

L'exposition, une pratique d'agencement entre mise en vue et mise en œuvre

Caroline Sebilleau

▶ **To cite this version:**

Caroline Sebilleau. L'exposition, une pratique d'agencement entre mise en vue et mise en œuvre. Art et histoire de l'art. Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2020. Français. NNT : . tel-03573047

HAL Id: tel-03573047
https://hal.science/tel-03573047

Submitted on 14 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École doctorale Arts Plastiques, Esthétique & Sciences de l'Art

THÈSE DE DOCTORAT
Arts & Sciences de l'Art – Mention Arts Plastiques

L'EXPOSITION, UNE PRATIQUE D'AGENCEMENT ENTRE MISE EN VUE & MISE EN ŒUVRE

Caroline Sebilleau

sous la direction de Monsieur le Professeur Bernard Guelton
soutenue publiquement le 4 février 2020

Membres du jury

Carole Douillard, artiste-auteure (experte) | Claire Gauzente, Professeure des Universités – Économie & Management, Université de Nantes | Jérôme Glicenstein, Professeur des Universités – Arts plastiques, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis | Bernard Guelton (Directeur de thèse), Professeur des Universités – Arts plastiques, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne | Valérie Mavridorakis, Professeure des Universités – Histoire de l'art contemporain, Sorbonne Université

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

institut acte UMR 8218

L’exposition, une pratique d’agencement entre mise en vue & mise en œuvre



‹ Plutôt que des intentions, je voudrais présenter le paysage d'une recherche et, par cette composition de lieu, indiquer les repères entre lesquels se déroule une action. La marche d'une analyse inscrit ses pas, réguliers ou zigzagants, sur un sol habité depuis longtemps. Certaines seulement de ces présences me sont connues. Beaucoup, sans doute plus déterminantes, demeurent implicites – postulats ou acquis stratifiés en ce paysage qui est mémoire et palimpseste[1]. ›

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*

‹ Même l'homme le moins désireux de satisfactions d'amour-propre se sent trop seul dans un endroit où il est entendu qu'on s'intéresse exclusivement à ce qu'il a fait, jamais à la manière dont il s'y est pris pour le faire […][2]. ›

Simone Weil, *La condition ouvrière*

1 p. XXXIII, Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Gallimard (Folio Essais), 2014 [1990]

2 p. 385, Simone Weil, *La condition ouvrière*, Paris, Éditions Gallimard (Folio Essais), 2002 [1951]

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION **14**
Chronologie des productions et des espaces traversés 25

PREMIÈRE PARTIE : À LA RENCONTRE DE L'EXPOSITION **29**

CHAPITRE I
La polysémie de l'exposition 33

1. L'espace sémantique de l'exposition, mise en contexte des usages généraux 33
   Ce qui est exposé a été formulé 34
   Exposer pour mettre en valeur et divertir 34
   Exposition et communication 37
   Une position dans le temps et l'espace 41
   Le Salon, entrée de l'art dans l'exposition 41

2. Déterminer un usage commun de l'exposition dans le champ de l'art 46
   Pourquoi exposer ? 46
   Examiner l'exposition par l'équation : {*X* dispose *Y* à la vue de *Z*} 49
   Envisager l'exposition comme un laboratoire 55

Conclusion du Chapitre I 58

CHAPITRE II
L'exposition, entre fonction étalagiste, format muséal et processus curatorial 61

1. La fonction étalagiste de l'exposition : mettre en vue 63
   Du dispositif au display 63
   Materials shows, matières à voir 66
   L'exposition, un outil de promotion coopératif 69

2. L'exposition, un format muséal 74
   Collection d'objets et science des données 74
   Le dispositif du format muséal 76
   Un format institutionnel de légitimation 79

3. Exposer, un processus curatorial 83
   Le curatorial, champ élargi de l'exposition 83
   Les opérations du processus curatorial 86
   La disposition comme langage 91

Conclusion du Chapitre II 98

CHAPITRE III
L'exposition entre occasion, événement et processus,
entre mémoire, site et temporalité 101

1. L'exposition, une occasion de mise en vue 103
   L'occasion, élément déclencheur et méthode de travail 103
   Activation, mémoire et point d'affectivité 106
   Activer puis actualiser les circonstances de la mise en vue 109

2. L'exposition, un mode d'existence événementiel 114
   La présence, condition de l'événement 114
   Le mode d'existence événementiel, une manière singulière d'exister 116
   L'événement-exposition, un terrain de rencontre situé 120

3. Mode d'émergence et processus de mise en œuvre 126
Le processus de mise en œuvre, un trajet à chaque fois renouvelé 126
Le mode d'émergence, une manière d'être propositionnelle 130
La mise en œuvre située, un principe génératif 135

Conclusion de la première partie 142

DEUXIÈME PARTIE : ACTIVER UNE DISPOSITION SITUÉE 147

CHAPITRE IV
Activer une multiplicité d'images photographiques 151

1. Observer, capter & organiser une mémoire visuelle 155
Les Prises de notes photographiques, base de données générique 155
Collecter des captures d'écran à travers Google Street View 159
Les collections d'images d'artistes : des prises de vues latentes au Travelogue 165

2. Sélection, analyse et matérialisation d'une image photographique 171
Analyser l'image pour en extraire une forme 171
Du point d'intérêt au point de vue 175
Donner corps : matérialiser et activer une relation 181
Quand le corps donne l'échelle de l'image 189

3. Spatialiser et situer l'image photographique 192
Coller à l'espace & à ses particularités 192
Brandir une image, lorsque le site fait sens 195
De la restitution à la disposition, mise en récit d'une action 197
Spatialiser et situer l'image photographique dans un espace imprimé 203

4. L'image photographique, une matière-image à activer 207
Activer l'image en multipliant ses matérialisations 207
Activer une conversation par l'image 212
Activer une re-présentation 215

Conclusion du Chapitre IV 219

CHAPITRE V
Activer un espace et une situation 223

1. Activer un espace de travail : l'atelier 227
Dans l'atelier : expérimenter, manipuler, imprimer 227
L'espace de l'atelier comme terrain de composition et d'exercice 231
La disposition, pratique quotidienne d'atelier 234
L'agencement, entre technique et pensée 238

2. Activer les espaces concrets et symboliques du format muséal 245
De la sous-exposition à la sur-exposition du format muséal 245
Au-delà de l'architecture, activer l'espace symbolique 251
Activer un potentiel sculptural par et avec l'exposition 258

3. Activer une situation, déplacer les usages 267
Travailler en collectif, expérimenter à plusieurs : ExposerPublier 267
Table as a curator, la table comme motif 270
Trois tables pour trois situations d'exposition 275

Conclusion du Chapitre V 291

CHAPITRE VI
Activer un répertoire de matériaux, l'exposition aux limites de la performance 295

1. Rassembler gestes et matériaux pour constituer un répertoire 299
Une pratique documentée en situation d'exposition 299
Recomposer un script à partir de ce qu'on ne voit pas 301
L'enregistrement d'événements comme matière première 305

2. D'un événement à sa traduction en un script ou une partition 308
Du projet au trajet, savoir se perdre 308
Collecter des matériaux, des gestes et des informations 311
De la carte blanche à la carte mémoire 318

3. Activer, interpréter, performer 322
Interpréter des partitions et réactiver une mémoire 327
Performer l'exposition avec un répertoire de gestes 330

Conclusion du Chapitre VI 334

CONCLUSION GÉNÉRALE 336

ANNEXES 346
Bibliographie 347
Index des notions 355

AVANT-PROPOS

Cette thèse est une thèse d'artiste. D'artiste-chercheure, mais d'artiste avant tout, qui cherche, à travers cette pratique de recherche, à mettre en forme une pensée qui accompagne son langage plastique, l'un avançant *avec* et *par* l'autre. Ma méthode procède d'intuitions, d'empirisme, de lacunes et d'attentions. C'est une *conversation*. Il pourra lui être reproché un manque de rigueur et d'argumentation ; elle ne cherche pas tant à prouver ou démontrer quoique que ce soit qu'à faire émerger des contradictions, des récurrences et des potentialités, ainsi qu'à provoquer des rencontres, afin de continuer à arpenter ce chemin sans cesser d'être mise en doute.

Mon écriture est multiple. Il y a, en plus des différents régimes d'écriture – référentielle, poïétique, analytique, interprétative –, ce que j'appelle les *écritures situées*, textes autonomes mais ancrés dans une temporalité précise de la recherche. Ils disent autant, mais autrement, véritables photographies de ma pensée. J'ai souhaité les faire apparaître en aparté du texte puisqu'ils ne s'insèrent pas dans la continuité d'un développement. Je me permets donc de me citer moi-même en précisant le contexte d'écriture.

Il y a ensuite un *je* et deux *nous*. Le *je* est celui de l'individue que je suis qui a mené cette recherche et a tenté de la rendre explicite. *Je* parle ici en mon nom, ne refusant pas la communauté de pensée à laquelle je fais référence et que je cite, mais ne pouvant me résoudre à parler en d'autres noms que le mien en utilisant le *nous* de majesté. Le premier *nous* apparaît lorsque je *vous* associe en tant que lecteur dans le cours de la lecture.

Le deuxième *nous* qui apparaît à certains endroits de la thèse est un véritable *nous* collectif. Depuis 2014, je partage mes terrains d'expérimentation avec Benoit Brient et Léo Coquet avec qui *nous* formons le collectif ExposerPublier. C'est une relation de collaboration dans laquelle nous sommes impliqués chacun au même titre.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier les membres du jury pour leur lecture et leur présence le jour de la soutenance de cette thèse.

Elle est le résultat d'un processus de recherche auquel de nombreuses personnes ont pris part, participant ainsi à la co-élaboration d'une pensée ici mise en vue. Je n'aurais jamais abouti à ce résultat sans l'implication généreuse et assidue de Jean-Marie Marandin. Ses commentaires et suggestions toujours fort à propos ont informé l'état actuel de cette thèse. Je le remercie pour cette connivence intellectuelle qui m'a permis de conforter mes intuitions.

Je n'aurais jamais eu ces intuitions si je n'avais cheminé aussi longtemps en compagnie du regard exigeant de Benoit Brient. Je le remercie d'avoir mis ce même regard au service de la mise en page de cette thèse.

Cette envie de trouver d'autres manières de faire et d'exister s'est concrétisée à travers le collectif ExposerPublier et la collaboration avec Léo Coquet. Je le remercie de nous avoir supportés, Benoit et moi, depuis maintenant six ans.

C'est parce que j'ai trouvé auprès de Bernard Guelton et des autres étudiants du séminaire un milieu favorable à mes errances que j'ai pu prendre le temps nécessaire à ce *trajet* de recherche dont la destination n'a pas toujours été très précise. Je les remercie pour leur qualité d'écoute, leur patience et leurs réflexions toujours opportunes. Les séminaires ont été d'une grande aide pour baliser ce terrain d'expérimentation et de recherche.

Les discussions avec certaines personnes ont été déterminantes. À défaut de pouvoir toutes les nommer, et sans intention de vexer celles que je pourrais oublier, je remercie Édith, Farah, Audrey et Marie du *presque-groupe* de recherche Faire-Savoir, ainsi que Cédric Mazet Zaccardelli qui reconnaîtra probablement dans mon usage de la notion de disposition une bouture clandestine de son concept de *montage organique*. J'adresse enfin une dernière pensée à Sabrina et Barbara, à l'équipe d'Un lieu pour respirer, et à la famille Rester.Étranger.

