait. Provenant de

cette exposition antérieure, l'œuvre de Jon Knowles que j'ai sélectionnée, *The Tenant* (2012), prend l'apparence de « *I-beams* », des poutres. Elles sont toutefois factices, car elles sont faites en MDF plutôt qu'en acier, comme celles que l'on utilise dans le domaine de la construction. Lors de *Mixed Misuse*, l'artiste avait empilé, suspendu ou juxtaposé les poutres en plus d'y déposer une sélection de faux aliments, « des ingrédients de la soupe où nous mijotons tous »³⁰. Pour *Sérieux solides*, l'idée initiale était d'intégrer les sculptures/modules de Knowles et de les exposer à la limite comme les matériaux d'un chantier de construction — mettant ainsi en valeur leurs qualités matérielles et objectales. En quelque sorte, il s'agissait de prolonger le mimétisme formel des pièces. De plus, lors des premières discussions avec Knowles, il fut établi que j'aurais la liberté de présenter un échantillonnage de ses sculptures et d'y coupler une nouvelle sélection d'éléments. Cette intervention agissait en continuité avec la dynamique antérieure de *The Tenant* et en accord avec la réflexion de l'artiste qui entretient l'idée que ses sculptures puissent avoir une suite « d'états » et ainsi s'exprimer successivement à travers de nouveaux agencements.

Par la suite, j'ai proposé à l'artiste Josée Aubin Ouellette une commande d'œuvre pour mon installation. Ce qui m'a d'abord attiré dans son travail est une série de bouteilles en verre fusionnées et remplies de plâtre, *First Milk* (2013), dont l'étrangeté et la fabrication rudimentaire me fascinaient. Dans la pratique de Josée Aubin Ouellette, il y a également une considération marquée pour l'écriture, parfois de textes de fiction et parfois de récits processuels. À travers les quelques rencontres et diners que nous avons partagés, nous avons envisagé la forme que pourrait prendre l'œuvre à produire sans définir précipitamment le médium

³⁰ Voir le texte qui accompagne l'exposition dans Knowles, J. et Bonin, V. (2012) *Mixed Misuse*. Récupéré de <http://fonderiedarling.org/mixedmisuse.html>

emprunté. Au terme de nos entretiens, il fut décidé que je traduirais et que j'intégrerais — dans le document d'accompagnement de l'exposition — une suite d'énoncés sur lesquelles elle travaillait, *The Circulation of Fluids and Other Exchanges*. Ces énoncés portaient une sensibilité marquée pour le performatif et un potentiel d'activation lors de la diffusion du projet. Je trouvais aussi intéressant qu'au terme du processus de sélection, qui visait à inclure une œuvre matérielle, je choisisse plutôt un protocole, une œuvre d'idéation.

Quelques mois avant le début de l'exposition, j'ai demandé à Alexis Desgagnés s'il voulait bien me donner accès à ses archives photographiques. À ce moment du processus de création, je souhaitais intégrer un tirage de Desgagnés, car j'étais particulièrement sensible à ses réflexions sur le politique et la dématérialisation de la photographie. À l'instar du travail que j'avais commencé à réaliser avec Josée Aubin Ouellette, je souhaitais d'abord ouvrir le dialogue et, en écoute avec le processus de création, sélectionner puis intervenir sur une proposition de l'artiste. De plus, il était prévu qu'Alexis Desgagnés soit en résidence de production à Daïmon au même moment où je serais à Axénéo7, ce qui facilita la production des tirages.

Concrètement, l'exposition *Sérieux solides* a été présentée à Axénéo7 (Gatineau) du 11 juin au 6 juillet 2014 — en parallèle avec une résidence de recherche au même lieu pendant le mois de juin 2014. Pendant les quelques mois qui ont précédé l'ouverture de l'exposition, j'ai alterné entre la création de dessins et de sculptures. La première pièce que j'ai réalisée était une encre lavée sur papier qui portait l'énoncé : « Fini le niaisage ». Cette courte phrase avait été inscrite sur une bannière lors du conflit étudiant à l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1969. Je me suis intéressé à sa puissance langagière et à son inscription dans le répertoire linguistique québécois. J'ai aussi fait quelques dessins du même registre formel qui

n'ont pas été exposés lors de *Sérieux solides*. J'ai plutôt privilégié des dessins à la ligne — au crayon graphite ou à l'encre — qui rappelaient des plans ou des dessins techniques. Je considère ces dessins d'abord comme des témoignages de labeur, en ce sens où l'accumulation de lignes parallèles ou superposées indiquait arbitrairement le temps qui fut consacré à leur réalisation. D'ailleurs, si on s'attarde à examiner de près ces dessins, nous remarquerons que les lignes sont plus irrégulières qu'appliquées. Sur certains dessins, des espaces vierges — de superficies familières, car issus des standards de formats d'imprimerie — venaient ponctuer les séquences de traits. J'ai aussi utilisé l'envers du papier d'anciens dessins à l'encre, notamment pour *The Hill of Dreams*. Finalement, un dessin à l'encre hectographique de petit format faisait référence à la sculpture près de l'entrée principale. La première pièce sculpturale que j'ai réalisée pour *Sérieux Solides* était un miroir sommaire, une plaque de cuivre poli montée sur un support à moniteur. Cette pièce est, tout comme les miroirs antiques, appelée à se ternir avec le temps. Autant pour l'hectographie que pour le miroir, on pouvait déceler des traces de doigts qui nous ramenaient à la manipulation. Dans le cadre de l'exposition, le miroir de cuivre était incliné de sorte que l'on pouvait voir « à l'arrière de soi », permettant de regarder ou de surveiller les sculptures de Jon Knowles. L'idée de la surveillance est arrivée assez tôt dans mon processus de création et a également dirigé l'achat d'un bureau mural de contremaitre. Celui-ci avait d'abord été acquis pour accueillir sur sa surface l'œuvre d'Alexis Desgagnés, mais c'est plutôt une extension au projet textuel de Josée Aubin Ouellette qui y fut contenue (*voir figure C.4*).

Après que les « *I-beams* » de Knowles furent acheminés à la galerie, j'ai tenté diverses combinaisons en but de déterminer leur agencement final. Les sculptures ont été empilées au centre de la salle, un peu comme une pile de matériaux. Sur celles-ci, j'ai déposé des feuilles vierges — en correspondance de nombre et de

format avec celles que l'on retrouvait sur les dessins — retenues par des fossiles semi-sphériques. Les fossiles étaient plutôt abstraits et évoquaient davantage des presses papier sommaires. De cette nouvelle construction qui s'appuyait sur *The Tenant* se dégageait une sensation d'expectative, comme si l'accumulation proposée ne pouvait être qu'une itération parmi d'autres, un état provisoire (voir figure C.5). Dans un texte au sujet de la pratique de Broodthars, Cathleen Chaffee (2009) posait une question qui trouve certainement écho avec les interventions faites sur l'œuvre de Knowles : « Comment est-ce que la mise en exposition d'une œuvre transforme cette dernière et comment est-ce que la connaissance de son histoire nous transforme ? » (p. 42) (traduction libre) Il sera toujours pertinent d'interroger les motivations qui initient les actions commissariales. En référence à l'inclusion de l'œuvre *The Tenant*, on m'a déjà demandé si je n'avais pas effacé la potentialité politique de l'œuvre en ne reconduisant pas l'intégralité de son discours conceptuel. À travers ce commentaire, on accusait la possibilité qu'une œuvre puisse avoir un historique en dehors de sa prestation initiale, même si ces prestations subséquentes étaient autorisées par l'artiste lui-même. Qui plus est, c'est probablement cette liberté d'usage — à ne pas confondre avec une impunité éthique — qui distingue l'art commissarial du commissariat.

Non loin des poutres, étaient éparpillées au sol les photographies d'Alexis Desgagnés. L'œuvre qu'il avait créée pour *Sérieux solides* était constituée de 54 tirages argentiques d'une même photographie, *Patience* (2014). Bien avant que l'on sélectionne ensemble une seule photographie parmi ses planches contacts, Alexis et moi avons eu de longues discussions sur la patience, littéralement le jeu de cartes. La photographie présente une scène qui oscille entre le banal et l'étrange, un jeu de cartes est éparpillé aux côtés de détritrus sur un trottoir. Le cliché a été capté en pleine nuit avec un éclairage vif, ce qui crée l'impression d'une scène de crime. Entre

la réalisation du tirage et le montage de l'installation, j'avais proposé à Alexis Desgagnés de disposer les photographies en les lançant dans les airs. Suivant son accord, nous avons documenté l'action de mise en espace. La disposition fortuite était donc directement en lien avec le sujet photographié (voir figures C.6 et C.7).

À l'origine, la commande d'œuvre faite à Josée Aubin Ouellette ne devait avoir qu'une forme textuelle. Aubin Ouellette avait rédigé un ensemble d'énoncés avec l'intitulé *The Circulation of Fluids and other Exchanges* (2014). Ces phrases succinctes pouvaient être considérées comme des protocoles pour interagir avec des liquides. Le liquide étant l'état de la matière entre le solide et le gazeux, il symbolisait assez bien cette idée de transition et contrastait avec le titre de l'exposition. La liste d'énoncés se retrouvait uniquement dans le document d'accompagnement, en relation avec le plan de la galerie. À l'accueil de l'exposition, il y avait des versions du plan de la galerie en français et en anglais. Voici une sélection de quelques-uns des énoncés :

Transféré d'une bouteille à une autre
Réchauffé près d'une fenêtre
Conservé dans un endroit sombre et frais
Filtré
Saupoudré sur la langue
Versé dans un entonnoir
Partagé entre trois bouches
Dégoutant d'une éponge saturée
Remué
Mangé plutôt que bu³¹

Ces courtes phrases pouvaient être interprétées comme des protocoles ou encore comme des actions à performer. À ce sujet, j'ai porté une attention particulière aux

³¹ Josée Aubin Ouellette, *La circulation des fluides et autres échanges* (extrait), 2014

textes d'accompagnement et j'ai réalisé le plan de la galerie selon une grille conceptuelle. Ce type d'espace de médiation est essentiel pour me permettre de formuler mes intentions artistiques et commissariales. Lorsqu'on regarde le plan, le décalage de certains paragraphes (tabulation) indiquait si c'était une de mes créations — ou intervention — ou s'il s'agissait de l'intégration d'une œuvre d'autrui (voir appendice D).

Puis quelques jours avant le vernissage de l'exposition, Josée Aubin Ouellette m'a confié un ensemble de porcelaines qui avaient été produites en relation avec les énoncés. Ces sculptures n'avaient pas été prévues pour le projet *Sérieux solides* et je me suis retrouvé devant le dilemme de prendre une décision quant à leur diffusion. C'est probablement à ce moment qu'il m'est apparu que la commande d'œuvres pouvait s'avérer problématique. Le modèle collaboratif qui s'était établi laissait entrevoir qu'il avait ses limitations dans le cadre de l'art commissarial. Comme nous en avons discuté précédemment, l'artiste a une licence de pratique qui est certainement plus libre que celle du commissaire. Cependant, l'artiste est le seul responsable de tout ce qui circule au sein de son exposition. Dans le cas des artistes qui entreprennent des démarches commissariales comme mode de création, ceux-ci doivent être conscients qu'il sera présumé que toutes décisions prises au sein de l'exposition leurs seront attribuées. Le brouillage qui s'effectue entre l'art qui est produit, l'art qui est altéré et l'art qui est exposé rend la prise de décision univoque difficile. Tantôt, on tentera le dialogue, le compromis ou la conciliation, mais ultimement une action sera prise.