Introduction

En décembre 2000, le magazine *Art press* sortait un numéro spécial intitulé « Oublier l'exposition[3] », et en confiait la coordination éditoriale à l'artiste Pierre Leguillon, connu alors pour ses expositions sous forme de diaporama d'images projetées. À relire le sommaire de cette enquête sur la forme exposition dans le champ de l'art au début du XXIe siècle, il apparaît qu'au lieu de proposer de nouvelles manières de rendre visibles des pratiques artistiques, comme le titre aurait pu le laisser imaginer, c'est bien une affirmation de l'exposition comme format institutionnel omniprésent qui est donnée à lire. Sont ainsi étudiés au fil des articles *sa pratique*, *son usage*, *son dire*, *sa ruine*, *son remake*, traversant ainsi une histoire déjà bien constituée des rapports entre institutions, artistes et œuvres. *Oublier l'exposition*, pourquoi pas, mais pourquoi ? Pour oublier *quoi*, exactement, de l'exposition ?

Dans son éditorial, Pierre Leguillon – dont on ne peut oublier qu'il a fait de l'exposition sa pratique artistique – commence par introduire les rapports entre l'institution muséale et l'œuvre, revenant sur l'ouverture progressive tout au long du XXe siècle, de l'œuvre à son espace expositionnel, finissant ainsi par l'intégrer (l'Art minimal), puis le critiquer (le mouvement de critique institutionnelle des années 70 et 80), ou le quitter (land art, art *in situ* ou *site specific*, art en commun[4]). Serait-ce à dire que l'exposition n'existe qu'à la condition d'une œuvre, d'un musée et d'un témoin pour en évaluer les relations ? Pour oublier l'exposition, il faudrait alors au choix oublier l'œuvre, le musée, ou le témoin. S'il est certain que les artistes ont, dès l'invention des musées, travaillé les relations entre ce lieu public destiné uniquement à la fréquentation des œuvres d'art et leurs productions artistiques, l'exposition ne peut se résumer à cette seule institution et aux interactions qui y ont lieu. *Oublier l'exposition*, alors, pour oublier *quoi*, si ce n'est l'institution ? Oublier de mettre en vue, de rendre public un travail de création et de réflexion ? Oublier que ce geste, difficilement séparable aujourd'hui d'une activité artistique manifeste, est aussi un geste qui procède d'un processus complet, celui de choisir ce que l'on montre, à qui, et comment ?

Comme le rappelle Christophe Khim[5], l'exposition est devenue un paradigme réflexif, un site physique et idéologique depuis lequel penser, produire et analyser les pratiques artistiques de l'art moderne et contemporain. C'est aussi un site depuis lequel considérer ces mêmes pratiques de manière transversale et interdisciplinaire. Le « tournant curatorial[6] » des années 90 a en effet introduit sur le terrain de l'exposition des enjeux épistémologiques et sociaux liés à l'accès et à la production de savoirs, ainsi qu'aux relations de pouvoirs créées par les récits historiques dominants. L'exposition est devenue un événement discursif ouvert à d'autres champs disciplinaires et d'autres opérateurs, l'artiste, l'œuvre et le spectateur devenant des figures parmi d'autres.

3 « Oublier l'exposition », *Art press*, 21 (hors série), 2000

4 Estelle Zhong Mengual, *L'art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Les presses du réel (Œuvres en sociétés), 2018

5 p. 76, Christophe Khim, « Notes pour une théorie de l'exposition », dans David Zerbib (dir.), *In octavo. Des formats de l'art*, Annecy / Dijon, ESAAA Éditions / Les presses du réel, 2015

6 Paul O'Neill, « The Curatorial Turn: From Practice to Discourse », dans Judith Rugg & Michèle Sedgwick (dir.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol, Intellect, 2007, p. 14 – 26

PROBLÉMATIQUE

Il n'y a cependant pas besoin d'envisager l'exposition dans un champ aussi global pour qu'elle se révèle problématique. C'est par un questionnement très local – engendré par ma pratique artistique – qu'a démarrée cette recherche. Chaque occasion de montrer mon travail m'obligeant à me demander quoi montrer et comment, j'en suis venue à envisager la question plus générale du rôle et de l'implication de l'exposition dans la production ou l'élaboration d'une œuvre. Exposer, pour *quoi* faire ? Que permet l'exposition ? Qu'active-t-elle ? Que met-elle en œuvre qui n'existerait peut-être jamais sous cette forme si l'exposition ne l'avait exigée ? D'où tient-elle ce pouvoir, cette capacité d'émergence ? Partant en quête de *l'exposition*, il m'a d'abord fallu trouver des réponses à cette première question, de loin la plus complexe : qu'est-ce que l'exposition ?

Puisqu'il s'agit de mettre en évidence les relations entre exposition et œuvre, les manières dont l'une et l'autre s'entre-déterminent à un niveau local – celui de ma pratique –, comme à niveau global – celui du champ de l'art –, l'autre grande question à laquelle il m'a fallu répondre a été : qu'est-ce que je produis en tant qu'artiste ? Quelles sont les caractéristiques d'une pratique que je nomme aujourd'hui *d'agencement* ? Comment un processus de disposition situé peut-il à son tour avoir un effet sur l'exposition et en faire varier son intensité de mise en vue ? De quelle manière une séquence d'opérations peut-elle, tout au long de son effectuation, rendre visible une multiplicité d'agencements, déplaçant alors le rôle de l'exposition d'une occasion de mise en vue (événement déclencheur) à une occasion de mise en œuvre (processus instaurateur) ?

L'hypothèse que je vais développer dans cette thèse est que l'exposition peut jouer le rôle d'un laboratoire du *désœuvrement*, d'un terrain sur lequel expérimenter des manières de faire œuvre autrement, de faire œuvre en commun. Repenser les façons d'œuvrer *dans*, et *avec* l'espace public et collaboratif de l'exposition, va nous emmener jusqu'à la proposition finale, celle d'une activité de mise en œuvre comme laboratoire de la sous-exposition, du montrer autrement. En tension entre occasion de mise en vue et processus de mise en œuvre, la pratique d'agencement est ainsi définie comme une pratique relationnelle. C'est une pratique dont l'opération principale de *disposition* actualise des propositions signifiantes et situées en créant des correspondances temporaires entre les choses en présence.

MOYENS UTILISÉS POUR RÉPONDRE À CES QUESTIONS

Le titre de la thèse annonce un trajet qui a pour point de départ l'exposition et nous emmène de sa fonction première de mise en vue à sa capacité de mise en œuvre. Ce trajet est avant tout celui d'une artiste dont la pratique a rencontré la problématique de l'exposition comme étant une occasion de mise en vue, celle-ci exigeant de pouvoir y répondre par une proposition pertinente. Cette recherche articule ainsi le point de vue de l'artiste qui, cherchant une position adaptée, sollicite la chercheuse qu'elle est aussi, afin qu'elle lui fabrique des

outils d'analyse permettant de trouver des réponses à ses questions. Ce que je présente dans ce mémoire sont les résultats de cette recherche, autrement dit la boite à outils d'analyse de l'exposition et de ses relations avec l'œuvre que la chercheuse a mise au point avec l'artiste et qu'elles rendent publique afin que d'autres puissent l'utiliser à leur tour.

Que ce soit dans le rôle d'artiste ou de chercheuse, ce sont avant tout les expériences de terrain et l'intuition qui ont guidé cette recherche. J'ai ainsi transformé toute situation de mise en vue en laboratoire d'expérimentation des manières de faire œuvre, et toute mise en œuvre en terrain d'observation des régimes de visibilité. À l'instar de Simone Weil[7] se faisant embaucher comme ouvrière dans les usines pour étudier ce qu'il s'y passe, ou de Jeanne Favret-Saada[8] acceptant d'être impliquée dans les échanges entre ensorcelés et désorceleuses pour être au plus près de son sujet d'étude, j'ai aussi fréquenté l'exposition dans les institutions où elle se fabrique. J'ai ainsi fait l'expérience d'autres positions que celle d'artiste dans le feuilletage des opérateurs généralement à l'initiative de la production d'une exposition. J'ai occupé différents postes, à commencer par celui de chargée de communication dans un centre d'art[9] pour être parmi les équipes et en dialogue avec les artistes au moment de la conception de l'exposition. J'ai aussi travaillé au contact des visiteurs et publics, aux postes d'hôtesse de caisse et de médiatrice[10].

En parallèle de ces temps d'observation presque rémunérateurs, j'ai saisi toute occasion de mise en vue pour la transformer en un processus à chaque fois distinct et adapté de mise en œuvre. Ces occasions ont d'abord été celles des temps de présentation à l'université, que ce soit à Paris ou à New York lors d'un échange universitaire, puis celles d'appels à projet de recherche. Je considère que toute situation peut être traitée de manière ambitieuse et pertinente, quel qu'en soit le contexte. C'est d'ailleurs la variété des situations qui fait la richesse des expérimentations et des réponses proposées. C'est pour cette raison que j'ai créé, avec Benoit Brient et Léo Coquet, le collectif ExposerPublier, afin que nous puissions inventer nos propres situations d'exposition, en éprouver la part collaborative, investir le terrain de l'espace imprimé, et convier d'autres personnes à participer à nos recherches.

MES OUTILS DE TRAVAIL & LEUR PERTINENCE DANS LE CONTEXTE

Mes outils de travail principaux sont l'image photographique et la sculpture entendue dans un champ élargi[11]. Ces outils sont aussi ceux des artistes qui, dès la seconde moitié du XX^{e} siècle, ont pris conscience de l'importance des modalités de mise en vue des œuvres d'art et ont tenté d'en modifier les règles afin d'émanciper l'œuvre de son statut d'objet autonome et mar-

7 Simone Weil, *La condition ouvrière*, *op. cit.*

8 Jeanne Favret-Saada, *Désorceler*, Paris, Éditions de l'Olivier (Penser/Rêver), 2009

9 Poste occupé de 2009 à 2011 au centre d'art La Maréchalerie en tant que chargée de la communication & du suivi éditorial.

10 Poste d'hôtesse de caisse en 2014 et 2015 à l'Institut du Monde Arabe puis poste de médiatrice à la Galerie des enfants du Centre G. Pompidou en 2018 et 2019.

11 Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, 8, 1979, p. 30 – 44

chand[12]. C'est ainsi que l'exposition, comprise en tant que format institutionnel de présentation d'une production artistique, a historiquement évolué vers un support d'expérimentation jouant de ses caractéristiques principales que sont l'impermanence et la localisation d'un événement public. L'appareil photographique ou la caméra sont devenus les premiers témoins de ces performances, happenings, actions, installations, environnements, enregistrant les gestes ou processus effectués dans différents sites, le plus souvent en marge des institutions. Les images photographiques ou vidéos résultant de ces captations se sont retrouvées dans les galeries, servant autant de support de mise en vue pour ceux qui n'auraient pas assisté aux événements, que d'objets de collection et d'historisation[13]. L'importance de la valeur d'exposition, telle que pressentie par Walter Benjamin en relation à la technique du montage et à l'image photographique[14] se trouve aujourd'hui confirmée par le fait que l'exposition est devenue un médium à part entière[15], une forme première travaillée autant par les artistes que par les commissaires d'exposition, une opération artistique et esthétique dont la photographie est un matériau privilégié, un support de re-présentation, de documentation et de diffusion. Par le biais du *display* ou de la *performance*, la sculpture a poursuivi son éclatement dans l'espace expositionnel jusqu'à se confondre avec les outils ou gestes des régisseurs et conservateurs (cimaises, vitrine, déplacement et emballage d'œuvres).

UN TRAJET DE RECHERCHE SOUS LA FORME D'UN DIALOGUE

C'est par la photographie que je suis arrivée à l'exposition. C'est parce que l'artiste que je suis s'est un jour confrontée au problème de la monstration des images photographiques qu'elle produit, qu'elle a demandé à la chercheuse que j'apprenais à devenir en quoi cela était problématique. En quoi montrer une photographie pose des problèmes certes artistiques, techniques, mais aussi heuristiques, historiques ou politiques ? C'est ainsi que la chercheuse a répondu à l'artiste de commencer à jouer avec les possibilités de matérialisation et de spatialisation de l'image photographique pendant qu'elle entamait une enquête sur ce qu'engage une opération de mise en vue et une situation d'exposition.

L'artiste a ensuite demandé à la chercheuse comment elle pouvait poursuivre ce travail avec les circonstances de mise en vue de manière à amorcer, cette fois-ci, une relation directe à l'espace expositionnel. Comment investir le temps et l'espace d'exposition sans passer par un outil visuel afin de produire des interventions situées et spatialisées ? Pendant que l'artiste cherchait des réponses en transformant l'atelier en espace de mise en vue de points d'intérêt par l'interaction entre des matériaux divers, la chercheuse

12 Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, Questions théoriques (Saggio Casino), 2013 [1974]

13 Erik Verhagen, « La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et impossibilités », *Études photographiques*, 22, 2008, [en ligne] http://etudesphotographiques.revues.org/index1008.html, consulté le 5 décembre 2019. Rémi Parcollet & Didier Schulmann (dir.), *On ne se souvient que des photographies*, cat. expo., Paris, Bétonsalon (13 septembre – 23 novembre 2013), Paris, Bétonsalon, 2013

14 Anne Boissière, « Apparence et jeu, valeur cultuelle et valeur d'exposition chez Walter Benjamin », *Apparence(s)*, 1, 2007, [en ligne] http://apparences.revues.org/48, consulté le 5 décembre 2019

15 Michel Gauthier, « Le temps d'exposition », Michel Gauthier & Marjolaine Lévy (dir.), *20 ans d'art en France. Une histoire sinon rien, 1999 – 2018*, Paris, Fondation d'entreprise Ricard / Flammarion, 2018

est partie sur les traces des relations entre site, sculpture et exposition, poursuivant son enquête par le rapport au format muséal .

Travailler avec les circonstances de mises en vue ou la spécificité d'un espace lorsque ceux-ci sont géographiquement éloignés n'est pas chose aisée. Pendant que la chercheuse se perdait dans les nombreuses histoires des relations entre œuvre et exposition, l'artiste a commencé à réfléchir à la possibilité d'un processus d'activation d'images en plusieurs séquences lui permettant de préparer des instruments à l'avance et de garder une marge d'improvisation et d'adaptation une fois arrivée à destination. La chercheuse se doutait bien de ce qui allait se passer : ce n'est pas une exposition qui a eu lieu, mais une démultiplication des supports d'enregistrement des temps d'observation et d'activations. L'exposition finale s'est transformée en une restitution mettant en vue les instruments utilisés et les images réalisées par le biais d'un objet imprimé.

La chercheuse a trouvé cette expérience passionnante. Désireuse de creuser ces relations entre image photographique, performance et exposition, elle a monté un projet de recherche autour de l'exposition d'un artiste ayant eu lieu à New York à la fin des années 60. Pour comprendre ce que l'artiste new-yorkais avait fait, il fallait rejouer son protocole de travail, et pour cela en écrire le script. C'est ainsi que je suis allée (une seconde fois) à New York, sur les traces de Robert Morris, et pendant que la chercheuse attendait le facteur au soleil, l'artiste a commencé à filmer les gestes d'ouvriers au travail, commençant à réinterprér à sa manière les enjeux de l'exposition de 1969.

Après quelques mois de conflits entre artiste et chercheuse à propos de l'organisation du contenu de la thèse, j'ai choisi de présenter en premier mes résultats d'enquête et d'analyse puis de revenir sur mes expériences d'artiste impliquée dans la relation entre situations de mises en vue et occasions de mises en oeuvre.

PLAN COMMENTÉ DE LA THÈSE, PREMIÈRE PARTIE

L'objet principal de cette thèse est de considérer les relations entre une pratique artistique et sa monstration, autrement dit entre ce que l'exposition, en tant qu'occasion de mise en vue, active et met en œuvre, et ce que l'œuvre, en tant que processus mis en vue produit comme formes de vie. Elle est organisée en deux parties. La première est consacrée à une présentation de la notion d'exposition afin de mieux en cerner ses enjeux. La seconde partie est une analyse de mes productions artistiques et de celles d'autres artistes visant à évaluer ce que l'exposition active relativement à ce qui est mis en vue.

Pour introduire la notion d'exposition, j'ai souhaité commencer par un tour d'horizon de l'espace sémantique du terme *exposition*. Il en ressort une variété d'usages communs dont le champ de l'art ne fait pas immédiatement partie. L'exposition est avant tout une opération, *exposer*, dont la finalité est de mettre quelque chose en vue. On peut exposer les choses différemment, comme par exemple en les montrant d'un geste, en les énonçant verbalement, ou en les organisant physiquement. Le but de cette action varie selon

les contextes. Vendre, démontrer, se positionner, initier quelque chose ou l'abandonner, la mise en vue est affaire d'intentionnalités.

Je me suis ensuite intéressée à la définition de l'exposition, que j'ai synthétisée en une formule : exposition = {*X* dispose *Y* à la vue de *Z*}. Cette *équation de l'exposition* va me servir à poser un regard analytique sur les multiples situations que nous allons rencontrer et en déterminer ainsi les variations. Nous verrons que l'opération de mise en vue repositionne parfois autrement les relations entre ces entités, *X* étant un feuilletage d'agents – institution, artiste, curateur – à l'origine de l'opération d'exposition, *Y* étant l'œuvre, et *Z* le destinataire de la mise en vue. Je termine ce premier chapitre en développant la proposition que l'exposition soit un laboratoire du *désœuvrement*, c'est-à-dire l'espace-temps dans lequel questionner et élaborer une pertinence du *faire œuvre*.

Le second chapitre est divisé en trois sous-parties qui sont autant de caractéristiques de l'exposition que je considère comme déterminantes. Nous allons les retrouver ensuite régulièrement tout au long de la thèse, raison pour laquelle la chercheuse a demandé à l'artiste de bien vouloir accepter de les introduire dès le début. En premier se trouve la fonction de mise en vue. C'est afin de rendre quelque chose *visible* qu'on l'expose. Mais il existe différents degrés de visibilité. Pour que les choses visibles aient une chance d'être vues, la mise en vue fait l'objet d'un dispositif que l'on appelle aussi display. Ce dispositif est autant mobilier que spatial, il organise ce qui est montré et dirige le regard vers ce qui doit être vu. La relation entre exposition et œuvre débute par cette fonction de monstration, ancrée dans une tradition chrétienne de la relique qui doit être visible sans que l'on puisse la toucher.

La deuxième caractéristique de l'exposition est son format muséal. Alors que la fonction de mise en vue est opérante quel que soit le domaine d'application de l'exposition, celle-ci ne fonctionne qu'en rapport au champ de l'art. Bien que les expositions d'objets d'art soient devenues des manifestations régulières avant le développement des musées, ce sont ces derniers qui ont pris en charge la disposition des œuvres d'art à la vue du public, et en ont assumé la collection, la conservation et l'accrochage. En se voyant attribuer un lieu dans lequel venir les fréquenter, les œuvres ont peu à peu pris conscience de leurs conditions d'existence et des circonstances de leur mise en vue, le salon du collectionneur n'étant plus le seul lieu auquel s'adresser. Le format muséal constitue ainsi un ensemble de normes de présentation, mais aussi un ensemble d'opérations auxquelles se référer lorsque l'on veut rendre une pratique artistique légitime, ou au contraire poser un regard critique sur les institutions.

La troisième caractéristique, le processus curatorial, est aussi la plus récente. Alors que le musée peut être qualifié de sciences des données, le curatorial est une science de la disposition. Choisir des éléments à mettre en vue, les rassembler et les organiser dans un format sont autant d'opérations qui appartiennent au processus curatorial, comparé ici au processus éditorial. Le curatorial excède pourtant le moment de l'événement-exposition autant qu'il excède le format muséal, se déplaçant sur d'autres terrains et multipliant les manières de *faire exposition*. Le processus curatorial est la part

réflexive de l'exposition, celle qui lui permet de se penser et d'expérimenter des procédés visant à mettre les choses au présent plutôt qu'à en représenter une facette. Ce sont ces opérations curatoriales qui réorganisent l'équation de l'exposition, *Z* n'étant plus relégué au rang de destinataire mais étant invité à participer, aux côtés de *X*, à l'agencement.

Le troisième chapitre amorce la présentation d'une relation plus personnelle à l'exposition et à son rôle dans ma pratique artistique. Elle est analysée selon trois modes qui sont autant de déclinaisons des caractéristiques décrites dans le deuxième chapitre. Le mode d'occasion correspond à la mise en vue. C'est parce qu'une occasion de mise en vue m'est offerte – ou proposée – que je vais formaliser – ou mettre en œuvre – une réponse adaptée aux circonstances de cette exposition. Cela ne veut pas dire que ma pratique est inexistante. Cela veut dire que sans appel de l'occasion, elle reste un exercice quotidien d'observation, de prises de notes visuelles ou manuscrites, de lectures, de bricolage. L'occasion fait appel à la mémoire individuelle, elle mobilise les affects qui y sont logés et met en œuvre un processus de travail avec un outil visuel sélectionné et rendu visible pour l'occasion, c'est-à-dire selon une configuration adaptée à cette mise en vue précisément.

Le second est le mode d'existence événementiel de l'exposition. Une exposition existe dans un temps et en un lieu donné, souvent déterminé à l'avance. L'agencement composé par le processus curatorial a pour support cet événement, il s'inscrit donc en lui, dans ce même espace-temps. Il hérite ainsi de son impermanence et de sa localisation, faisant de l'agencement une forme relationnelle et actualisable. Le mode d'occasion peut alors déclencher un processus de mise en œuvre prenant pour focale une spécificité de la situation d'exposition elle-même et travaillant à la mettre en vue. Ce mode d'existence événementiel a pour conséquence que les choses qu'il rend visibles n'existent que lorsqu'elles sont exposées, donc mises en vues et composées dans un support à chaque fois différent mais cadré par un format pré-déterminé.

Le dernier mode est celui qui permet de saisir comment procède le processus de mise en œuvre, ce en quoi il met, littéralement *en œuvre*, faisant émerger par l'opération de disposition un agencement qui n'existait jusqu'alors que virtuellement. Ce mode d'émergence, lorsqu'il est le point d'intérêt sur lequel l'appel de l'occasion se focalise, devient un véritable trajet tout au long duquel s'inscrivent de multiples compositions. Le processus de mise en œuvre est alors la structure de laquelle émergent des *moments* de mise en vue, des événements rendant visibles tant la séquence d'opérations en pleine effectuation que ce qu'elle produit, fragmentant l'agencement en autant de morceaux dispersés en plusieurs temporalités et lieux.