Selon les circonstances du projet, j'ai tenté différentes approches à l'intégration des porcelaines dans l'installation pour finalement proposer à l'artiste de restreindre l'accès à celles-ci. Les porcelaines de Josée Aubin Ouellette, suivant son accord, ont

été conservées sous clé dans le cabinet mural, pendant toute la durée de l'exposition. Le choix de retirer l'accès physique aux œuvres de Aubin Ouellette s'est imposé comme une intervention pour redonner pleine puissance aux énoncés — aux idées — plutôt qu'à une mise en application de celles-ci. La modalité des œuvres s'appuyait sur une opération plutôt que sur une quête de résultats, sur une *praxis* plutôt que sur une *poiesis*. La matérialité des porcelaines qui avaient été produites en relation avec les énoncés perdait de la pertinence, au moment où leur disparition mettait l'accent sur leur puissance évocatrice. Sur le plan de la galerie, les porcelaines étaient identifiées, mais en réalité elles étaient inaccessibles. Bien qu'il y ait eu, en quelque sorte, un conflit à l'intérieur de mon système de création, on ne pourrait pas dire qu'il y a eu une situation de conflit entre Josée Aubin Ouellette et moi. Maintenant, est-ce que l'absence de conflit rend l'action de confinement moins problématique ? Probablement pas, car la situation a tôt fait de générer des discussions autour de la notion de contrôle et d'arbitrage. J'aurais pu décider de refuser l'intégration des pièces de Josée Aubin Ouellette dans le projet, cependant l'intervention qui a été faite aura produit un récit que leur non-utilisation n'aurait jamais pu occasionner. Garder les porcelaines dans le cabinet était une action visible et coautorisée. D'ailleurs, la clé pour ouvrir le cabinet était conservée sous celui-ci et l'équipe de la galerie m'a confié qu'à quelques reprises des visiteurs avaient entrepris de le déverrouiller pour voir ce qu'il contenait. Cette réaction du public était plutôt intéressante et indiquait que l'intervention de rendre inaccessible l'œuvre de Josée Aubin Ouellette pouvait être activement refusée.

Des dessins incomplets, les matériaux d'une construction future, des feuilles temporairement retenues par des pierres, un bureau de surveillance, des phrases qui suggèrent un état transitoire. Au sol, des photographies attendent d'être ramassées. Lors de la période d'idéation et de création, je me plaisais à concevoir

cette exposition en analogie à un bureau déserté, en plein cœur de la nuit. Il y avait dans *Sérieux Solides* les indices pour esquisser l'expectative d'un passage à l'acte. C'était à travers la mise en relation des divers composants de l'exposition que je souhaitais induire cette impression d'attente. Le contexte n'appelait pas à regarder les œuvres que j'avais créées et celles que j'avais intégrées comme des systèmes distincts, mais plutôt comme un seul ensemble dialogique. En plus d'avoir été une exploration méthodologique, ce projet a contribué à préciser des enjeux conceptuels propres ma démarche de création en plus d'éprouver ma relation à la notion d'art commissarial.

3.4.3 *Un futur incertain*

L'exposition *Un futur incertain* a été présentée à la galerie Les Territoires à Montréal entre le 29 août et le 27 septembre 2014. *Un futur incertain* fonctionnait par la mise en espace de dispositifs capables d'atteindre et d'affecter leur modalité d'exposition ; des « objets-expérience », des produits actifs, des œuvres qui suggéraient de nouveaux modes d'appréhension du présent. Assurément, le titre du projet annonçait une relation au concept de temporalité et de sa perception. Afin de mieux comprendre l'origine du projet, Smith explique qu'une des premières formulations du temps est attribuable à Saint Augustin (Augustin d'Hippone). Selon ce dernier, il y aurait « un temps présent des choses du passé, un temps présent des choses du présent et un temps présent des choses du futur » (voir discussion dans Smith, 2008, p. 6) (traduction libre). L'actualisation de cette idée du 5^e siècle est fort intéressante et introduit la notion de temps interprétatif. À savoir que ce qui émerge du passé ne peut être compris qu'en temps réel. C'est dans cet esprit que j'ai entrepris le projet *Un futur incertain*, en tenant compte que le travail avec des archives devait être sensible non seulement au contexte de celles-ci, mais aussi à

l'ensemble des événements qui ont succédé à leur apparition. Ce projet a eu lieu deux mois seulement après la présentation de *Sérieux solides* à Axénéo7. Les deux projets sont essentiellement distincts, bien que nous y verrons à coup sûr certaines correspondances.

Depuis quelques années, je conservais chez moi des numéros de la revue québécoise *Mainmise* (1970-1978) que je trouvais dans les débarras et les librairies de livres usagés. Les premiers exemplaires, de format livre de poche, ont un charme indéniable avec leurs publicités dessinées à la main, leurs pages sérigraphiées et leur contenu psychédélique. Par ailleurs, *Mainmise* est considérée comme l'un des meilleurs témoins de la culture hippie au Québec. Les premiers numéros étaient surtout centrés sur la réalité montréalaise des communes et incluaient nombre de bandes dessinées (Robert Crumb) et de textes américains traduits en joual. Ce n'est qu'à partir du numéro 21 de la revue que fut implanté le projet de « rézo », une ligne éditoriale axée sur la coopération entre les communes. Le *rézo* agissait comme un pont entre les récits des diverses communautés à travers la province. C'est également à partir du numéro 21 que la revue a changé de forme, d'abord en format tabloïd (1973-1975), puis imprimée en format journal (1975-1978). Pendant les huit années d'existence du mensuel, les équipes de rédaction se sont succédées et ont apporté différentes intentions : écologistes, activistes, utopistes, etc.

Il est facile d'imaginer les thèmes ressassés dans *Mainmise*. La revue se voulait une sorte d'almanach du village global dans les pages duquel les lecteurs trouveraient des renseignements sur une variété de sujets, dont l'incontournable trilogie du rock, de la sexualité et de la drogue. Les fidèles de la revue se recrutaient parmi les adeptes de la contre-culture et, plus largement, parmi les étudiants et les marginaux qui cherchaient une façon différente de vivre que celle proposée par la société de masse (Warren, 2012, paragr. 3).

Mainmise a assurément été le point de départ du projet d'exposition *Un futur incertain*. C'est au moment de la recherche et en parcourant les archives numériques de la Bibliothèque et archives nationales du Québec que les derniers numéros de la revue sont devenus ma nouvelle source d'inspiration. Il est vrai que le format livre de poche est particulièrement expressif et illustre bien les idéaux des années 1970. Or, les journaux proposent une lecture bien moins joyeuse, quoique plus sensible de la fin d'une époque. Dans les derniers numéros, on voit apparaître des témoignages de lecteurs qui écrivent au sujet de leur déception vis-à-vis le quotidien dans les communes. Plusieurs racontent comment leur vie amoureuse et familiale est devenue difficile. Par ces récits intimes, nous comprenons que l'enthousiasme des premières années du mouvement hippie a lentement laissé place au doute et à l'incertitude. Le constat est le même pour l'équipe de rédaction de la revue qui indique expressément ses inquiétudes financières et se demande si le projet *Mainmise* pourra continuer. Le numéro 78, imprimé à l'été 1978, ne mentionne même pas qu'il sera le dernier mensuel de *Mainmise*. Le transfert de l'utopie joyeuse des hippies vers les problématiques réelles de la fin des années 1970 est particulièrement fascinant et témoigne avec justesse de la précarité des idéaux. C'est cette tension – qui ne se limite pas au contexte historique des années 1970 – qui est devenue l'orientation du projet *Un futur incertain*.

Bien que *Mainmise* constituait un point de référence, assez tôt dans le processus de création, j'avais établi que je n'intégrerais pas uniquement la revue dans l'installation, tel un *ready-made*. Il m'apparaissait comme un raccourci que d'utiliser pareil objet didactique sans lui conférer un cadre d'usage au sein du projet. À ce moment, je cherchais un moyen de dépasser l'utilisation simple du contenu, en tentant de trouver un récit alternatif à ce qui avait été officiellement inclus dans le mensuel. Les photographies attiraient particulièrement mon attention. Suivant le

processus de recherche, il fut entrepris de trouver le contact de la photographe Anne-Marie Guérineau, qui s'occupait des couvertures et des photographies d'entretiens entre 1977 et 1978. Anne-Marie Guérineau, après la fermeture de *Mainmise*, a travaillé comme photographe éditoriale pour le magazine littéraire *Nuit blanche*. C'est probablement un heureux concours de circonstances qui facilita la réalisation du projet, car à quelques jours d'avis, je rencontrais la photographe à son lieu de travail dans le Vieux-Québec. Comme elle avait côtoyé le comité de rédaction de la revue pendant les dernières années d'activité de celle-ci, nous avons essentiellement discuté de la dynamique de travail qu'il y avait à l'intérieur du groupe, ainsi que du contexte dans lequel elle photographiait ses sujets. Pour illustrer les articles, Anne-Marie Guérineau faisait régulièrement appel à l'aide de ses amis qui posaient pour elle, dans leur propre appartement ou dans les locaux de la revue. Certes, il y avait une apparente convivialité dans sa production. À la suite de ce premier échange, Anne-Marie Guérineau m'a laissé repartir à Montréal avec l'ensemble des négatifs originaux de l'époque où elle travaillait pour *Mainmise*. Ce prêt venait avec peu de directives de sa part, hormis que je ne devais pas utiliser les photographies issues d'une séance de gestalt dont elle n'avait pas les droits.

Je me suis retrouvé avec environ 500 photographies, dont la grande majorité n'avait jamais fait l'objet d'une diffusion. À partir de cet ensemble, il devenait nécessaire d'établir une logique de sélection qui irait au-delà de l'attrait esthétique individuel des photographies. Dans le lot, il y avait quelques clichés qui avaient été pris lors des réunions du comité de rédaction. C'est définitivement ces moments de travail qui représentaient au mieux l'état d'incertitude que traversaient les rédacteurs, graphistes, et autres collaborateurs de la revue. Dans les séquences de négatifs, l'équipe de *Mainmise* semblait parfois en train d'argumenter, de tenter de convaincre, de critiquer, de réfléchir ou encore de somnoler. Des éléments, tout de

même discrets, révélaiient l'époque à laquelle la photo avait été prise : bouteilles de bière, cartons de lait, aliments divers, disques vinyles, etc. Compte tenu de mon processus créatif, j'avais numérisé une cinquantaine de négatifs et ce n'est qu'en travaillant sur ceux-ci que la sélection d'images a émergé. Au final, l'exposition comprenait des portraits de collaborateurs au projet *Mainmise*, durant des réunions de production. Les photographies partagent cette caractéristique furtive, chaque sujet touche son visage de la main. Ce geste peut être interprété de diverses manières. D'un côté, il s'agit d'un symbole universel de la réflexion, de l'introspection. D'un autre côté, cette posture révèle un inconfort du sujet photographié et établit une sorte de relation directe entre le photographe et le sujet, entre le regardeur et le regardé. Lors de l'exposition *Un futur incertain*, il y avait six photographies sur les murs ; une septième image issue de la même sélection a été utilisée pour le carton d'invitation. Le format des tirages numériques a été déterminé par la taille moyenne d'une affiche. Il y avait ce désir de faire correspondre ces portraits intimistes avec un format qui rappelait les imprimés qu'on pouvait retrouver dans une chambre, simplement épinglés au mur (voir figures C.8 et C.9).

L'espace de la galerie Les Territoires n'est pas très grand et il était envisageable d'y voir le calque d'un endroit privé, comme une chambre par exemple. C'est à ce moment que j'ai entrepris la réalisation d'une plateforme qui allait se situer au centre de la galerie et qui servirait de lieu d'accueil, de lecture ou de repos. Les ratios de la plateforme sont inspirés des éléments de mobilier produits par la fondation Donald Judd. Ainsi, il s'agit d'un hybride entre un lit et un banc, avec la particularité que la plateforme peut encastrer un matelas de lit à une place sous le plateau. Le matelas était recouvert d'un drap teint en *tie-dye* négatif, c'est-à-dire qu'au lieu d'ajouter de la teinture, le tissu noir a été décoloré. Il s'agissait d'un

processus de soustraction de la couleur. Sur le plateau de cette construction, il y avait deux exemplaires de la revue *Mainmise*. Ces deux exemplaires avaient été sélectionnés, car ils marquaient précisément le début et la fin du contrat de travail de la photographe Anne-Marie Guérineau. Ainsi, les magazines référaient directement à la temporalité des portraits qui entouraient la plateforme.

Le travail de réflexion sur le rôle des photographies dans l'exposition s'est déroulé au même moment où j'entreprenais une nouvelle production de sculptures. Idéalement, les termes « constructions » ou « constructions sculpturales » seront alternés avec « sculptures », car il s'agissait de mettre l'accent sur l'état d'incomplétude de ces objets. Ma principale source d'inspiration venait de la culture du *DIY* (*do it yourself*), des blogues, tutoriels et vidéos de bricoleurs amateurs. Il y a des groupes de gens qui s'intéressent à la réparation ou à l'altération d'objets divers et ces expérimentations produisent souvent des résultats étonnants. Ces pratiques semblent être symptomatiques de notre époque, alors que des individus résistent à l'obsolescence « programmée » des objets utilitaires et cherchent à prolonger leur usage. Dans *Un futur incertain*, il y avait notamment cet assemblage qui consistait en quatre bouteilles de bière Labatt50 — dont le modèle a été discontinué en 1978 — qui avait été sommairement rebouchées avec du papier d'aluminium et rangées dans un sac de plastique rose (voir figure C.10). Cet assemblage était le seul élément physique qui était en référence historique directe avec les photographies, hormis les deux exemplaires de *Mainmise*. On pouvait voir la même bouteille à l'arrière-plan de l'une des photographies. Les sacs plastiques représentaient en quelque sorte des baluchons ou des bagages rudimentaires. Cette précarité était davantage présente à travers l'ensemble des constructions sculpturales qui étaient — pour la plupart — directement déposées sur le plancher de la galerie.

Dans un sac de plastique blanc translucide, il y avait un modelage brutaliste en terre grise qui actualisait un schéma pour la construction d'un « *earthship* » ou géonef, une habitation destinée à l'autoconstruction et indépendante des énergies fossiles (voir figure C.11). Ce type d'habitations faisait l'objet de plusieurs articles dans *Mainmise*, notamment pour la mise en œuvre d'un « village global » au Québec. Le modelage comportait de petites ouvertures, qui pouvaient évoquer des portes ou des fenêtres. Tout près, il y avait une pièce de tissu teinte selon la technique de *tie-dye*, qui était pliée et rangée dans un étui de vinyle. Dans l'étui, il y avait également un briquet et un cendrier oriental (voir figure C.12). Vers le fond de la galerie, trois champignons séchés étaient reliés par un câble d'acier et un cadenas. Sous les champignons, des énoncés avaient été gribouillés au stylo et rendus illisibles par accumulation (voir figure C.13). Contre le panneau arrière de la plateforme, trois sacs en plastique ornés de perles noires pendaient négligemment sur des crochets. Finalement, une chandelle recouverte de pièces de monnaie était fixée sur le dessus d'une courge. Lors du vernissage, la chandelle était allumée et libérait les sous qui tombaient aléatoirement sur le plancher de la galerie. La description de chacun de ces éléments peut sembler anecdotique, dans la mesure où ils n'ont pas été produits comme des œuvres indépendantes. Le dialogue qui s'est établi entre les pièces lors du montage et de l'exposition surpassait les caractéristiques individuelles des assemblages. À travers ces sculptures quasi naïves, je proposais des formes en cours de résolution et l'éparpillement au sol de celles-ci prolongeait assurément cette idée. Dans la perspective de proposer des œuvres indicielles, il m'aurait semblé incohérent d'exposer des pièces trop définies dans le cadre d'une réflexion sur ce que le futur peut réserver. « Envisager une exposition comme une réalité dont on fait l'expérience est une chose. La penser comme un futur possible permet la compréhension de ses formes à venir. » (Copeland, 2013, p.24) Au final, il serait juste de dire que ma démarche en sculpture était plutôt expérimentale et intuitive.

Le corpus d'éléments qui provenaient de ma production, incluant la plateforme, portait l'intitulé : « À partir de maintenant, nous emprunterons le futur avec la promesse de le rendre ». Un ensemble d'énoncés textuels était apposé au mur adjacent à la porte d'entrée (voir appendice E).

À l'instar de *Sérieux solides*, un projet tel qu'*Un futur incertain* commandait de trouver une façon de traduire l'interrelation entre la création et les actions commissariales. Le second projet, en travaillant avec une seule collaboratrice, s'est avéré plus aisé à réaliser. Dans le cas de *Sérieux solides*, le travail avec des œuvres provenant de trois artistes différents créait une sorte de hiérarchisation des productions de laquelle je tentais de m'éloigner. L'exemple que fournit *Un futur incertain* se rapproche davantage de ce que je souhaite explorer comme mode de création. Déjà, il s'agit d'explicitier que l'intégralité de l'exposition constitue une zone d'intervention au-delà des œuvres qu'elle actualise. Hans Ulrich Obrist (2011a) exprime comment les documents d'accompagnement, notamment les catalogues, sont essentiels pour l'expérience de l'exposition : « Ainsi, dès le début, j'ai eu la conviction que non seulement une exposition avait besoin d'un catalogue, mais également que le catalogue est une extension de l'exposition. Le catalogue peut aussi être une exposition en lui-même puisqu'il en est la version mobile. » (p. 175) Davantage, les actes de médiation permettent de rendre visibles les associations, les commandes et les intégrations, alors que l'appropriation pure — qui pourrait s'avérer problématique pour les artistes de l'art commissarial — occasionnerait une subjectivation des œuvres d'autrui au détriment d'une approche plus collaborative et transparente. Jean-Marc Poinot décrypte ces mots et ces discours par ce qu'il qualifie de « récit autorisé » (voir discussion dans Poinot, 2008, p. 143). Poinot indique que les récits autorisés ne doivent pas être confondus avec les énoncés performatifs « qui désignent la substance linguistique qui fait l'œuvre et qui ne peut

en être soustraite sous peine de la démanteler » (*ibid.*) et les énoncés théoriques « qui ne sont ni œuvres ni commentaires de l'œuvre » (*op. cit.*).

[Les récits autorisés], ce sont les titres, signatures, dates et autres dénominations, les certificats, attestations, descriptifs, notices de montage ou de projets. Ce sont les légendes qui flanquent les illustrations dans les catalogues, les invitations, les prescriptions, les tracts et autres communiqués de presse dont les artistes gratifient leurs interlocuteurs; ce sont les commentaires oraux que l'interview diffuse sur les ondes ou fixe sur le papier, ce sont les catalogues raisonnés ou non, les biographies, les livres témoignage et les journaux personnels (Poinsot, 2008, p. 144).

Les récits autorisés proviennent des véritables intentions de l'artiste et lorsqu'ils sont bien intégrés à la *praxis*, ils soutiennent simultanément « le projet que l'artiste a de son œuvre et les interprétations légitimes qu'il lui reconnaît. » (Poinsot, 2008, p. 41) Cette considération s'applique bien entendu à la pratique des artistes de l'art commissarial, mais dicte également de porter attention aux récits autorisés issus des collaborations éventuelles. Collectivement, les récits autorisés fondent un portrait de l'autorité de l'artiste. « On pourra qualifier cette autorité comme la définition du champ des compétences de l'artiste et cela sur tous les terrains où son œuvre et sa figure sont socialisées. » (*ibid.*, p. 143)

3.5 Conclusion

La *praxis* de l'art commissarial de même que ses prescriptions s'appuient sur une distanciation du modèle de l'œuvre d'art autonome vers des systèmes intersémiotiques auxquels concourent les formes expositionnelles. Suivant cette idée, les artistes de l'art commissarial se retrouvent communément à user de modes

de création qui sont collaboratifs. Des communautés d'intervenants sont réunies, parfois pour la durée d'un seul projet, autour de paramètres définis par un artiste ou par un collectif. Il est possible de considérer que les relations qui s'établissent entre les collaborateurs puissent déjà faire œuvre, un peu à la manière de l'esthétique relationnelle ou encore des démarches processuelles. Par ailleurs, la notion d'art commissarial, ainsi que les approches collaboratives ont une influence marquée dans mon rapport à la création. D'abord, la notion d'art commissarial dans ma pratique participe à ce que les multiples aspects de l'exposition soient mis à contribution dans un esprit de recherche, de « laboratoire ». « [...] L'exposition n'est pas un fait accompli, dès que les œuvres sont installées en galerie ; au contraire, c'est à ce moment précis que le travail commence. » (Rugoff, 2006, p. 46) (traduction libre) Ensuite, il est question de créer un environnement alternatif pour l'épanouissement des œuvres et des publics. J'essaye de fournir un contexte inédit dans lequel les objets, les documents et les œuvres peuvent être explorés et même amplifiés. Récemment, j'en suis venu à réaliser que les expositions que j'avais montées ont la caractéristique commune d'offrir un espace dédié au public, que ce soit un tapis, des tables, un lit, un bureau, une chaise, un miroir. C'est une démarche que je relie à ma pratique en art performance où une « relation » avec le public est déterminante. Dans un projet d'exposition tel que *Hydres* (2011), je tenais à instaurer des zones d'usage plutôt qu'une installation figée ; ici, on peut s'asseoir, projeter une captation vidéo, performer, vendre, discuter. Mais ces zones, qui encourageaient des scénarios privés, demandaient aussi à ceux qui les visitaient d'en élaborer d'autres pour leurs propres usages. C'est David Teh (2012) qui disait qu'en définitive, « c'est peut-être le public, plutôt que l'œuvre d'art, qui est l'ultime objet de l'attention commissariale. » (p. 116) (traduction libre)

CONCLUSION

Au moment où le rôle amplifié — sinon dire créatif — du commissaire est interrogé, nombre d'artistes semblent avoir intégré la potentialité de l'exposition comme médium. Cette approche interdisciplinaire peut être examinée sous la notion d'art commissarial. C'est-à-dire que les artistes de l'art commissarial tentent de travailler dans l'interstice qui sépare, d'un côté, l'autonomie de la création et de l'autre, les interventions commissariales dans des dispositifs expositionnels. Déjà, la notion d'art commissarial offre une alternative au terme « artiste-commissaire » qui concerne davantage un artiste qui exécute des commissariats d'exposition, à la manière d'un commissaire. La compréhension de l'art commissarial doit d'abord passer par une médiation des *a priori* envers la pratique commissariale, qui n'est plus exclusive aux commissaires formés et qui commande de nouvelles postures méthodologiques. Par conséquent, la nature de cette recherche tend à faire réaliser que la notion d'art commissarial peut amener l'artiste à ne plus se limiter à la production d'objets spécialisés relevant d'une articulation sémiotique unique, alors que ce dernier considèrera davantage l'exposition comme un médium à part entière. L'exposition ne rejette pas la production d'objets indépendants, toutefois elle institue un espace intersémiotique où tout, en tout temps, peut être investi de manière dialogique.

Les artistes semblent avoir compris — peut-être même avant la plupart des autres personnes du monde de l'art — le potentiel latent de l'exposition comme une forme pouvant être modulée, définie et même déconstruite. [...] Le résultat, au final, peut ou peut ne pas avoir été considéré comme une œuvre d'art, ni même une exposition, mais de nombreux exemples d'expositions d'artiste troublent ces distinctions et nous demandent de

reconsidérer fondamentalement ce qu'est une œuvre d'art ou une exposition — *ou ce qu'elles pourraient être* (Filipovic, 2013b, p.20) (traduction libre).

Malgré qu'elle ait été reconduite pendant des décennies, la distinction marquée entre le rôle de commissaire et celui de l'artiste s'est amenuisée au moment où les intervenants du milieu des arts se sont approprié une interdisciplinarité des pratiques. Même si on admet généralement que ce sont les pratiques artistiques qui inspirent les commissaires, parallèlement, ces derniers ont innové vers des méthodologies davantage performatives et coopératives, dont les artistes se nourrissent maintenant. Nombre de propositions commissariales des dernières années ont soutenu que l'espace de l'exposition est en constante renégociation entre ceux qui y sont impliqués. « Cette urgence renouvelée à développer un langage commun est illustrée par le nombre de commissaires internationaux qui ont traité les expositions comme une activité collective [...] plutôt que de présenter l'art et son exposition comme un produit fini. » (O'Neill, 2012, p. 116) (traduction libre) Finalement, c'est à travers cette considération de l'exposition comme architecture positivement indéterminée, que les artistes qui usent du commissarial comme mode de production ont démontré que l'objectivité commissariale était peut-être une fausse destination, ou du moins qu'elle ne s'applique guère à leurs licences de création.

En tant qu'artistes, on se demande souvent si les œuvres que nous diffusons sont en accord avec nos idéaux de pratique. Or, les dernières années ont été fort éclairantes à l'égard de ma méthodologie de création et de recherche. La notion d'art commissarial a été déterminante afin de mieux saisir l'origine de mes réalisations et elle sera d'autant essentielle pour m'accompagner dans la concrétisation de mes projets futurs. La notion d'art commissarial propose un cadre opératoire et s'applique à l'examen de pratiques artistiques qui traversent en profondeur les

discours contemporains. Le choix des expositions qui ont été traitées dans le cadre de la thèse a été fait dans l'intention de contextualiser des pratiques artistiques en vigueur et de leur conférer une perspective informée. Un tel projet ne peut qu'être amorcé avec la présente recherche. La notion d'art commissarial n'est pas péremptoire et c'est probablement par l'analyse et la mise en commun de projets d'expositions que celle-ci se révélera la plus applicable. Sa mise en relief est nécessaire pour notre champ de connaissance. Il est alors vital que d'autres chercheurs s'intéressent à la question et apportent une lecture alternative à celle proposée ici. Davantage, nous pouvons espérer que la notion d'art commissarial sera explicitement considérée par les artistes d'aujourd'hui et qu'elle permettra d'articuler les pratiques et les discours à venir.