Cette première partie dessine ainsi le paysage d'une recherche dans laquelle ce que l'on considérait au premier abord comme une forme conventionnelle dans le champ de l'art ne l'est pas tant que ça. C'est une forme complexe, aux multiples facettes, qui active des potentialités d'œuvrer à chaque fois actualisées. Sa fonction principale n'est peut-être pas celle que l'on imagine, sa faculté de mise en œuvre se révélant au moins aussi importante que celle de mise en vue dès lors que l'exposition est considérée comme un *embrayeur*

autant qu'un *catalyseur*, comme ce qui déclenche un processus et précipite, au sens chimique du terme, des éléments dans une nouvelle matérialité et histoire commune.

PLAN COMMENTÉ DE LA THÈSE, DEUXIÈME PARTIE

Mettre à l'épreuve cette aptitude d'activation est ce à quoi l'artiste que je suis s'est employée. La seconde partie du mémoire présente ainsi des récits de mise en œuvre et de mises en vues, des histoires de processus situés ou de situations activées. La chercheuse les a regroupés selon la logique suivie dans la partie précédente, le quatrième chapitre de ce mémoire analysant ainsi l'effet du mode d'occasion sur une pratique de collecte de prises de notes visuelles, et activant leur mise en vue en relation aux circonstances de l'exposition. L'image photographique est multiple par nature. Elle se prête extrêmement bien au jeu de l'exposition, changeant de support d'inscription autant de fois que nécessaire sans que cela ne l'altère. Elle joue ainsi, dans le protocole de travail *Forme / Contre-forme*, le rôle d'outil visuel mis en vue et en relation avec son espace d'exposition. Activée de manière plus performantielle dans l'espace public à Rio de Janeiro, elle devient instrument de la mise en vue. Mais elle est aussi support d'enregistrement de la mémoire des événements, trace des agencements furtifs générés par des trajets de mise en œuvre, déplaçant alors l'événement-exposition vers une occasion de restitution d'actions passées.

Dans le cinquième chapitre c'est au tour de l'espace d'être activé. Le premier espace dont j'active des potentialités de dialogues formels est celui de l'atelier. Il n'y a pas à proprement parler d'occasion de mise en vue, mais plutôt occasion d'expérimenter des mises en œuvre. L'espace de l'atelier se transforme en lieu de répétition de dispositions parfois documentées, s'apparentant à des exercices de manipulation et d'interaction entre mon corps, des matériaux et des phénomènes ambiants. C'est ensuite l'espace expositionnel en tant que format muséal qui est activé avec l'exposition *Regards*, posant ainsi la question de sa performativité et de sa capacité à faire œuvre de tout ce qui y est disposé. Prenant comme point d'intérêt une caractéristique de l'espace exposition, *Espace / Contre-espace (Plan incliné)* en intensifie la présence et articule un display jouant avec les codes du format muséal. C'est enfin la situation d'exposition qui est investie et activée de manière collaborative et en trois temps, avec le collectif ExposerPublier. Chaque temps est l'occasion d'activer un point de focale spécifique à la situation mise en place, et d'inviter des personnes à y participer, déplaçant ainsi le rôle du destinataire vers celui de co-élaborateur de l'exposition.

Enfin, le sixième chapitre ouvre cette recherche à l'activation d'un processus comme point de focale et à la production d'un nouveau régime de visibilité – ou *sous-exposition* – des formes générées par la mise en œuvre. Les occasions décrites ici sont des invitations ou prétextes à interpréter une matière première ou un protocole de travail déjà existant. Ce qui est activé est autant le processus permettant d'aboutir à cette traduction d'une matière en une

autre, que l'invention d'une nouvelle œuvre en interprétant des partitions graphiques, ou en rejouant un processus de travail. Ce qui est activé est un répertoire, un ensemble de matériaux, de gestes, une stratification de moments et de traces. L'interprétation est occasion d'invention dans le temps de la mise en œuvre, rendant visible ce qui en émerge, dans le temps de l'activation et à ceux qui sont présents.

Activer un processus permet de le performer, d'improviser des manières de jouer avec, autant que d'en faire une performance, l'opération de disposition évoluant d'une forme sculpturale éclatée dans l'espace vers une forme performantielle éclatée dans le temps. Le processus de mise en œuvre, que l'on pourrait aussi nommer manière de faire œuvre, devient alors ce qui perdure d'une activation à une autre, une architectonique des formes[16] signifiante et identifiante, une ontologie de la présence et du devenir[17].

CONCLUSION

Partir en quête d'une définition actuelle de l'exposition a fait évoluer ma pratique d'un intérêt pour une disposition formelle et spatiale à un intérêt pour les relations mises en œuvre par l'opération de disposition. Dans les deux cas, il y a un appel de l'occasion, une volonté de s'en saisir pour produire de nouvelles formes. Dans un cas, l'exposition joue le rôle de point de focale sur la mise en vue d'une pratique, montrant ou démontrant une manière de faire qui s'expose et s'affirme, qui prend position à l'intérieur du champ de l'art et qui s'adresse, avant tout, à ceux qui sont en mesure d'évaluer ce positionnement et de l'apprécier.

Dans l'autre cas, l'exposition joue le rôle de milieu favorable à l'émergence ou l'actualisation d'une disposition, de point de rendez-vous et de terrain de rencontre entre un ensemble parfois fluctuant d'individus et de matériaux. Ce qui est rendu visible est la manière dont une co-élaboration va s'organiser, dont la conversation va s'ajuster, dont le processus de mise en œuvre va évoluer. La forme est un prétexte à créer des relations entre les singularités en présence, des gestes mineurs, une micro-société temporaire. L'exposition est alors un processus de mise en œuvre collaboratif qui permet de donner le temps nécessaire à l'instauration d'un commun, de laisser une économie se mettre en place, de générer d'autres formes de vies, sans que l'on sache à l'avance ce que ce sera.

La finalité de l'exposition n'est plus la mise en vue d'une manière de faire œuvre pour l'inscrire dans un champ artistique et historique, mais la mise en œuvre d'un processus qui, en rendant visible son élaboration, devient *convivial*[18], c'est-à-dire appropriable, ouvert à la participation, à l'invention et au détournement. Ce n'est plus l'artiste qui est « esclave[19] » de l'exposi-

16 p. 14, David Lapoujade, *Les existences moindres*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe), 2017

17 Andrew Pickering, *New ontologies*, 2006, [en ligne] http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.468.1022&rep=rep1&type=pdf, consulté le 5 décembre 2019

18 Ivan Illich, *La convivialité*, Paris, Éditions du Seuil (Essais), 2014 [1973]

19 p. 27, Ivan Illich, *op. cit.* « L'outil juste répond à trois exigences : il est générateur d'efficience sans dégrader l'autonomie personnelle, il ne suscite ni esclaves ni maîtres, il élargit le rayon d'action personnel. L'homme a besoin d'un outil *avec lequel travailler*, non d'un outillage qui *travaille* à sa place. »

tion et de son pouvoir de mise en vue, mais l'exposition qui devient un outil dont l'usage est partagé avec l'artiste et met en vue son fonctionnement à la collectivité.

Chronologie des productions & des espaces traversés

PARIS, 2011 – 2012

Mon premier voyage à New York en 2012 marque le début de ma thèse. Les années précédant ce séjour, mon outil principal est l'appareil photographique et mon problème premier celui de trouver une forme juste et cohérente de matérialisation des images produites. Les captations photographiques se font au cours de longues marches dans le paysage urbain de villes européennes (Paris, Berlin, Oslo, Cherbourg, etc.). Les images résultantes de cette position de spectatrice sont sélectionnées dans un temps ultérieur à la prise de vue et ne peuvent trouver matière qu'en fonction d'un espace et d'un contexte. Il faut donc attendre, provoquer ou saisir des occasions pour pouvoir utiliser et montrer ces images.

Ces occasions de *travailler avec*[20] un contexte et un espace, que l'on peut aussi nommer expositions, se composent de prétextes et de contraintes spatiales, temporelles, matérielles, contextuelles et relationnelles. Circonstancielles.

Les outils que j'utilise pour *travailler avec* ces circonstances lors de ces occasions ont évolués à partir de ce premier séjour à New York. Chaque déplacement déplace les manières de faire et dépasse le simple déplacement géographique.

NEW YORK,
SEPTEMBRE 2012 – AOÛT 2013

Ce premier séjour aux États-Unis s'est fait dans le cadre d'un échange entre l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et la New York University. À New York, le contexte et la situation sont devenus des éléments prédominants dans mon processus de travail. L'atelier personnel mis à disposition par l'université a perdu toute utilité en tant que lieu de fabrication en faveur de l'atelier de sérigraphie. Cet atelier commun et ouvert à tous les étudiants est devenu un espace de travail et d'expérimentation à la production d'un nouveau type d'image : une image qui ne représente plus, une image qui n'est pas une captation du réel tel que l'outil photographique le permet, mais une image déréalisée qui condense et résulte d'un geste à la fois répétitif et différentié, subjectif et anodin, un geste technique plutôt qu'artistique, identique à celui des autres sérigraphes, transmissible et pourtant singulier.

C'est aussi dans cette ville à l'histoire artistique intense que les ascendances se sont faites plus marquantes. Me trouver géographiquement dans les mêmes paysages que ceux dans lesquels la scène minimaliste des années 60 a émergé et évolué cinquante ans auparavant n'a eu de cesse de me questionner ; ainsi que la nécessité de trouver des figures féminines pour incarner ces influences. Les occasions de *travailler avec* ont pris corps dans deux types d'espaces bien distincts : l'espace d'exposition institutionnel, et

20 p. 32, Tim Ingold, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017. « Ainsi, l'art de l'enquête avance et se transforme en temps réel, en se mettant au diapason de la vie de celles et ceux avec lesquels l'enquêteur est en contact, et plus largement du monde auquel tous appartiennent. »

l'espace imprimé, m'offrant ainsi la possibilité de composer avec un format spécifique en l'absence d'invitation. Les occasions de *travailler avec* sont devenues des situations d'exposition(s), situations non nécessairement muséales, et l'exposition est ainsi devenue une notion primordiale, une source d'interrogations renouvelées.

PARIS, 2013 – 2015

Le retour à Paris en 2013 s'accompagne d'un nouveau déplacement de ma pratique. Travailler avec l'exposition, mais pas seule. La création du collectif ExposerPublier donne lieu à une série d'occasions d'expérimentations : *ExchangeProgram*, *Table as a curator #1*, *2* et *3*, *Papier Peinture*. Le glissement se fait petit à petit de l'exposition à l'œuvre. Si la situation d'exposition est expérimentée, donc mise en doute, analysée, déconstruite, alors celle d'œuvre d'art aussi. À une pratique en solo se superpose une pratique collective et collaborative, ouverte aux invitations et contributions.

Une proposition m'est faite au printemps 2015 par une amie artiste à exposer dans un lieu autogéré à Nanterre où se trouve son atelier. Je profite de cette occasion pour reprendre le travail de matérialisation et spatialisation d'une image photographique dans un contexte donné commencé avec les *Formes / Contre-formes* et *Espaces / Contre-espaces*. Malgré le plaisir que je prends à réactualiser ce protocole de travail, je reste insatisfaite. Lorsque l'exposition ouvre, j'ai la très forte sensation que plus rien ne se passe que l'attente que quelque chose advienne malgré tout. Malgré quoi ? L'inanité de cette situation me saute aux yeux : la succession des œuvres accrochées dans un même espace ne produit rien. Que l'accrochage soit réussi ou non n'y change pas grand chose puisque cela reste un accrochage, chacun ne s'occupant que de la cohérence de son propre espace. L'exposition m'apparaît désormais comme une coquille creuse et dépourvue d'intérêt lorsqu'elle n'est pas pleinement investie en tant que format et pensée en dialogue avec d'autres.

RIO DE JANEIRO, BRASILIA,
AOÛT – SEPTEMBRE 2015

Une nouvelle occasion de mettre en œuvre un processus de travail situé se présente au sein de l'équipe de recherche *Fictions & Interactions* animée par Bernard Guelton. Un colloque, une exposition et une série d'expérimentations vont avoir lieu à Rio de Janeiro, en collaboration avec l'UERJ, université de l'état de Rio de Janeiro et le professeur Luiz Cláudio Da Costa. La thématique du colloque est les mobilités et récits dans l'espace urbain, de leur construction à leur réception et participation. Ma proposition porte sur la notion de trajet comme acte d'inscription et d'activation de l'espace urbain.

Au-delà de la nécessité de trouver une position juste pour un travail contextuel et spécifique dans une ville inconnue et complexe (géographiquement, économiquement, politiquement et socialement), les notions d'activation d'une image photographique et d'exposition d'une action passée et non réitérable seront au cœur de ce projet.

NEW YORK,
MARS – JUIN 2017

Je retourne à New York pour un séjour de recherche de trois mois en 2017. Cette dernière phase, sans que cela n'ait été prémédité, condense tout ce qui a occupé mon esprit depuis que je suis retournée à l'université en 2006. Comment travailler avec l'espace, avec la sculpture, avec l'image, avec le corps ? Comment *être là* et se saisir de cet instant de présence et d'attention située et spatialisée et en faire un processus créatif ? Comment, enfin transformer ce processus créatif en une production artistique multiple, éphémère et documentée ? J'ai choisi comme compagnon de voyage Robert Morris et plus particulièrement sa pièce *Continuous Project Altered Daily* présentée en 1969 à la galerie Leo Castelli à New York. Re-jouer le dispositif mis en place par Robert Morris m'a permis d'en éprouver le potentiel, de prendre conscience que chaque geste a une conséquence, de choisir mes propres matériaux et de re-*produire avec*, autrement.



PREMIÈRE PARTIE : à la rencontre de l'exposition

Cette partie fait office de présentation et de rencontre avec la notion d'exposition, afin de me permettre de l'aborder dans toute sa complexité et de poser les bases de ce qui servira ensuite à l'analyse des œuvres – les miennes comme celles d'autres artistes. Afin de pouvoir étudier l'influence et le rôle de l'exposition dans les pratiques artistiques, il faut tout d'abord comprendre ce que l'on appelle *exposition*, quelles relations les artistes et le champ de l'art entretiennent avec cette notion, ainsi que son fonctionnement.

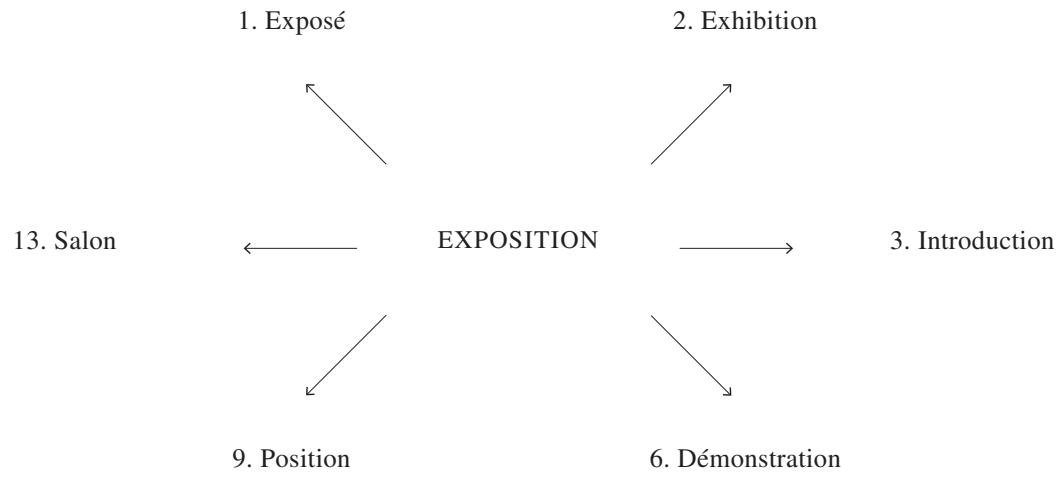
Dans le premier chapitre, j'introduis le terme exposition par ses usages communs en commençant par tracer une arborescence de son espace sémantique en regroupant autour de synonymes du mot *exposition* des premiers éléments apparaissant comme déterminants. L'exposition est avant tout une action qui comprend autant une gestuelle – montrer –, qu'une parole – dire –, ou qu'une organisation – disposer. On peut distinguer une fonction commerciale et populaire de l'exposition allant de la foire à l'étalage, une fonction discursive et rhétorique ayant valeur de démonstration, un lien à l'espace par la position, un rôle d'initiateur comme quelque chose qui commence autant qu'une fonction de délaissement ou d'abandon. La définition du dictionnaire permet, ensuite, de mettre en évidence, dans le champ de l'art, une relation entre plusieurs agents. L'exposition est le résultat d'une action – exposer – qui peut se résumer par : *X* dispose *Y* à la vue de *Z*. Il faut y ajouter *T* et *L* afin de préciser avec *T* la temporalité de cette mise en vue ainsi que sa localisation avec *L*, complétant alors la formule : qui expose quoi à qui, où et pendant combien de temps ? Cette équation va me servir à définir et contextualiser toute situation d'exposition ainsi que le rôle de chacun et la nature des choses exposées.

Dans le deuxième chapitre, j'approfondis la description de trois caractéristiques de l'exposition qui me semblent importantes à expliciter : sa fonction de mise en vue, son format muséal, et son processus curatorial. La mise en vue, fonction principale de l'exposition, peut avoir des finalités qui varient en fonction du contexte : une finalité commerciale, décorative, didactique (instruction), heuristique (méthode de connaissance et de découverte), esthétique. Des Expositions Universelles aux *Materials Shows* en passant par les expositions auto-organisées collectivement par des artistes afin de diffuser eux-mêmes leurs œuvres, ce sont des histoires de l'exposition et du display qui sont ici racontées. L'exposition est le format de mise en vue utilisé principalement par les institutions muséales et artistiques dont résulte aujourd'hui cette superposition constante entre exposition et musée. Les centres d'art et galerie utilisent aussi ce même format mais avec des fonctions différentes. Le mettre en évidence permet de comprendre ce que l'on attend d'une exposition et ce que le format muséal produit dès lors que l'on choisit de s'y conformer ou non. Le processus curatorial excède quant à lui l'institution et relève plus spécifiquement des opérations que nécessite toute disposition, à savoir mettre en relation des éléments de plusieurs natures et créer une interaction située entre eux afin de les mettre au présent. Ce processus se rapproche de l'opération éditoriale au sens anglo-saxon du verbe *to edit*, mais trouve aussi des antécédents dans l'organisation des Chambres de merveilles ou des Cabinets de curiosités.

Enfin dans le troisième chapitre, je définis plus précisément mon approche personnelle de l'exposition que l'on peut résumer par la phrase suivante : l'exposition est une occasion de mise en vue qui déclenche un processus de mise en œuvre et compose un agencement situé dans le temps et l'espace de l'événement-exposition. L'exposition y est ainsi analysée sous différents modes. Le premier, mode d'occasion, déclenche et active un pro-

cessus de travail lié aux circonstances de mise en vue. Ce processus de travail, ou mise en œuvre, est un mode d'émergence qui permet de faire exister une œuvre. Cette œuvre est un agencement qui a pour mode d'existence l'événement-exposition qui lui confère ses caractéristiques d'impermanence et d'ancrage dans un site.

L'exposition est donc présentée ici comme une notion complexe avec de multiples facettes. Toute mise en vue est réalisée dans un contexte spécifique pour une finalité particulière et avec des éléments sélectionnés pour leur pertinence. Cependant ces histoires ou approches de l'exposition informent toute situation d'exposition, permettant de s'en approprier les règles, les stratégies et les usages et d'activer, à travers ce dispositif, non pas uniquement des objets mais aussi des manières de faire et des points d'intérêts en ayant conscience de ce qu'elles produisent et engagent.



1. Espace sémantique de l'exposition
Schéma du premier niveau de l'arborescence de l'espace sémantique du terme *Exposition*. Ce premier niveau regroupe les 6 synonymes directs autour desquels l'espace sémantique est organisé.

CHAPITRE I
La polysémie de l'exposition

Ce premier chapitre a pour objectif de dresser un paysage autour de la notion d'exposition en commençant par ses usages communs tels que définis dans le dictionnaire. Le recours à cet outil peu spécialisé se justifie par un besoin de sortir de significations ou de conceptions de ce mot trop spécifiques et liées au domaine artistique. L'analyse de l'espace sémantique du mot *exposition* et de ses synonymes principaux met en avant sa pluralité de domaines d'utilisation et ouvre à des conceptions de ce terme parfois divergentes. L'analyse de la définition du mot *exposition* fait quant à elle ressortir l'importance d'un réseau de relations entre des agents à l'initiative d'une opération de disposition, des éléments organisés afin d'être mis en vue, et des destinataires à qui cette disposition s'adresse, fournissant ainsi un cadre d'analyse pour les formes d'exposition qui seront ensuite étudiées. Mon objet d'étude étant les relations entre *œuvre* et *exposition*, je propose en fin de chapitre que l'exposition puisse être considérée comme un laboratoire du *désœuvrement*, un endroit où repenser collectivement et collaborativement les manières de faire œuvre.

1. L'espace sémantique de l'exposition, mise en contexte des usages généraux

Dessiner une représentation d'un espace sémantique autour du terme *exposition* permet de se rendre compte que la référence au domaine artistique est loin d'être majoritaire alors même que ce mot y est fréquemment utilisé. Repartir des conceptions communes de ce terme est une manière d'envisager le plus largement possible ce qu'il recouvre afin de ne pas se retreindre à l'usage qui en est fait dans un domaine particulier, ici celui de l'art.