APPENDICE A



Figure A.1 Daniel Buren, *Exposition d'une exposition : Une pièce en sept tableaux*, 1972.
Dans *Documenta 5*, Museum Fridericianum et Neue Galerie, Cassel, détail.

APPENDICE B



Figure B.1 Gustave Courbet, *Pavillon du réalisme*, 1855
Crédits : Victoria & Albert Museum, Londres



Figure B.2 Marcel Broodthaers, *Musée d'art moderne, département des aigles*, 1971
Künsthalle de Düsseldorf



Figure B.3 Michael Asher, *The relocation of Houdon's sculpture*, 1979
The Art Institute of Chicago

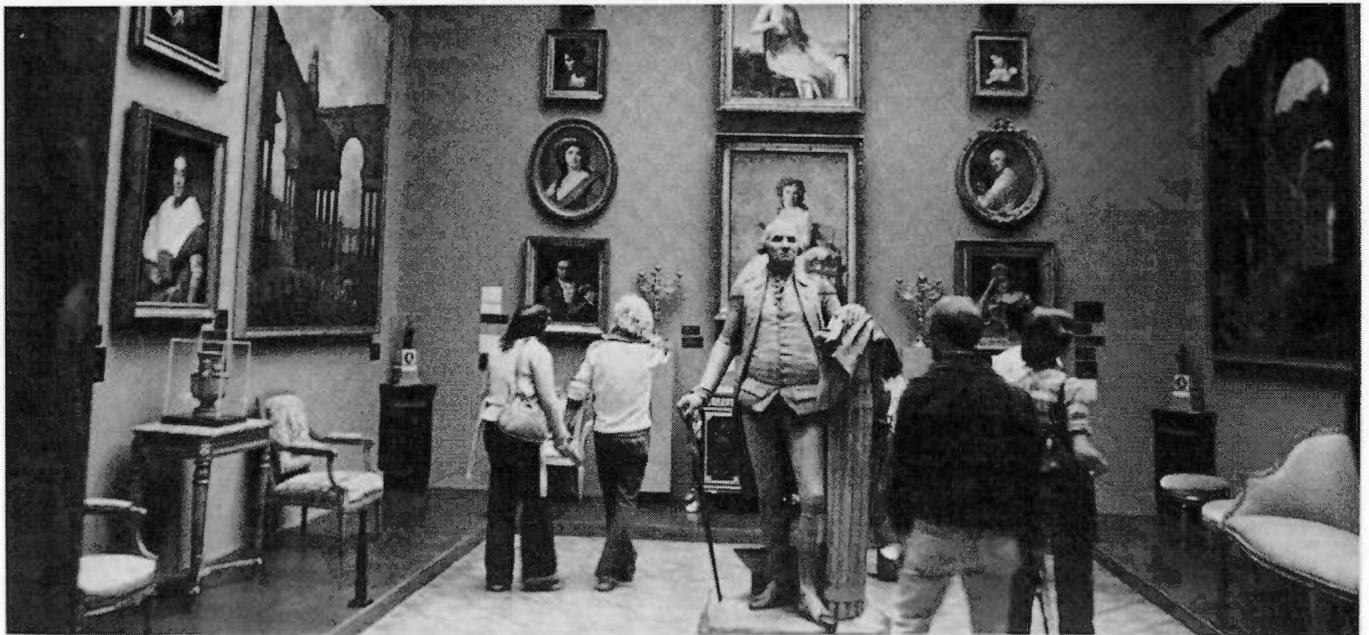


Figure B.4 Michael Asher, *The relocation of Houdon's sculpture*, 1979
The Art Institute of Chicago



Figure B.5 Group Material, *Americana*, 1985
Biennale du Whitney Museum



Figure B.6 Group Material, *Aids timeline*, 1991
Biennale du Whitney Museum

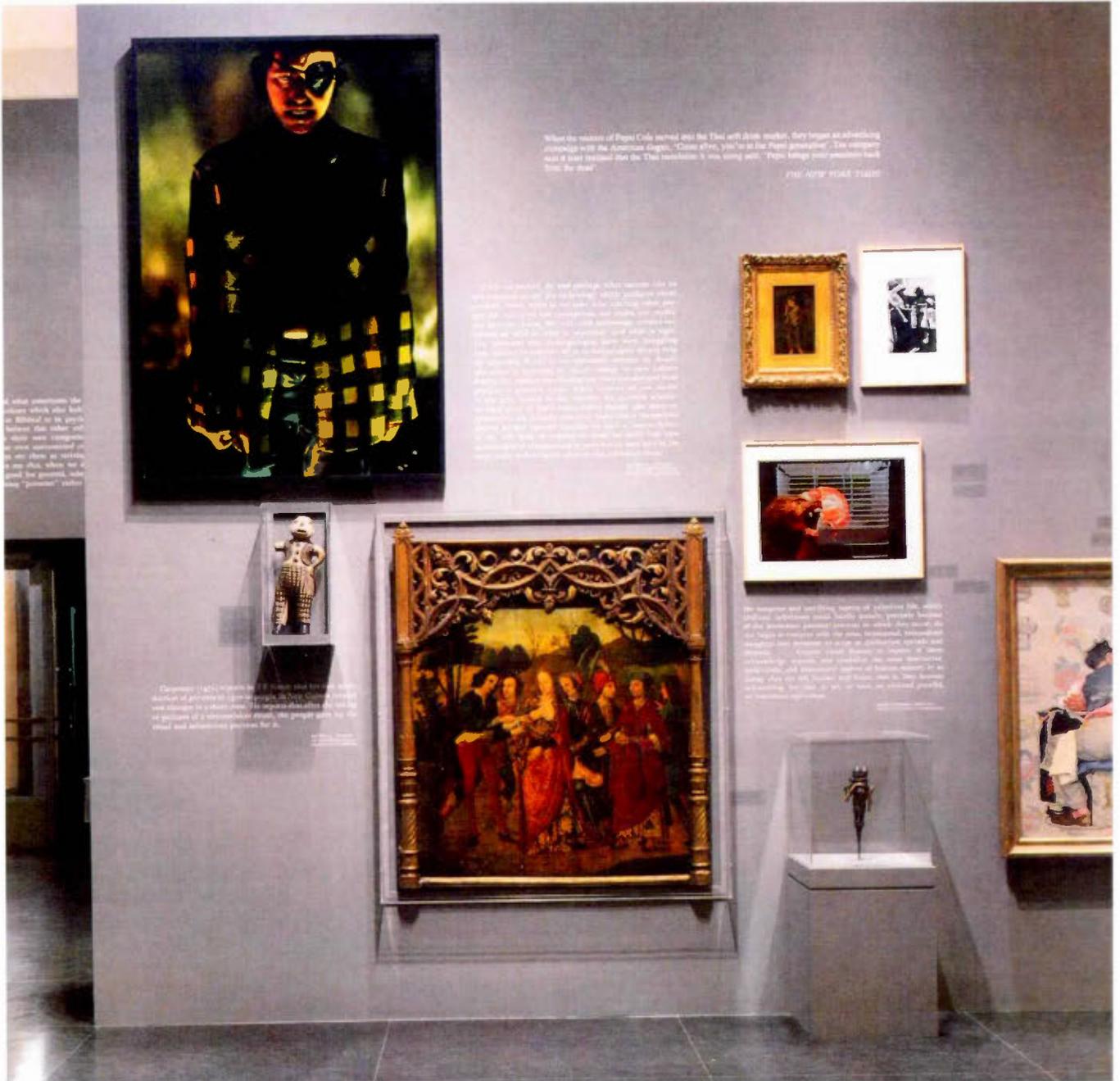


Figure B.7 Joseph Kosuth, *The play of the unmentionable*, 1990-91
The Grand Lobby, The Brooklyn Museum, détail



Figure B.8 Joseph Kosuth, *The play of the unmentionable*, 1990-91
The Grand Lobby, The Brooklyn Museum



Figure B.9 Fred Wilson, *Mining the museum*, 1992-93
The Maryland Historical Society Museum, Baltimore



Figure B.10 Fred Wilson, *Mining the museum*, 1992-93
The Maryland Historical Society Museum, Baltimore

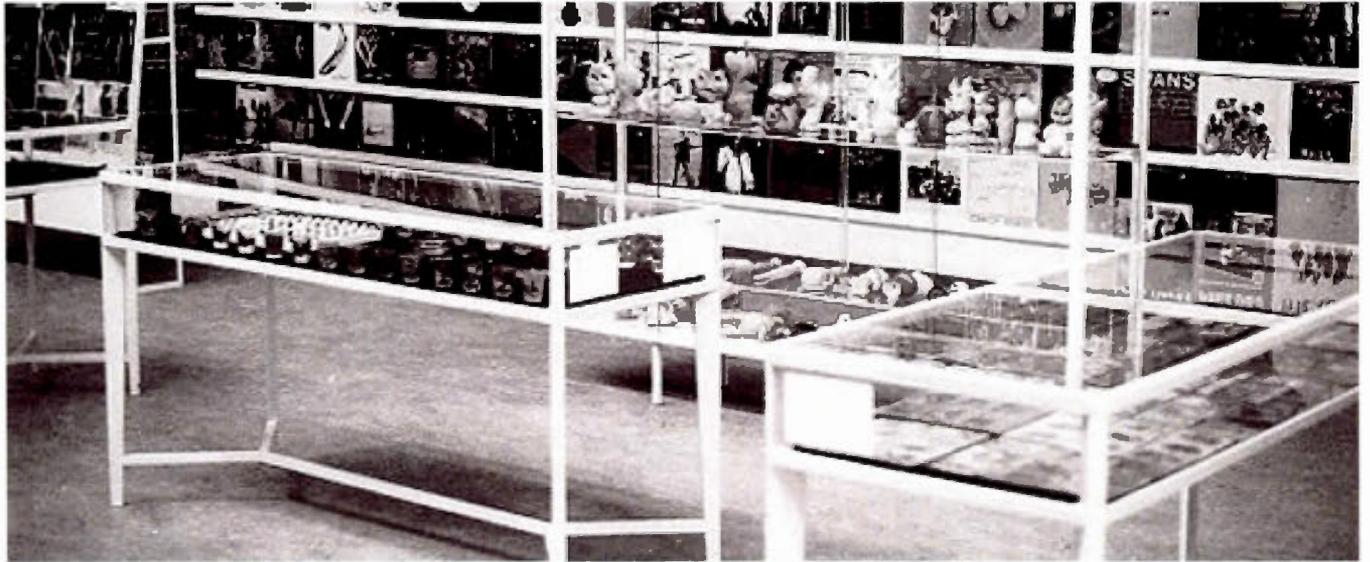


Figure B.11 Mike Kelley, *The uncanny*, 1993
Gemeentemuseum, Arnhem, détail (*Harems*)



Figure B.12 Julie Ault, *Macho man, Tell it to my heart*, 2013
Artists Space, New York (détail)



Figure B.13 Julie Ault, *Macho man, Tell it to my heart*, 2013
Artists Space, New York (détail)



Figure B.14 Sir John Soane, *Picture room*, 1827
Crédits : Gasworks



Figure B.15 Goshka Macuga, *Picture room*, 2003
Gasworks, Londres



Figure B.16 Rirkrit Tiravanija, *Untitled (One revolution per minute)*, 1996
Le Consortium, Dijon



Figure B.17 Rirkrit Tiravanija, *Untitled (One revolution per minute)*, 1996
Le Consortium, Dijon



Figure B.18 Willem de Rooij, *The floating feather*, 2006
Robes-manteaux de Fong Leng (détail)
Galerie Chantal Crousel, Paris



Figure B.19 Willem de Rooij, *Intolerance*, 2010
Neue Nationalgalerie, Berlin (détail)



Figure B.20 Willem de Rooij, *Intolerance*, 2010
Neue Nationalgalerie, Berlin



Figure B.21 Dominique Gonzalez-Foerster, *Moment Ginza*, 1997
Färgfabriken, Stockholm



Figure B.22 Dominique Gonzalez-Foerster, *T.H.2058*, 2008
Tate Modern, Londres



Figure B.23 Dominique Gonzalez-Foerster, *T.H.2058*, 2008
Tate Modern, Londres (détail)