Pour construire cette arborescence, j'ai utilisé la liste des synonymes du mot *exposition* donnée sur le portail lexical du CNRTL, celui-ci faisant apparaître 34 synonymes et 6 antonymes[21]. Reprenant le principe d'une organisation de ces termes par espace sémantique[22] ou proxémie[23], j'ai réalisé une carte mentale permettant de faire ressortir des familles de sens les plus communs du terme *exposition* en les regroupant derrière une sélection de six synonymes directs. Chaque branche indique une famille qui se déploie et s'organise à partir d'un sens d'*exposition* auquel j'ai parfois ajouté les synonymes de ces nouvelles unités lexicales. Chaque synonyme direct du mot *exposition* est précédé d'un numéro qui indique son ordre de classement dans la liste du CNRTL. La partie colorée des branches indique une nouvelle arborescence de synonymes qui part du synonyme direct. Le but est d'élargir un peu plus l'espace sémantique et de faire apparaître le chemin menant aux termes clés de ma pratique ou conception de l'exposition. Ces termes clés sont surlignés en jaune. Je n'ai pas toujours inscrit tous les synonymes d'un mot dans l'arborescence pour éviter les répétitions et les listes trop longues puisqu'il m'importait avant tout de mesurer l'écart entre ma compréhension

21 Conclusion, dissimulation, défense, dénouement, nœud et protection.
22 Terminologie utilisée sur le site *crisco* de l'université de Caen, http://crisco.unicaen.fr
23 Terminologie utilisée sur le portail lexical du CNRTL, https://www.cnrtl.fr/proxemie/

de l'exposition dans le champ artistique et un usage commun plutôt que d'en faire ressortir les récurrences.

1.1 CE QUI EST EXPOSÉ A ÉTÉ FORMULÉ

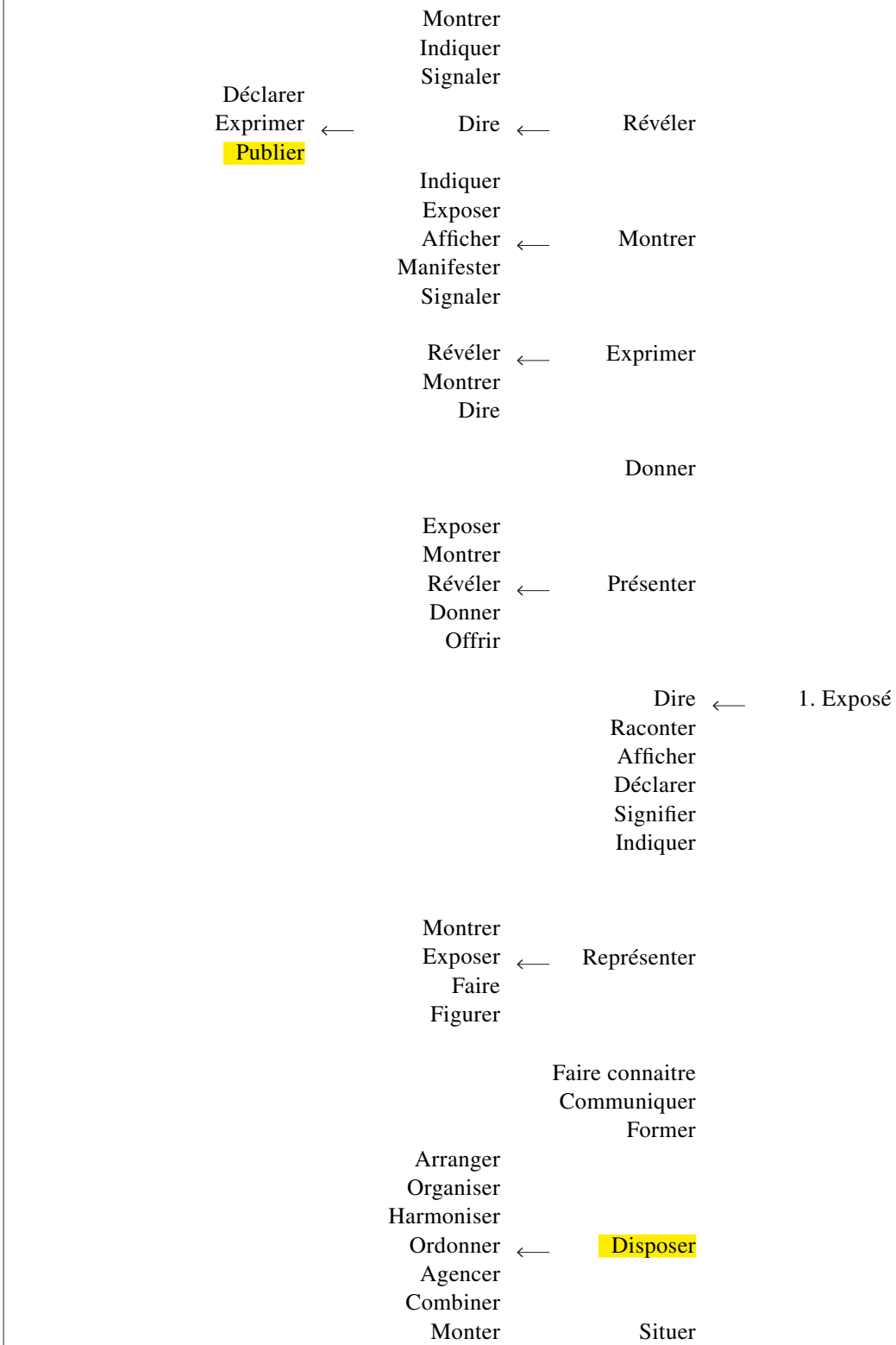
Le premier synonyme d'*exposition* donné par le portail lexical est *exposé*. La référence au résultat d'une action est explicite, être *exposé*, mais renvoie aussi à la chose ou entité qui est *exposée*. L'exposition est alors ce qui est *exposé* mais également l'action d'*exposer*. La recherche de synonymes directs au mot *exposé* indique autant une gestuelle – montrer, indiquer –, qu'une parole – dire, exprimer –, ou qu'une organisation d'éléments entre eux – disposer. Lorsque l'on parle d'une exposition, on utilise souvent assez indifféremment les termes *révéler*, *présenter*, *montrer* ou *exprimer* qui ne relèvent pourtant pas des mêmes actions. On peut révéler quelque chose par la parole ou par le geste. Lorsque l'on montre, c'est plutôt le langage du corps qui est impliqué, les mains qui indiquent, signalent, pointent, alors que si l'on révèle quelque chose en le disant, c'est une parole qui s'énonce. Langage corporel et langage verbal vont bien sûr de pair. Cependant, comme l'expliquent très justement Tristan Garcia et Vincent Normand[24], l'exposition, dans le domaine artistique, fait surtout appel au sens de la vue, restreignant principalement cet acte de communication entre un émetteur et un destinataire à un langage visuel et usant assez peu de l'oralité. Le verbe *disposer* faisant référence à l'opération dont procède l'exposition artistique dans la définition du même portail lexical n'apparaît que dans les derniers synonymes d'*exposé*.

Il y a donc trois axes principaux qu'il me semble important de retenir : la référence à une *gestuelle* qui pointe quelque chose, la référence à une *parole* qui énonce quelque chose, et la référence à une *organisation* qui met les choses en relation. Ces trois axes peuvent être regroupés sous une mettre fonction : rendre visible, lisible ou compréhensible ; faire exister. Ce qui est exposé est passé d'un état dans lequel il était dissimulé, non dit, non exprimé, non formulé, invisible à un état dans lequel il est mis en vue, énoncé, saisissable.

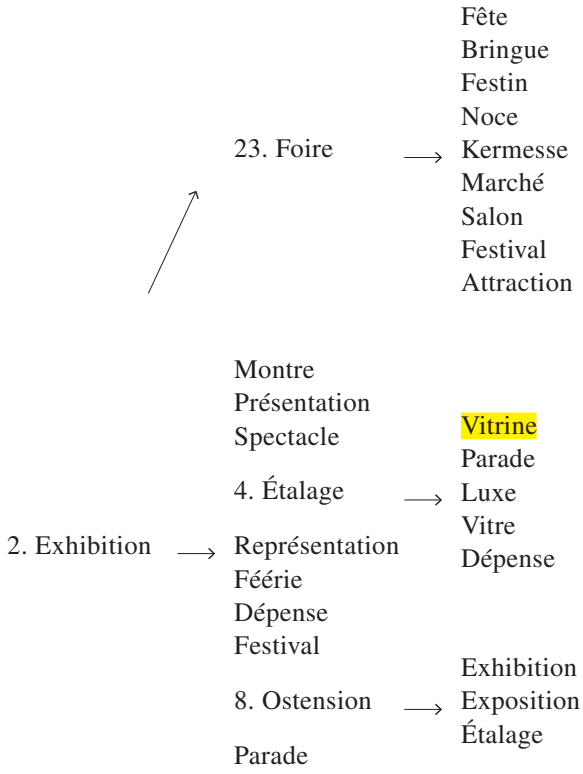
1.2 EXPOSER POUR METTRE EN VALEUR & DIVERTIR

Le deuxième synonyme d'*exposition* est *exhibition*. J'ai regroupé, dans cette famille ouvrant sur le champ lexical du spectacle, du commerce et du divertissement, trois autres synonymes directs m'apparaissant comme appartenant à ce même champ : *étalage*, *ostension* et *foire*. Ce terme ouvre donc à deux nouvelles finalités de l'exposition. La première est la finalité commerciale, exposer pour vendre, et la seconde est la finalité de divertissement, exposer pour donner en spectacle et divertir. Certaines des manifestations apparaissant dans les listes de synonymes sont des types d'événements populaires et festifs s'adressant à un grand nombre de personnes comme *parade*, *foire*, *kermesse* ou *festival*. On y retrouve aussi la référence à la *vitrine*, au *luxe* et

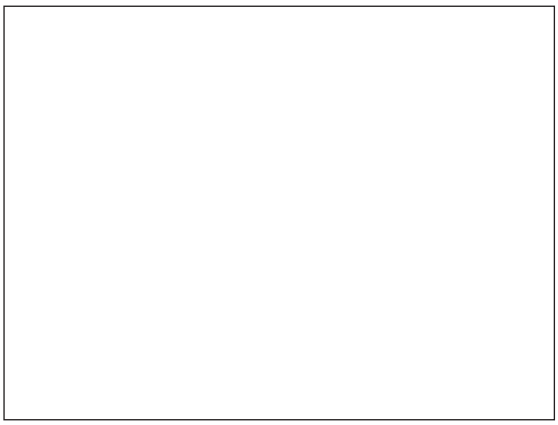
24 Tristan Garcia & Vincent Normand, « Théâtre, jardin, bestiaire : une histoire matérialiste de l'exposition », conférence pour le projet *Not to be titled* conçu par Flora Katz et Julien Sirjacq, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 5 décembre 2017, [en ligne] https://www.youtube.com/watch?v=-MwbgAMMjJY, consulté le 5 décembre 2019.



1.1 Ce qui est exposé a été formulé
Schéma du second niveau de l'arborescence déployé derrière *Exposé*,
premier synonyme direct du terme *Exposition*.



1.2 Exposer pour mettre en valeur et divertir
Schéma du second niveau de l'arborescence déployé derrière *Exhibition*, deuxième synonyme direct du terme *Exposition*.