Figure B.24 Christophe Barbeau et Frédérique Hamelin, *Dans la petite galerie*, 2014
L'Œil de Poisson, Québec

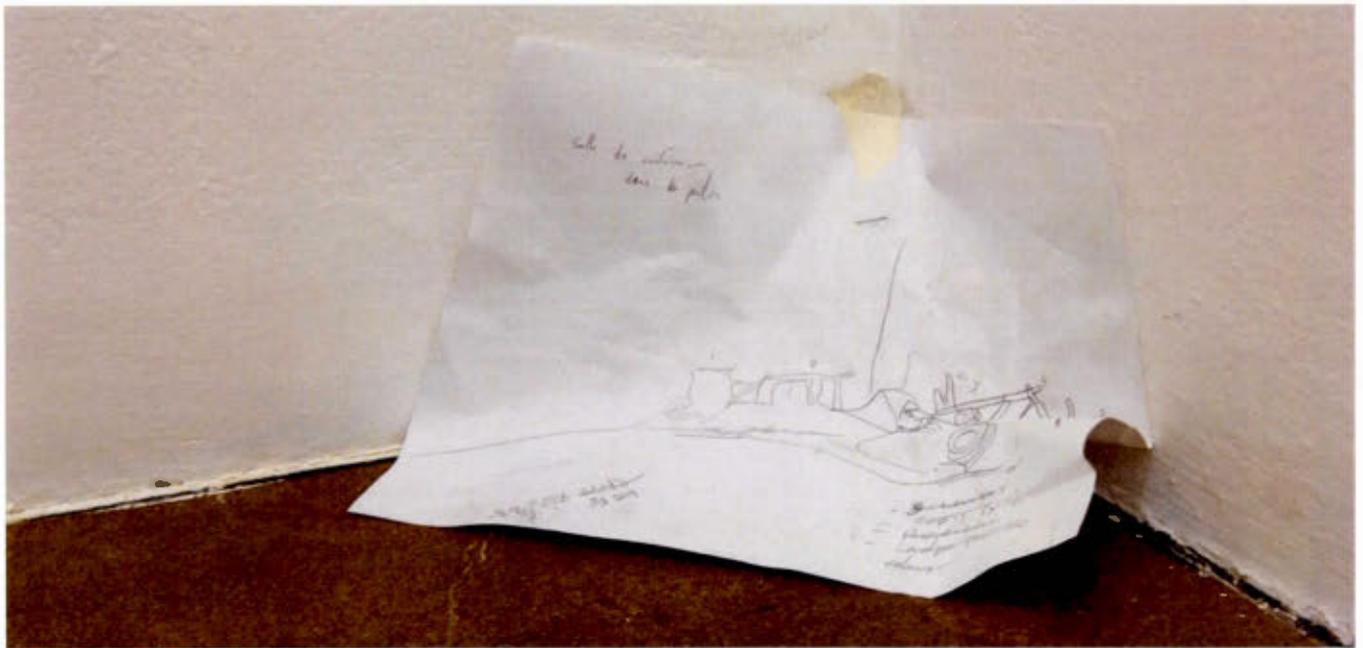


Figure B.25 Christophe Barbeau et Frédérique Hamelin, *Dans la petite galerie*, 2014
L'Œil de Poisson, Québec (détail)

APPENDICE C



Figure C.1 Guillaume Adjutor Provost, *Hydres*, 2011
L'Œil de Poisson, Québec



Figure C.2 Guillaume Adjutor Provost, *Hydres*, 2011
Réal Martel, intervention pendant l'exposition
L'Œil de Poisson, Québec



Figure C.3 Guillaume Adjutor Provost, *Hydres*, 2011
Maude Veilleux, *La machine*, performance
L'Œil de Poisson, Québec



Figure C.4 Guillaume Adjutor Provost, *Sérieux solides*, 2014
Axenéo7, Gatineau (détail)



Figure C.5 Guillaume Adjutor Provost, *Sérieux solides*, 2014
Jon Knowles, *The tenant*, 2012
Axenéo7, Gatineau

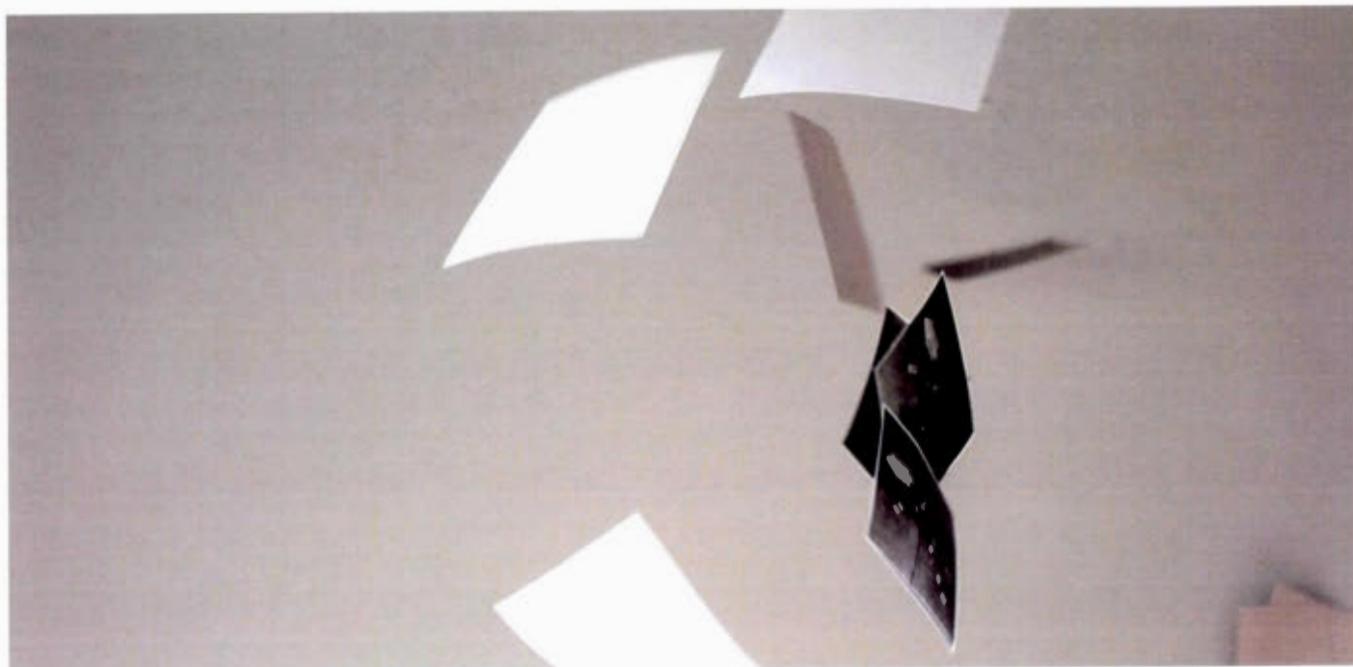


Figure C.6 Guillaume Adjutor Provost, *Sérieux solides*, 2014
 Alexis Desgagnés, *Patience* (intervention)
 Axenéo7, Gatineau



Figure C.7 Guillaume Adjutor Provost, *Sérieux solides*, 2014
 Alexis Desgagnés, *Patience* (détail)
 Axenéo7, Gatineau



Figure C.8 Guillaume Adjutor Provost, *Un futur incertain*, 2014
 Photographies n&b d'Anne-Marie Guérineau, 1977-78
 Les Territoires, Montréal



Figure C.9 Guillaume Adjutor Provost, *Un futur incertain*, 2014
 Photographies n&b d'Anne-Marie Guérineau, 1977-78
 Les Territoires, Montréal



Figure C.10 Guillaume Adjutor Provost, *Un futur incertain*, 2014
À partir de maintenant, nous emprunterons le futur avec la promesse de le rendre
Les Territoires, Montréal (détail)



Figure C.11 Guillaume Adjutor Provost, *Un futur incertain*, 2014
À partir de maintenant, nous emprunterons le futur avec la promesse de le rendre
Les Territoires, Montréal (détail)



Figure C.12 Guillaume Adjutor Provost, *Un futur incertain*, 2014
À partir de maintenant, nous emprunterons le futur avec la promesse de le rendre
 Les Territoires, Montréal (détail)

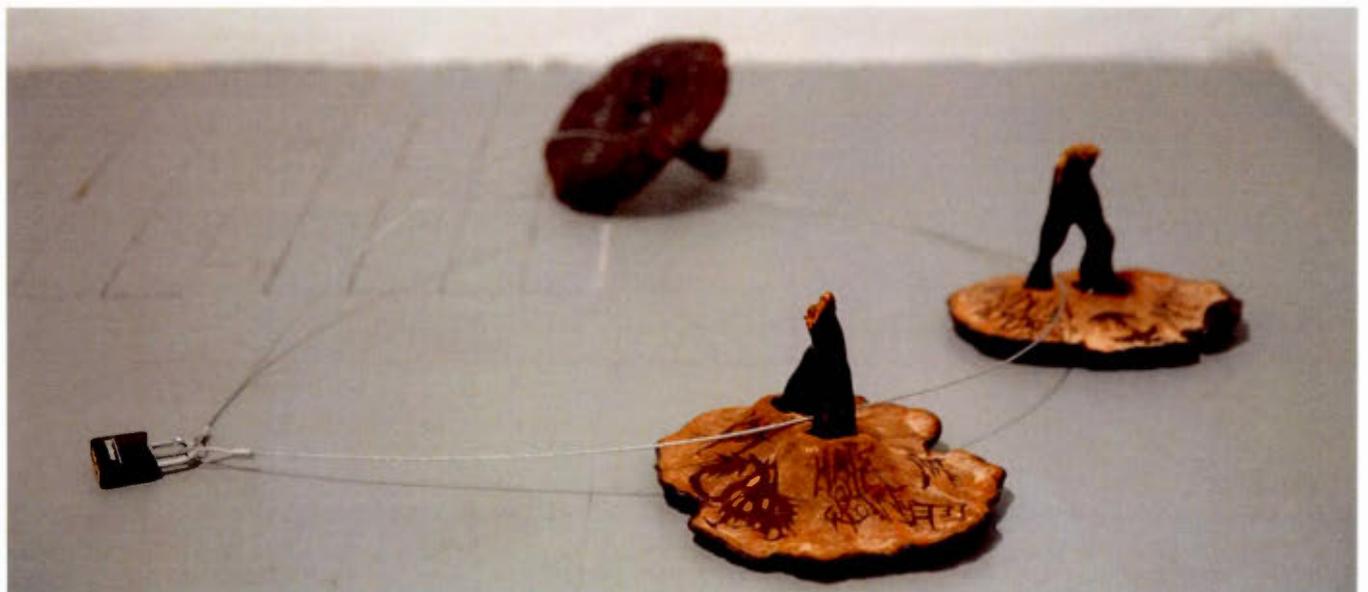


Figure C.13 Guillaume Adjutor Provost, *Un futur incertain*, 2014
À partir de maintenant, nous emprunterons le futur avec la promesse de le rendre
 Les Territoires, Montréal (détail)

APPENDICE D

Sérieux solides, Guillaume Adjutor Provost
AXENÉO7, 2014-06-11 – 2014-07-12

Jon Knowles
***The Tenant*, 2012**

Poutres juxtaposées à un ensemble de fossiles de *prasopora bryozoa*.

11 fausses poutres en « I » tirées des ateliers de la Fonderie Darling
Mdf, peinture époxyde, corde, acier

Proof, 2011-2014

Pages vierges de papier transfert, fossiles trouvés

08.08.08., 2014

Encre hectographique sur papier
23 cm x 19 cm

Sans titre, 2014

Graphite sur papier
48 cm x 38 cm

Insomnie, 2014

Encre sur papier
25.4 cm x 20.4 cm

Oriental street name, 2014

Encre hectographique et graphite sur papier
30 cm x 25 cm

Fini le niaisage, 2014

Encre soluble sur papier
48.3 cm x 37 cm

Parachute, 2014

Graphite sur papier
48 cm x 38 cm

Sans titre, 2014
Encre sur papier
64.1 cm x 48.1 cm

The hills of Dreams, 2014
Encre hectographique et encre sur papier
35.5 cm x 26.6 cm

Alexis Desgagnés

***Patience*, 2014**

Épreuves argentiques lancées au sol.

20.3 cm x 25.4 cm

Édition de 54

Sans titre, 2014
Miroir en cuivre, support à moniteur
24.5 cm x 20.3 cm

Josée Aubin Ouellette

***[La circulation des fluides et autres échanges]*, 2014**

Porcelaines conservées sous clé dans un bureau de contremaître.

Porcelaine vernissée

Dimensions variables³²

³² Voir : <http://www.guillaumeadjutorprovost.com/index.php/project/serieux-solides/>

APPENDICE E

UN FUTUR INCERTAIN

Anne-Marie Guérineau

[*Table ronde*], 1977

Impressions jet d'encre sur papier archive

Avec la permission de l'auteure

Les photographies sélectionnées et numérisées par Guillaume Adjutor Provost proviennent des archives personnelles de la photographe éditoriale Anne-Marie Guérineau. Ces images inédites documentent des réunions du comité de rédaction de la revue *Mainmise*, entre octobre 1977 et mars 1978.

Guillaume Adjutor Provost

À partir de maintenant, nous emprunterons le futur

avec la promesse de le rendre, 2014

Structure en pin blanc, matelas, courge blue hubbard, sacs de plastique, *Mainmise* n°72 [1977], *Mainmise* n°74 [1978], chandelle, pièces de monnaie, champignons reishi noirs, briquet, encre, câble d'acier, cadenas, bouteilles de bière Labatt 50 [fabrication syndicale, c.1977], argile, papier d'aluminium, tie dye, crochets, pochette de vinyle, cendrier, carton³³.

³³ Voir : <http://www.guillaumeadjutorprovost.com/index.php/project/un-futur-incertain/>

RÉFÉRENCES

- Adjedj, M. (2014, avril). Harald Szeemann, D5 : symptôme d'une bascule épistémologique. *Influxus*. Consulté à l'adresse : <http://www.influxus.eu/numeros/article/harald-szeemann-d5-symptome-d-une?lang=fr#nb2-ii>
- Alexander, G. (2009). *40 years : Kaldor Public Art Projects*. [Catalogue d'exposition]. Sydney : Art Gallery of NSW. Récupéré de http://kaldorartprojects.org.au/_literature_41286/1971_HARALD_SZEEMAN
- Ardenne, P. (2011, été). Commissariat d'exposition : une fonction aussi évolutive qu'ambiguë. *Esse*, (72), 12-20.
- . (2000). Entre fantomatique et métonymie. Stratégies de la disparition des corps dans l'art contemporain. Dans Déotte, J.-L. et Rancière, J. (dir.) *L'époque de la disparition*. Paris : L'Harmattan.
- . (1997). Dire l'art contemporain à l'âge de sa multiplicité sémantique. Dans Bertrand Dorléac, L., Gervereau, L., Guilbaut, S. et Monnier, G. (dir.). *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* (p.433-441). Paris : L'École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Ault, J. (2007). Three snapshots from the eighties : On Group Material. Dans O'Neill, P. (dir.). *Curating subjects* (p.31-38). Londres / Amsterdam : Open Editions / de Appel.
- Babin, S. (2011, été). Le pouvoir du commissaire. *Esse*, (72), 2-3.
- Balzer, D. (2014). *Curationism, how curating took over the art world and everything else*. Toronto : Coach House Books.

Bank, D. (2008). Artist/Curator, Curator/Artist. *Curators in Context*. Consulté à l'adresse :

<http://curatorsincontext.wikispaces.com/Artist-Curator>

Barker, B. (2010, novembre). When attitudes become form. *Flash Art*, (275), 34-37.

Barthes, R. (1967). The Death of the Author (R. Howard, trad.). *Aspen : The magazine in a box*, (5, 6). Consulté à l'adresse : <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>

Bénichou, A. (2013). *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*. Paris : L'Harmattan.

Birnbaum, D. (2005, été). Harald Szeemann. *Artforum*, 43, 51-57.

Bismarck, B. von (2007). *Curatorial criticality : On the role of freelance curators in the field of contemporary art*. Dans Eigenheer, M. (dir.). *Curating critique*. Frankfurt : Revolver.

———. (2006). Curatorial relationality. Dans Joan Müller, V. et Schafhausen, N. (dir.). *Under construction, perspectives on institutional practice* (p. 152-159). Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther König.

———. (2002). Curating. Dans Butin, H. (dir.). *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Cologne : DuMont.

Bourriaud, N. (2003). *Postproduction*. Dijon : les Presses du réel.

———. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : les Presses du réel.

Bredenkamp, H. (2008). *Les coraux de Darwin*. Dijon : les Presses du réel.

Brüggemann, S. (2008, automne). Curing curation. *Art lies, The death of the curator*, (59), 53-55.

- Buchloch, B. (1987, automne). Introductory note. *October*, (42), 5-9.
- Buck, R. (1992). Préface. Dans Kosuth, J. et D. Freedberg (dir.). *The play of the unmentionable : An installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum* (p. xi-xv). New York : The New Press / The Brooklyn Museum.
- Buren, D. (2003). *Where are the artists ?* Dans Hoffmann, J. (dir.) *The next Documenta should be curated by an artist*. E-flux et Revolver. Consulté à l'adresse : http://www.e-flux.com/projects/next_doc/d_buren_printable.html
- . (1991). *Les Écrits (1965-1990), Tome I : 1965-1976*. Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain.
- Buskirk, M. (2003). Authorship and authority. Dans *The contingent object of contemporary art*. Cambridge : The MIT Press.
- Certeau, M. de (1980), *L'Invention du quotidien*, (2 vol.). Paris : Gallimard.
- Chaffee, C. (2009). Situating Marcel Broodthaer's final exhibitions. *Manifesta Journal*, (7), 40-49.
- Chayka, K. (2012, août). How the art world's lingo of exclusivity took root, branched out, and then rotted from within. *Blouin Art Info*. Consulté à l'adresse : <http://www.blouinartinfo.com/news/story/817400/how-the-art-worlds-lingo-of-exclusivity-took-root-branched-out-and-then-rotted-from-within#>
- Conésá, J.-C. (2009). L'expérimentation comme appropriation du réel. Dans During, É., Jeanpierre, L., Kihm, C. et Zabunyan, D. (dir.). *In actu, de l'expérimental dans l'art* (p. 355-360). Dijon : Les Presses du réel.
- Copeland, M. (2013). Chorégrapheur l'exposition : une exposition se réalisant en tout lieu, en tout temps, avec et pour tous. Dans Copeland, M. (dir.). *Chorégrapheur l'exposition* (p.19-24). Dijon : Les Presses du Réel.

- Corrin, L. G. (2004). *Mining the Museum : An Installation Confronting History (1993)*. Dans Anderson, G. (dir.) *Reinventing the Museum, Historical and Comtemporary perspectives on the Paradigm Shift*. Walnut Creek : AltaMira Press.
- Courbet, G. (1855). *Le Réalisme*. Le texte est partiellement retranscrit par le Musée d'Orsay. Consulté à l'adresse : <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/dossier-courbet/courbet-sexprime.html>
- Desmet, N. (2011, été). Valorisations institutionnelles et nouvelles pratiques curatoriales. *Esse*, (72), 33-38.
- Diederichsen, D. (2008, septembre). Showfreaks and monsters. *Texte zur Kunst*, (71), 150-154.
- During, E. (2011). Dans During, E., Gonzalez-Foerster, D., Grau, D. et Obrist H. U. (dir.). *Qu'est-ce que le curating ?* Paris : Manuella Éditions.
- Eleey, P. (2013). *What about responsibility ?* Dans Hoffmann, J. (dir.). *Ten fundamental questions of curating*. Milan : Mousse Publishing.
- Filipovic, E. (2013a). What is an exhibition ? Dans Hoffmann, J. (dir.). *Ten fundamental questions of curating* (p. 73-85). Milan : Mousse Publishing.
- . (2013b, décembre). When exhibitions become form : On the history of the artist as curator. *Mousse*, insertion, (41), 1-30.
- Foucault, M. (1969 / 2001). Qu'est-ce qu'un auteur, discours 1969. Dans *Dits et écrits I, 1954-1975* (p. 817-849). Paris : Gallimard.
- Freud, S. (1971). L'inquiétante étrangeté. Dans Freud, S. *Essais de psychanalyse appliquée* (M. Bonaparte, trad.) (p.163-210). Paris : Gallimard. (Original publié en 1919)

- Gielen, P. (2009). *The murmuring of the artistic multitude, Global art, memory and post-fordism*. Amsterdam : Valiz.
- Gillick, L. (2012). Contemporary arts does not account for that which is taking place. Dans Von Bismarck, B., Schaffaff, J. & Weski, T. (dir.). *Cultures of the curatorial* (p. 63-74). Berlin : Sternberg Press.
- Ginsberg, E. (2012). *Mining the Museum*. Beautiful Trouble. Consulté à l'adresse : <http://beautifultrouble.org/case/mining-the-museum/>
- Gonzalez-Foerster, D. (2011). Dans During, E., Gonzalez-Foerster, D., Grau, D. et Obrist H. U. (dir.). *Qu'est-ce que le curating ?* Paris : Manuella Éditions.
- . (2007). Dominique Gonzalez-Foerster – Chambre avec vue. Dans Stech, F. (dir.). *J'ai parlé avec* (p. 105-117). Dijon : les Presses du réel.
- . (1997). *Moment Ginza city guide*. Grenoble / Stockholm : Le Magasin / Färgfabriken.
- Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (dir.) (2004, mai). La recherche création, préoccupations ontologiques, la recherche en pratique artistique, Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans *La Recherche-Création ou comment faire autrement*. Actes du colloque organisé dans le cadre du 72^e congrès de l'ACFAS, les 11-12 mai 2004. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Groys, B. (2009, janvier). Politics of installation. *E-flux journal*, (2). Consulté à l'adresse : <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>
- . (2008). The topology of contemporary art. Dans Smith, T., Enwezor, O. et N. Condee (dir.). *Antinomies of art and culture, modernity, postmodernity, comtemporaneity* (p.71-80). Durham et Londres : Duke University Press.

- Hantelmann, D. von (2011, juin). The curatorial paradigm. *The exhibitionist*, (4), 6-12.
Consulté à l'adresse : <http://the-exhibitionist.com/wp-content/uploads/2013/09/The-Exhibitionist-issue-4.pdf>
- Hoffmann, J. (2014a). Narcissism. Dans *(Curating) from A to Z*. Zurich : JRP Ringier.
- . (dir.) (2014b). Artists as curators as artists. Dans *Show time, the 50 most influential exhibitions of contemporary art*. New York : D.A.P.
- . (2011). To show or not to show. *Mousse Magazine*, (31). Consulté à l'adresse : <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=759>
- . (2007). A certain tendency of curating. Dans O'Neill, P. (dir.). *Curating subjects* (p. 137-142). Londres / Amsterdam : Open Editions / de Appel.
- . (2004a). *Artists' Favorites : ACT I and II* (catalogue d'exposition). Londres : ICA.
- . (2004b). The art of curating and the curating of art. *The Utopian display*. Consulté à l'adresse : <http://www.theutopiandisplay.com/platform/the-art-of-curating-and-the-curating-of-art>
- Inkster, D. (2014) Liam Gillick and Philippe Parreno, *The Trial of Pol Pot* (1998). *Mousse*, 43, 21-35.
- Kelley, M. (2004). A new introduction to *the Uncanny*. Dans Grunenberg, C. (2004). (dir.). *The Uncanny* (p. 9-12). Cologne : Verlag der buchhandlung Walther König.
- Kotik, C. (1992). Introduction. Dans Kosuth, J. et D. Freedberg (dir.). *The play of the unmentionable : An installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum* (p. xi-xv). New York : The New Press / The Brooklyn Museum.
- Knowles, J. et Bonin, V. (2012) *Mixed Misuse*. Récupéré de <http://fonderiedarling.org/mixedmisuse.html>.