Ludwig Mies van der Rohe, projet de Musée Georg Schaefer, Schweinfurt, Allemagne. Planche d'illustration à l'encre & collage photographique avec verre (76,2 × 101,6 cm), archive Mies van der Rohe © 2019 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn

à la *vitre* qui me permettent d'introduire plusieurs remarques et notions. Les notions qui vont de pair avec celles de *vitrine* ou *étalage* sont celles de *display* ou d'*étalagisme* et renvoient au mobilier spécifique et aux stratégies utilisées autant dans les musées que dans les magasins pour présenter les choses devant être mises en vue et en valeur. Les vitrines sont un lieu d'exposition classique des grands magasins autant que de l'art contemporain. J'ai fait apparaître la référence à la *vitre* dans les synonymes d'*étalage* car elle nous renvoie à la conférence de Tristan Garcia et Vincent Normand[25] dans laquelle ils relient une conception judéo-chrétienne de la relique à celle de la muséographie : permettre de tout voir mais de ne rien toucher en protégeant les objets précieux sous des cloches en verre. Ce que l'on montre est ce qui a un intérêt, ce qui est rare, et on le spécifie en le présentant d'une manière particulière. Le verre, par sa brillance et ses reflets, magnifie les objets qu'il protège et enferme, tout en les nimbant d'une aura visuelle[26]. Cette alliance entre stratégies de mise en vue – exhibition –, commerce et divertissement populaire est héritée des foires et processions du Moyen Âge[27], des Expositions Universelles[28] et de la création des grands magasins au XIX^e^ siècle[29]. L'usage du verre est aussi très présent dans le mouvement moderniste de l'architecture au début du XX^e^ siècle. Les formes simples et rectangulaires des bâtiments de Ludwig Mies van der Rohe peuvent évoquer les assemblages composés par les boites aux parois transparentes et autres stèles utilisées dans les musées. Ses collages montrent d'ailleurs de manière assez explicite les liens entre architecture et musée dans le mouvement moderniste comme étant des espaces et surfaces de composition, véritables machines à générer des points de vue dans lesquels les murs disparaissent au profit des seules structures vitrées et des objets exposés[30].

1.3 EXPOSITION & COMMUNICATION

Le troisième mot synonyme d'*exposition* est *introduction*. Lorsque l'on fait un exposé, on présente à un auditoire des recherches effectuées sur un sujet afin de leur en communiquer les informations qui nous semblent essentielles et pertinentes pour en avoir une première compréhension. *Introduction* ouvre donc une famille de termes regroupés pour leur relation à une communication publique de l'ordre de la discussion, ou de l'amorce d'une discussion, qui

25 Tristan Garcia & Vincent Normand, « Théâtre, jardin, bestiaire », *op. cit.*

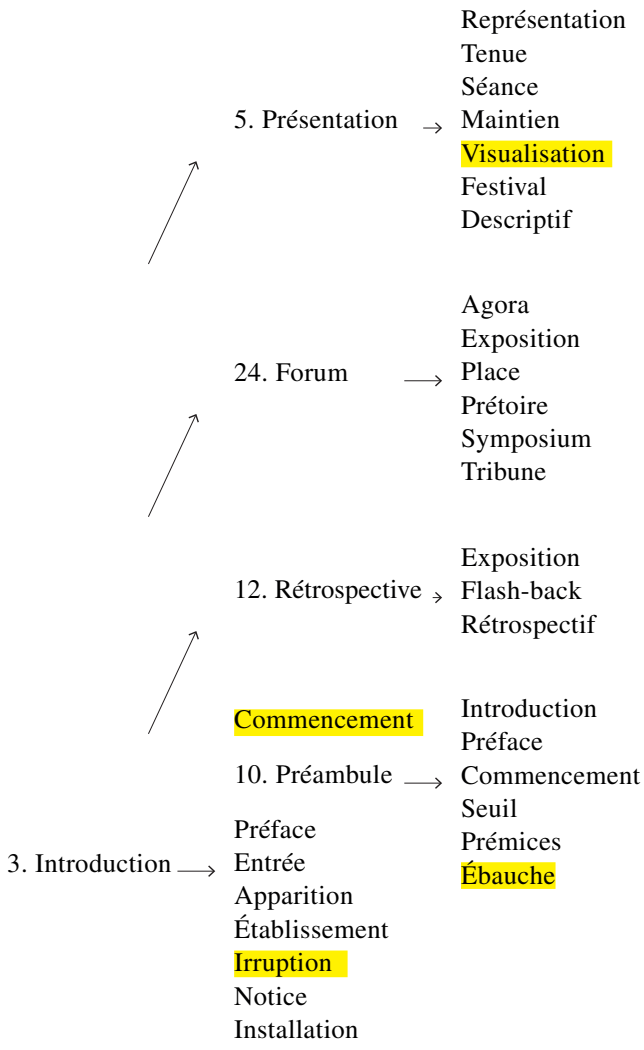
26 *Ibid.*

27 p. 35, Hans Ulrich Obrist, *Les voies du curating*, Paris, Manuella éditions, 2015

28 Le *Crystal Palace* de la première Exposition Universelle de 1851 à Londres est emblématique d'une architecture conçue pour tout montrer et créer une multiplicité de points de vue, non seulement sur les marchandises mais aussi sur les visiteurs qui deviennent eux-aussi, comme dans le roman *Au bonheur des dames* de Zola, objets de l'exposition.

29 p. 17, Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e^ siècle*, Paris, José Corti, 1989, et Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », *New Formations,* 4, 1988, p. 73 – 102.

30 p. 154, Rosalind Krauss, « Le musée sans mur du postmodernisme », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 17/18, 1986, p. 152 – 158



1.3 Exposition et communication
Schéma du second niveau de l'arborescence déployé derrière *Introduction*, troisième synonyme direct du terme *Exposition*.

réunit des gens dans un même endroit. On y retrouve ainsi la référence à des lieux de rassemblement comme le *forum*, l'*agora* ou la *place*, mais aussi à des espaces intermédiaires ou non définitifs tels que le *seuil* ou l'*ébauche*, ainsi qu'à tout type de texte qui permet une mise en contexte dans un ensemble plus global comme la *préface* ou le *préambule*. Cette signification de l'exposition comme temporalité introductive permettant de situer une intrigue est d'ailleurs la première qui apparaît dans le *Vocabulaire d'esthétique* de Souriau[31] avant la mention à l'exposition artistique. Cette possibilité d'une exposition comme ce qui apparaît ou fait irruption renvoie à sa nature événementielle dès lors que l'événement est défini comme tout ce qui arrive, d'une manière ou d'une autre[32]. Cette ambivalence de l'événement entendu comme irruption contingente ou comme manifestation temporaire et programmée est centrale dans la manière dont je conçois l'exposition. Habituellement considérée dans le domaine artistique comme un moment de présentation entre une œuvre terminée et un public, les termes d'*ébauche*, d'*irruption* ou de *forum* me permettent de penser l'exposition comme un temps dans lequel activer des matériaux ou des gestes, de façon expérimentale et non définitive, en discussion et collaboration avec des interlocuteurs.

La famille suivante est regroupée derrière le terme *démonstration*. La notion de média communicant y est encore plus présente avec un champ lexical faisant clairement référence à la rhétorique et au discours. *Argument*, *explication*, *preuve*, *commentaire*, *raisonnement*, autant de termes qui indiquent la fonction didactique et pédagogique de la *démonstration* visuelle présente plus ou moins explicitement dans une exposition institutionnelle. Cette conception de l'exposition comme discours, « donner à voir pour faire comprendre – autrement dit, pour dire – quelque chose[33] » est plus ou moins affirmée selon les cas. Jean Davallon distingue dans l'article cité précédemment deux écritures de l'exposition, l'une opérant en magnifiant l'« apparaître » des choses, l'autre en articulant des éléments au sein d'un discours[34]. Ces deux conceptions de l'exposition ne semblent pas si tranchées, le détour par la famille *exhibition* nous ayant montré que toute mise en vue joue de la mise en valeur des choses exposées. *Démonstration* est d'ailleurs le qualificatif utilisé par le scénographe et artiste El Lissitzky pour ses espaces d'exposition ou *Demonstrationsraüme* installées en 1926 à Dresde pour la *Raüm fur kunstruktive Kunst* et en 1928 à Hanovre pour le *Kabinett der Abstakten*[35].

On peut aussi noter que le terme *visualisation* apparaît dans la famille lexicale classée sous *introduction*, alors que c'est *point de vue* qui émerge derrière *démonstration*. La visualisation est un processus qui consiste à représenter visuellement un phénomène ou un ensemble de données. C'est

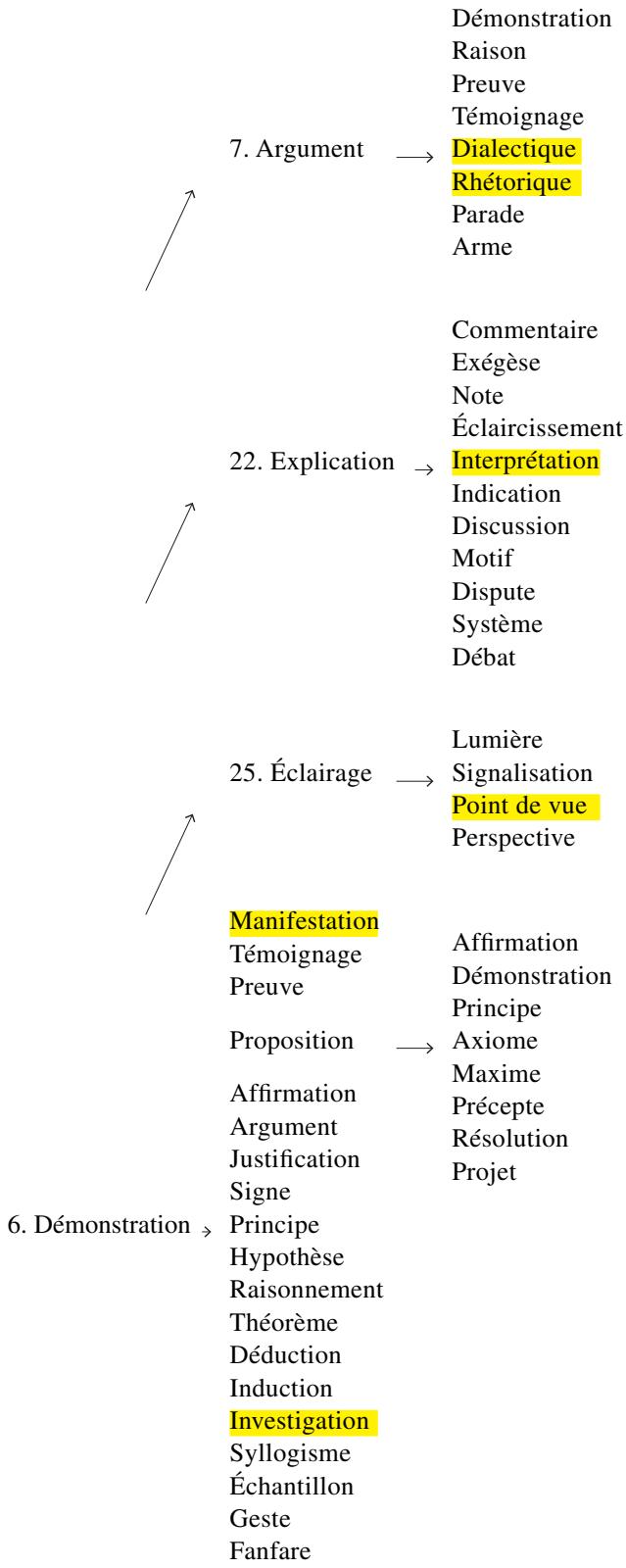
31 p. 748, Anne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF (Quadrige, Dicos Poche), 1990. « Dans le vocabulaire de la *dramaturgie classique*, l'*exposition* est le début d'une pièce de théâtre, dans lequel le spectateur est mis au courant de la situation où se trouvent les personnages au moment où la pièce commence. »

32 Jean Greisch, « ÉVÉNEMENT, philosophie », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], consulté le 5 décembre 2019, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/evenement-philosophie/

33 Jean Davallon, « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », *Culture & Musées*, 16, 2010, *La (r)évolution des musées d'art*, p. 229 – 238

34 *Ibid*.