- Krauss, R. E. (1999). *A voyage on the North Sea : Art in the age of the post-medium condition*. New York : Thames & Hudson.
- Lalonde, J. (2008). *Projections pour une mécréante*. Dans Saint-Gelais, T. (dir.). *L'indécidable*. Montréal : Les éditions esse.
- Malašauskas, R. (2012), Les œuvres d'art sont aussi des commissaires d'exposition. Dans Copeland, M. (dir.) (2013). *Chorégrapheur l'exposition* (p.40—41). Dijon : Les Presses du Réel.
- Meyer-Krahmer, B. et de Rooij, W. (2010) (dir.). *Hawaiian featherwork : Catalogue raisonné of pre-1900 feathered-god images, cloaks, capes, helmets*. Düsseldorf : Verlag Feymedia.
- Moeller, W. (2006). *Michael Asher : Georges Washington at the Art Institute of Chicago, 1979 and 2005*. New Heaven : The Yale University Press.
- Morgan, J. (2013). *What is a curator ?* Dans Hoffmann, J. (dir.). *Ten fundamental questions of curating*. Milan : Mousse Publishing.
- Ninacs, A.-M. (2005, juillet). Towards more ethical curatorial practices. Dans *Unspoken assumptions : Visual art curators in context. Thinking through curating*. Actes du colloque, 16 juillet 2005, Banff Centre, Alberta. Récupéré de <http://curatorsincontext.ca/transcripts/ninacs.pdf>.
- Obrist, H. U. (2011a). La fragilité des expositions, en conversation avec Mathieu Copeland. Dans Copeland, M. (dir.) (2013). *Chorégrapheur l'exposition* (p.180-81). Dijon : Les presses du réel.
- . (2011b). *Panel statement*. Dans Marincola, P. (dir.). *Curating now : Imaginative practice/Public responsibility*. Philadelphie : Philadelphia Exhibitions Initiative.

- Olowska, P., Lowtzow, D. V., Prina, S., Szymczyk, A. et Graw, I. (2008, septembre). Please recommend us. *Texte zur Kunst*, (71), 140-150.
- O'Neill, P. (2012). Curating as a medium of artistic practice : The convergence of art and curatorial practice since the 1990s. Dans *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge : the MIT Press.
- Palmade, G. (1977). *Interdisciplinarité et idéologies*. Paris : Éditions Anthropos.
- Pierce, S. (2007). A politics of interpretation. Dans O'Neill, P. (dir.). *Curating subjects* (p.159-173). Londres / Amsterdam : Open Editions / de Appel.
- Pinaroli, F. et Roalandini-Beyer, K. G. (2007). Biographie de Harald Szeemann (Berne, 1933 – Tegna, 2005). Dans Derieux, F. (dir.). *Harald Szeemann, méthodologie individuelle*. Zurich : JRP|Ringier.
- Poinsot, J.-M. (2008). *Quand l'œuvre à lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Dijon : Les Presses du réel.
- . (1997). *L'art contemporain, actualité et temporalité*. Dans Bertrand Dorléac, L., Gervereau, L., Guilbaut, S. et Monnier G. (dir.). *Où va l'histoire de l'art contemporain?* Paris : L'École nationale supérieure des Beaux-Arts, 470-476.
- Provost, G. A. (2015). Art commissarial : le cas de Willem de Rooij, *Esse*, 84, 46-50.
- . (2011) (dir.). *Hydra Era*. Québec : l'Œil de Poisson, Québec.
- Raqs Media Collective (2010). On curatorial responsibility. Dans Filipovic, E., Van Hal, M. et Øvstebø, S. (dir.). *The biennial reader*. Ostfildern : Hatje Cantz.
- Rebentish, J. (2010). *Montage and late modernity : Notes on Willem de Rooij's Intolerance*. Dans *Willem de Rooij : Intolerance* (p.33-42). [Catalogue d'exposition]. Düsseldorf : Verlag Feymedia.

- Ribas, J. et Sheridan Smith, M. (2008, automne). You Kant always get what you want. *Art lies, The death of the curator*, (59), 4-8.
- Richter, D. (2012). *Artists and curators as authors; Competitors, collaborators or teamworkers ?* Dans Von Bismarck, B., Schafaff, J. & Weski, T. (dir.). *Cultures of the curatorial*. Berlin : Sternberg Press.
- Roelstraete, D. (2012, juin). Art work : Some notes on status anxiety. *Texte zur Kunst*, 86, 150-163.
- . (2010, février). Entrevue avec Willem de Rooij : Artists at work. Dans *Afterall*. Récupéré de <http://www.afterall.org/online/artists-at-work-willem-de-rooij>
- Rogoff, I. (2010). An unruly conversation about curatorial responsibility. Dans Gray, Z., Kathrein, M., Schafhausen, N. et Szewczyk, M. (dir.). *Rotterdam dialogues : the critics, the curators, the artists*. Rotterdam : Witte de With.
- . (2006). Smuggling – a curatorial model. Dans Joan Müller, V. et Schafhausen, N. (dir.). *Under construction, perspectives on institutional practice* (p. 132-135). Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Rugoff, R. (2006). *You talking to me ? On curating group shows that give you a chance to join the group*. Dans Marincola, P. (dir.). *What makes a great exhibition ?* Philadelphie : The Pew Center for Arts & Heritage.
- Sheikh, S. (2004). Représentation, contestation et pouvoir : Artistes comme intellectuels publics (trad., Y., Vaudable). *Republicart, Artists as producers*. Consulté à l'adresse : <http://republicart.net/disc/aap/index.htm>
- Siegelaub, S. (2010). *Has the rise of the independent curator affected art practice ?*. Dans Gray, Z., Kathrein, M., Schafhausen, N. et Szewczyk, M. (dir.). *Rotterdam dialogues : the critics, the curators, the artists*. Rotterdam : Witte de With.

- Smith, T. (2012). Artists as Curators / Curators as Artists. Dans *Thinking Contemporary Curating* (p. 101-141). New York : Independent Curators International (ICI).
- . (2008). The contemporaneity question. Dans Smith, T., Enwezor, O. et N. Condee (dir.) (2008). *Antinomies of art and culture, modernity, postmodernity, contemporaneity* (p.1-19). Durham et Londres : Duke University Press.
- Smithson, R. (1996). Cultural confinement. Dans Flam, J. (dir.). *Robert Smithson : The collected writings*. Berkeley : University of California Press.
- Steeds, L. (2015). Goshka Macuga, Picture Room, 2003. *Mousse* (insertion), (48), 21-38.
- Storr, R. (2006). Show and tell. Dans Marincola, P. (dir.). *What makes a great exhibition ?* (p. 14-32). Philadelphie : The Pew Center for Arts & Heritage.
- Teh, D. (2012). Who cares a lot? Ruangrupa as curatorship. *Afterall*, (30), 111-17. Consulté à l'adresse : <http://www.afterall.org/journal/issue.30/who-cares-a-lot-ruangrupa-as-curatorship>
- Thompson, N. (2010). Dans Rus Bojan, M., Von Bismarck, B., Gillick, L., Hoffmann, J., Kleinman, A., Mohebbj, S., ... Zolghadr, T. Letters to the editors: Eleven responses to Anton Vidokle's "Art without artists?". *E-flux journal*, 18. Consulté à l'adresse <http://www.e-flux.com/journal/letters-to-the-editors-eleven-responses-to-anton-vidokle's-art-without-artists/>
- Troncy, É. (1996, été). Rirkrit Tiravanija : Untitled, 1996 (one revolution per minute), *Documents sur l'art*, (10), 5-10.
- Truffaut, F. (1954, janvier). Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du cinéma*, (31).
- Uzel, J.-P. (2011, été). Le commissaire-auteur et ses critiques. *Esse*, (72), 21-25.

- Vidokle, A. (2010). *Art without artists ? E-flux journal*, 16. Consulté à l'adresse : <http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>
- Vonna, K. (1998, décembre-janvier-février). Hologramme pour massacre. *Mouvement*, p.89.
- Wade, G. (2013, juin). Artist-curator Gavin Wade on authorship, curating at Eastside Projects and the post-industrial city. *On-Curating*, (19), 64-69.
- . (2000a, avril). Artist+curator=. *A.N. Magazine*, 16-19.
- . (2000b). *Curating in the 21st Century*. Walsall / Wolverhampton : The New Art Gallery / Université de Wolverhampton.
- Wall, J. (2010). *Total visibility*. Dans Gray, Z., Kathrein, M., Schafhausen, N. et Szewczyk, M. (dir.). *Rotterdam dialogues : the critics, the curators, the artists*. Rotterdam : Witte de With.
- Warren, J.-P. (2012, automne). Fondation et production de la revue Mainmise (1970-1978). *Mémoires du livre, Écrire ensemble : réseaux et pratiques d'écriture dans les revues francophones du XXe siècle*, (4)1. Consulté à l'adresse : <http://www.erudit.org/revue/memoires/2012/v4/n1/1013326ar.html#no1>
- Watkins, J. (1987, novembre). The curator as artist. *Art Monthly*, 25-32.
- Yinghua Lu, C. (2011, janvier). The curator as artist. *The Exhibitionist*, (3), 27-28. Consulté à l'adresse : <http://the-exhibitionist.com/wp-content/uploads/2013/09/The-Exhibitionist-issue-3.pdf>

BIBLIOGRAPHIE

- Alloa, E. (dir.) (2010). *Penser l'image*. Dijon : Les Presses du Réel.
- Altshuler, B. (1994). Dematerialization : The voice of the sixties. Dans *The Avant-Garde in exhibition, New Art in the 20th century*. New York : Harry N. Abrahams Inc. Publishers.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.
- Bauman, Z. (2007). *Liquid Times, Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge : Polity Press.
- Beck, M. (2009). *The exhibition and the display*. Dans Steeds, L. (dir.) (2014). *Exhibition*. Londres : Whitechapel Gallery Ventures limited.
- Bégoc, J., Boulouch, N. & Zabunyan, E. (2010). *La performance, entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Bennett, T. (1995). The exhibitionary complex. Dans *The birth of the museum* (p.59-88). Londres : Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994). *Of mimicry and man : The ambivalence of colonial discourse et The postcolonial and the postmodern*. Dans *The location of culture*. New York : Routledge.
- Bismarck, B. von (2012a). *The exhibition as collective*. Dans Von Bismarck, B., Schaff, J. & Weski, T. (dir.). *Cultures of the curatorial*. Berlin : Sternberg Press.
- . (2012b, juin). Curating curators. *Texte zur Kunst*, (86), 43-61.
- Bourriaud, N. (2009). *The Radicant*. New York : Lukas & Sternberg.

- Bronson, AA et Gale, P. (dir.). (1983). *Museums by artists*. Toronto : Art Metropole.
- Buchloch, H. D. (1988). *Broodthaers*. Cambridge : the MIT Press.
- Bude, H. (2012, juin). The Curator as Meta-artist, The Case of HUU. *Texte zur Kunst*, 86, juin 2012, 43-61.
- Calderoni, I. (2007). Creating shows : Some notes on exhibition aesthetics at the end of the sixties. Dans O'Neill, P. (dir.). *Curating subjects* (p.63-79). Londres / Amsterdam : Open Editions / de Appel.
- Charlesworth, JJ. (2006). Curating Doubt. *Art Monthly*, 294, 1-4.
- Christov-Bakargiev, C., Gioni, M., Jacob, M. J., Lind, M., Morgan, J., Pedrosa, A., ... Hoffmann, J. (2014). Talking about exhibitions. Dans Hoffmann, J. (dir.). *Show time, the 50 most influential exhibitions of contemporary art*. New York : D.A.P.
- Clausen, B. (2014). *Parallel times wheter one's own or that of others. On curating performance art*. Dans Von Bismarck, B., Frank, R., Meyer-Krahmer, B., Schaffaff, J. et Weski, T. (dir.). *Cultures of the curatorial. Timing. On the temporal dimension of exhibiting*. Berlin : Sternberg Press.
- Coles, A. (2012). *The Transdisciplinary Studio*. Berlin : Sternberg Press.
- Conte, R. (2001). Éditorial, [*Plastik*], n°1, 2-7.
- Cook, L. (2006). In lieu of higher ground. Dans Marincola, P. (dir.). *What makes a great exhibition ?* Philadelphie : The Pew Center for Arts & Heritage.
- Couillard, P. (2004), Ontario association of art galleries (OAAG) et Artist-run centres & collectives of Ontario (ARCCO) (2004, mars). Think Tank session one, *Visual art curators in context*. Actes du colloque, 24 mars 2004, Mercer Union,

Toronto. Récupéré de
<http://oaag.org/unspoken/think%20tank%20transcript.pdf>

- Couture, F. et Gagnier, R. (2010). Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art. Dans Bénichou, A. (dir.). *Ouvrir le document, enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (p.323-348). Dijon : Les Presses du réel.
- Crimp, D. (1993). *The art of exhibition. The museum's ruins*. Cambridge : The MIT Press.
- Dombois, F. (2009). L'art comme recherche, esquisse d'un mode d'emploi à usage personnel. Dans During, É., Jeanpierre, L., Kihm, C. et Zabunyan, D. (dir.). *In actu, de l'expérimental dans l'art* (p. 191-202). Dijon : Les Presses du réel.
- Drobnick, J. et Fisher, J. (2002). *Museopathy*. Kingston : Agnes Etherington Art Centre / Queen's University.
- During, É. (2009). Quelques régimes d'expérimentation. Dans During, É., Jeanpierre, L., Kihm, C. et Zabunyan, D. (dir.). *In actu, de l'expérimental dans l'art* (p. 361-192). Dijon : Les Presses du réel.
- Farquharson, A. (2003, septembre). I curate, you curate, we curate. *Art Monthly*, (269), 7-10.
- Filipovic, E. (2009). A museum that is not. *E-Flux Journal*, (4). Consulté à l'adresse : <http://www.e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not/>
- Fortin, S. et Houssa, É. (2012). La posture méthodologique postmoderne pour penser le rapport théorie-crédation. Dans T. Saint-Gelais (dir.), *Loin des yeux près du corps, Entre théorie et création*. Montréal : Éditions du Remue-Ménage.

- Fortin, S. (dir.) (2008). Donner une voix : Les pratiques analytiques créatives pour écrire la danse. Dans *Danse et santé : Du corps intime au corps social*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Foster, H. (1996). Who's afraid of the neo-avant-garde ? Dans *The return of the real* (p.1-34). Cambridge : The MIT Press.
- Fraser, A. (2005, septembre). From the critique of institutions to an institution of critique. *Art forum*, 44 (1), 278-86.
- Germer, S. (1992). *La Documenta : un rituel anachronique*. Dans Chevalier, C. et Fohr, A. (dir.) *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*. Dijon : les Presses du réel.
- Gielen, P. (2009). *The art biennial as a global phenomenon. Strategies in neo-political times*. Rotterdam : NAI Publishers.
- Gillick, L. (2010). The good of work. *E-flux journal*, 16. Consulté à l'adresse <http://www.e-flux.com/journal/the-good-of-work/>
- Gillick, L. et Lind, M. (dir.) (2005). *Curating with light luggage : Reflections, discussions and revisions*. Frankfort : Revolver.
- Glicenstein, J. (2006, printemps). Le commissaire d'exposition, entre auteur et interprète, *ESSE*, 57, 13-17.
- Grace, C. (2014, automne). Spoils of the sign : Group Material's Americana, 1985. *October*, (150), 133-161.
- Grau, D. (2010, août et septembre). Curating is now! *Critique : À quoi pense l'art contemporain ?*, 66, (759-760), 748-757.
- Graw, I. (2010). Les jeunes se lancent dans des recherches, Armely, Dion, Fraser, Mülle. Dans Chevalier, C. et Fohr, A. (dir.) *Une anthologie de la revue Texte*

zur Kunst de 1990 à 1998. Dijon : les Presses du réel. (Original publié en 1990).

Green, A. (2012, novembre). *Group Material : Curation, activism and the politics of the studio-gallery*. Conférence présentée au colloque *Artist as curator*, organisée par la revue *Afterall* et le Saint Martins College of Art and Design, Londres.

———. (2011). Citizen Artists : Group Material. *Afterall*, (26). Consulté à l'adresse : <http://www.afterall.org/journal/issue.26/citizen-artists-group-material#cite5442>

Green, R (2010). *L'artiste comme ethnographe ? Sur les difficultés dans la détermination des changements paradigmatiques : récentes tentatives et interrogations*. Dans Chevalier, C. et Fohr, A. (dir.) *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*. Dijon : les Presses du réel. (Original publié en 1997)

Groys, B. (2005). Multiple authorship. Dans Vanderlinder, B. et Filipovic, E. (dir.). *The manifesta decade : Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-war Europe*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press.

———. (1992). *The total art of stalinism: Avant-Garde, aesthetic dictatorship, and beyond* (Charles Rougle, trad.). Princetown : Princetown University Press.

Hantlemann, D. von (2011). *The rise of the exhibition and the exhibition as art*. Dans Avanesian, A. et Skrebowski, L. (dir.). *Aesthetics and contemporary art*. Berlin : Sternberg Press.

———. (2010). *How to do things with art*. Zurich et Dijon : JRP Ringier / Les Presses du réel.

Hoffmann, J. (2008). *Art as Curating ≠ Curating as Art*. *Art Lies*, 59. Récupéré de <http://www.artlies.org/article.php?id=1654&issue=59&s=0>.

- . (2005). *The Next Documenta should be curated by an Artist*, e-flux et Revolver Press. Récupéré de http://www.e-flux.com/projects/next_doc/.
- . (2004). *God is a curator*. Dans Tannert, C., Tischler, U., Bethanien K. (dir.). *MIB – Men in black : Handbook of curatorial practice*. Frankfurt : Revolver. P.108
- Huberman, A. (2011). *Take care*. Dans Eldahab, M. A., Choi, B. et Pethick, E. (dir.). *Circular facts*. New York : Sternberg Press.
- Jameson, F. (2002). *A singular modernity : Essay of the ontology of the present*. Londres : Verso.
- . (1994). *The Seeds of Time*. New York : Colombia University Press.
- John, J., Richter, D. et Schade, S. (dir.). (2009). *Re-visionen des displays*. Zurich : JRP Ringier.
- Khonsary, J. et Podesva, K. L. (dir.) (2012). *Institutions by artists*, vol. 1. Vancouver : Fillip Editions.
- Khonsary, J. et O'Brian, M. (dir.) (2010). *Judgment and Contemporary Art Criticism*. Vancouver : Fillip Editions.
- Kihm, C. (2009). Le spectateur expérimenté. Dans During, É., Jeanpierre, L., Kihm, C. et Zabunyan, D. (dir.). *In actu, de l'expérimental dans l'art* (p. 337-354). Dijon : Les Presses du réel.
- Krauss, R. E. (2010a). La mort des connaissances spécialisées et des savoir-faire artistiques. Dans Chevalier, C. et A. Fohr (dir.). *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*. Dijon / Zurich : Les Presses du réel / JRP Ringier. (Reproduit de Krauss, R. (1997) *La mort des compétences. Actes du colloque Où va l'histoire de l'art contemporain ?* (p.241-247). Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.)

- . (2010b). Who comes after the subject ? Dans *Perpetual inventory* (p.257-264). Cambridge : The MIT Press.
- . (2008). Some rotten shoots from the seeds of time. Dans Smith, T., Enwezor, O. et N. Condee (dir.). *Antinomies of art and culture, modernity, postmodernity, contemporaneity* (p.60-70). Durham et Londres : Duke University Press.
- Kubler, George (1962). *The shape of time, remarks on the history of things*. New Heaven : Yale University Press.
- Lafuente, P. et De Rooij, W. (2012, novembre). *About ?* Conférence présentée au colloque *Artist as curator*, organisée par la revue *Afterall* et le Saint Martins College of Art and Design, Londres.
- Lawler, L. et Steeds, L. (2000). *Prominence given, authority taken : An interview with Louise Lawler*. Dans Steeds, L. (dir.) (2014). *Exhibition*. Londres : Whitechapel Gallery Ventures limited.
- Lessing, A. (2008). What is wrong with a forgery ? Dans Neill, A. et A. Ridley (dir.). *Arguing about art. Contemporary philosophical debates* (p.89-102). Londres / New York : Routledge.
- Lyotard, J.-F. (1988). *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Éditions Galilée.
- Marchart, O. (2012, juin). The curatorial subject, The figure of the curator between individuality and collectivity, *Texte zur Kunst*, 86, juin 2012, 43-61.
- Martinon, J.-P. (2015). *The curatorial, a philosophy of curating*. Londres / New York : Bloomsbury.
- McEvilley, T. (1993). *Sonsbeek 93*. [Catalogue d'exposition]. Arnhem : Sonsbeek. Dans Welchman, J. C. (dir.) (2003) *Mike Kelley, Foul Perfection*. New Heaven : MIT Press, p.58-68.

- Moffat, I. (2014, février). Richard Hamilton and Victor Pasmore, an Exhibition, 1957. *Mousse, The artist as curator*, (42), 3-16.
- Muller, N. (2009, mars). Masters of the anecdotal : « The Curators » have little to say. *Lab for culture*. Consulté à l'adresse : <http://www.labforculture.org/en/users/site-users/site-members/nat-muller/51308/43401>
- O'Brian, M. (2008). *The chatter of culture*. Vancouver : Artspeak.
- Obrist, H. U. (2011a). *A brief history of curating*. Zurich : JRP | Ringier.
- . (2011b). *Everything you always wanted to know about curating*. Berlin : Sternberg Press.
- Obrist, H. U., Grigely, J. et Tiravanija, R. (2010). *It has only just begun*. New York : Printed Matter.
- O'Doherty, B. (2007). *Studio and the cube, On the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York : FORuM Project Publication.
- O'Neill, P. et Wilson, M. (dir.) (2010). *Curating and the educational turn*. Londres : Open Editions.
- O'Neill, P. et Richter, D. (2010). Interview: Paul O'Neil. *Oncurating*, 1, 2, 3, ---, *thinking about exhibitions*, (6), 7-8. Consulté à l'adresse : <http://www.oncurating.org/index.php/issue-6.html#.VTBvfBOG9Aw>
- Osten, M. von (2005). A question of attitude – Changing methods, shifting discourses, producing publics, organizing exhibitions. Dans Sheikh, S. (dir.). *In the place of the public sphere ?* Berlin : b_books.

- Paterson, A. (2008). *Artist/curator : Curation, creation, interpretation, imagination, many other nouns and also their verbs*. Curators in Context. Consulté à l'adresse : http://curatorsincontext.ca/en/paterson_9.htm
- Pearson, N. (1982). *The state and the visual arts : A discussion of state intervention in the visual arts in Britain, 1780-1981*. Milton Keynes : Open University Press.
- Preziosi, D. (2003). *The brain of the earth's body : Art, museums, and the phantasms of modernity*. Minnesota : University of Minnesota Press.
- Rand S. et Kouris, H. (dir.) (2010), *Cautionary tales : Critical curating*. New York : Apexart.
- Rattemeyer, C. (2011, juin). What history of exhibitions ? *The Exhibitionist*, (4), 35-41. Consulté à l'adresse : <http://the-exhibitionist.com/wp-content/uploads/2013/09/The-Exhibitionist-issue-4.pdf>
- Richter, D. (2010). A brief outline of history of exhibition making. *Oncurating*, 1, 2, 3, ---, *thinking about exhibitions*, (6), 28-37. Consulté à l'adresse : <http://www.on-curating.org/index.php/issue-6.html#.VTBvfBOG9Aw>
- Roberts, J. (2009-10). The curator as producer : Aesthetic reason, nonaesthetic reason, and infinite ideation. *Manifesta Journal*, (10), 51-59.
- Rosler, M. et Vidokle, A. (2008, automne). Exhibition as school as work of art. *Art lies, The death of the curator*, (59), 70-76.
- Sheikh, S. (2007). Constitutive effects : The techniques of the curator. Dans O'Neill, P. (dir.). *Curating subjects* (p.174-185). Londres / Amsterdam : Open Editions / de Appel.
- Smith, V. (2012, novembre). *Something I've wanted to do but nobody would let me : Mike Kelley's The Uncanny, 1993*. Conférence présentée au colloque *Artist as*

curator, organisée par la revue Afterall et le Saint Martins College of Art and Design, Londres.

Steiner, B. (2012). *On display, areas of interest*. Dans Von Bismarck, B., Schaffaff, J. & Weski, T. (dir.). *Cultures of the curatorial*. Berlin : Sternberg Press.

Thompson, N. et White, M. (2008, automne). Curator as producer. *Art lies, The death of the curator*, (59), 94-99.

Townsend, M. (dir.) (2003). *Diverging curatorial practices : Beyond the box*. Banff : The Banff Centre Press.

Van Winkel, C. (2012). *During the exhibition the gallery will be closed, contemporary art and the paradoxes of conceptualism*. Amsterdam : Valiz.

Wahler, M.-O. et McEwen, A. (2010, automne). Adam McEwen interviewé par Marc-Olivier Wahler (A. Tincelin, trad.). *Palais*, (13), 6-7.

Walton, K., L. (2008). Fearing fictionally. Dans Neill, A. et A. Ridley (dir.). *Arguing about art. Contemporary philosophical debates* (p.257-272). Londres / New York : Routledge.

Wilson Smith, M. (2007). *The total work of art, from Bayreuth to Cyberspace*. New York : Routledge.