35 p. 88, Maria Gough, « Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover *Demonstrationsraüme* », dans Nancy Perloff & Brain Reed (dir.), *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles, Getty Research Institute (Issue and Debates), 2003, p. 77 – 125.



1.3 Exposition et communication
Schéma du second niveau de l'arborescence déployé derrière *Démonstration*, sixième synonyme direct du terme *Exposition*.

une vision descriptive et non-hiérarchique alors que le point de vue est totalement orienté et subjectif.

1.4 UNE POSITION DANS LE TEMPS & L'ESPACE

Le terme *position*, neuvième synonyme d'*exposition* qui, d'ailleurs, le compose en partie, regroupe une famille particulièrement importante car elle fait entrer dans cet espace sémantique des notions telles que *situation*, *site* ou *localisation* qui sont incontestablement des déterminants de toute exposition. *Position* aurait pu être groupé avec les familles lexicales ayant trait à la fonction énonciatrice de l'exposition comme introduction ou démonstration. *Prendre position* est une manière d'affirmer un *point de vue*, et peut obliger à avancer des arguments, ou à expliquer sa position publiquement dans une assemblée. Mais une position est aussi ce qui détermine un point précis dans l'espace et dans le temps. Pour faire apparaître ces termes d'*espace* et de *temps*, il m'a fallu développer l'arborescence de synonymes sur plusieurs niveaux depuis le terme *situation* pour y trouver *place* puis *espace* et depuis le terme *événements* pour trouver *occasion* puis *temps*. Des termes clés tels que *matière*, *milieu*, *rencontre*, *circonstance*, *composition* ou *relation* se trouvent dans cette famille. J'y ai aussi rangé *récit* parce qu'un récit est une vison subjective d'un événement ou d'une série d'événements, une manière de prendre position par rapport à une histoire ou à l'Histoire en en faisant le récit. Il aurait aussi pu être relié à *éclairage*, placé quant à lui avec *démonstration*, mais la présence du terme *relation* dans son arborescence a influencé mon choix, préférant indiquer une relation entre positions dans une organisation spatiale et temporelle plutôt que des relations à l'intérieur d'un discours. Ces positions sont autant celles des choses disposées dans l'exposition que celles occupées au sein de la relation dont toute exposition procède, une relation mettant en dialogue celui qui expose avec celui à qui il s'adresse par l'intermédiaire des choses exposées. À moins que le dialogue ne mette en relation celui qui expose avec les choses exposées et avec celui à qui cette exposition s'adresse, chacun, selon sa position, décidant de jouer ou non le rôle qui lui est attribué. Chaque *situation* d'exposition dépend donc de ces *positions* et des *relations* entre ces positions[36], *temps* et *espace* créant des *circonstances* particulières à cet *événement*, véritable *occasion* pour une *rencontre* avec un certain *état des choses*. Force est de constater que jusqu'à maintenant, même si toutes ces familles constituent un tableau assez exhaustif et juste de ce que recouvre le terme *exposition*, nous n'avons pas encore trouvé ni le mot *art*, ni le mot *musée*, ni même le mot *œuvre*.

1.5 LE SALON, ENTRÉE DE L'ART DANS L'EXPOSITION

C'est par le *Salon* que l'art entre dans l'espace sémantique de l'*exposition*, un peu avant la moitié de la liste des synonymes, suivi de près par *vernissage* et *galerie*. Dans les synonymes de *salon*, on trouve *cabinet*, *cercle*, *musée* et *foire*, faisant explicitement référence à des typologies de lieux dans lesquels sont exposées des œuvres. Tous sont en relation avec les histoires de l'expo-

36 Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York, Monacelli Press, 2005

sition dans le domaine artistique. Le Salon est considéré comme la première forme d'exposition avec tout ce qui la caractérise : une mise en vue de choses, dans un lieu accessible au public et pour une durée limitée. Ce format est destiné principalement à la vente[37] et à la promotion d'un art académique[38]. Au milieu du XVIII^e siècle est apparue en Europe de l'Ouest une forme d'exposition similaire à celle des Salons mais émancipée de l'Académie et de ses critères de sélection. L'exposition devient une manière collective pour des artistes, organisés en *cercles* ou *sociétés*, de prendre en charge la diffusion et la vente de leurs œuvres auprès d'un nouveau public, la classe bourgeoise[39].

Musée et *Cabinet de curiosités* occasionnent d'autres manières et raisons d'exposer. Le Cabinet de curiosités est considéré comme l'ancêtre privé du musée dont il anticipe les fonctions de classement et d'archivage encyclopédique de ce qui compose le monde, la collection étant à l'origine de ces lieux dédiés à la conservation et la mise en vue des choses collectées[40]. Le *vernissage* est un moment de sociabilité incontournable de toute exposition. Moment lors duquel on passe une ultime couche de vernis sur une peinture terminée, le *vernissage* inaugure l'exposition, *commencement* pour l'œuvre d'une vie nouvelle, hors de l'atelier, *abandon* pour l'artiste de cette chose avec laquelle il a été en relation pendant une période plus ou moins longue.

La *galerie* est une autre typologie d'espace d'exposition, plus proche des finalités commerciales et de légitimation occupées par les Salons, tout en étant plus intime et domestique puisqu'elle est en général dirigée par une personne ou un petit groupe de personne. C'est aussi un espace ouvert sur la *rue*, accessible gratuitement aux passants comme un *magasin*, mot qui par ailleurs n'apparaît pas dans cet arborescence alors qu'il pourrait trouver sa place aux côtés des termes *musée* et *collection* en tant que lieu de stockage et d'archivage mais aussi aux côté de *galerie* ou *étalage* pour ses fonctions commerciales. Avec le terme de *galerie* apparaît ceux de *spectateur*, *public* et *auditoire*, permettant enfin de nommer un des agents au cœur de cet acte de communication qu'est l'exposition, ici son destinataire. *Musée* et *collection* amènent le vocabulaire de la collecte, du classement et de l'archivage, tant au niveau de l'organisation – *assemblage*, *amas*, *compilation* – que des formats – *recueil*, *herbier*, *catalogue*, *album* – ou des pratiques – *rituel*.

Cet aperçu de l'exposition à travers son espace sémantique me permet d'introduire des éléments qui vont être déterminants par la suite dans mon approche de l'exposition et de ce en quoi elle est problématique. Le premier problème est de réussir à penser l'exposition en dehors du champ institutionnel de l'art auquel elle semble intrinsèquement liée, si l'on regarde l'exposition depuis l'intérieur même de ce champ.

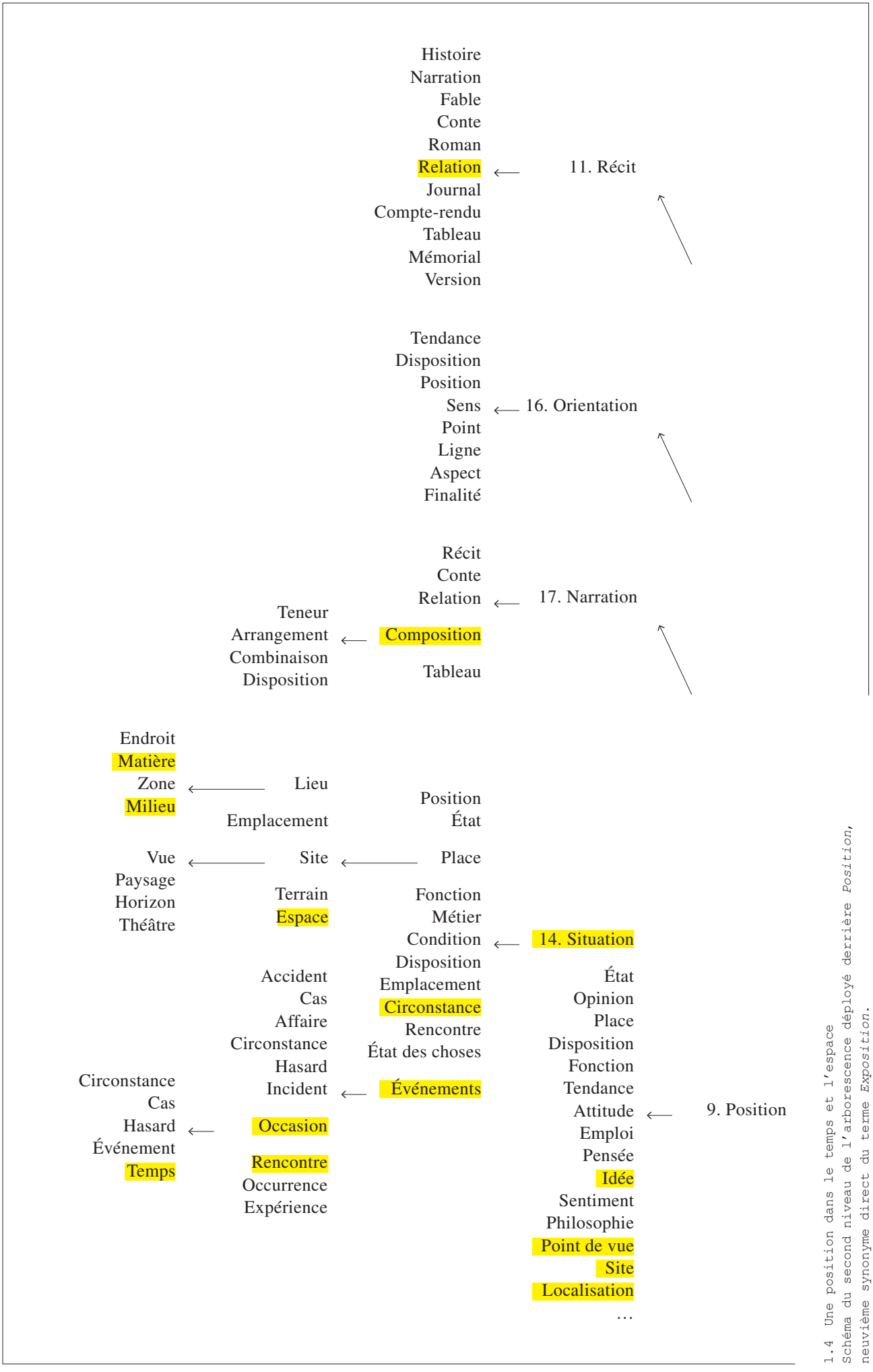
Le second est de penser l'exposition en rapport à sa double nature événementielle. En tant que rendez-vous artistique programmé, l'exposition

37 p. 20, Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, *op. cit.*

38 p. 10, Julie Bawin, *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014

39 p. 16, Julian Myers-Szupinska, « Exhibitions as Apparatus », *The Exhibitionist: Journal on Exhibition Making*, *The First Six Years*, 2017, p. 16 – 23

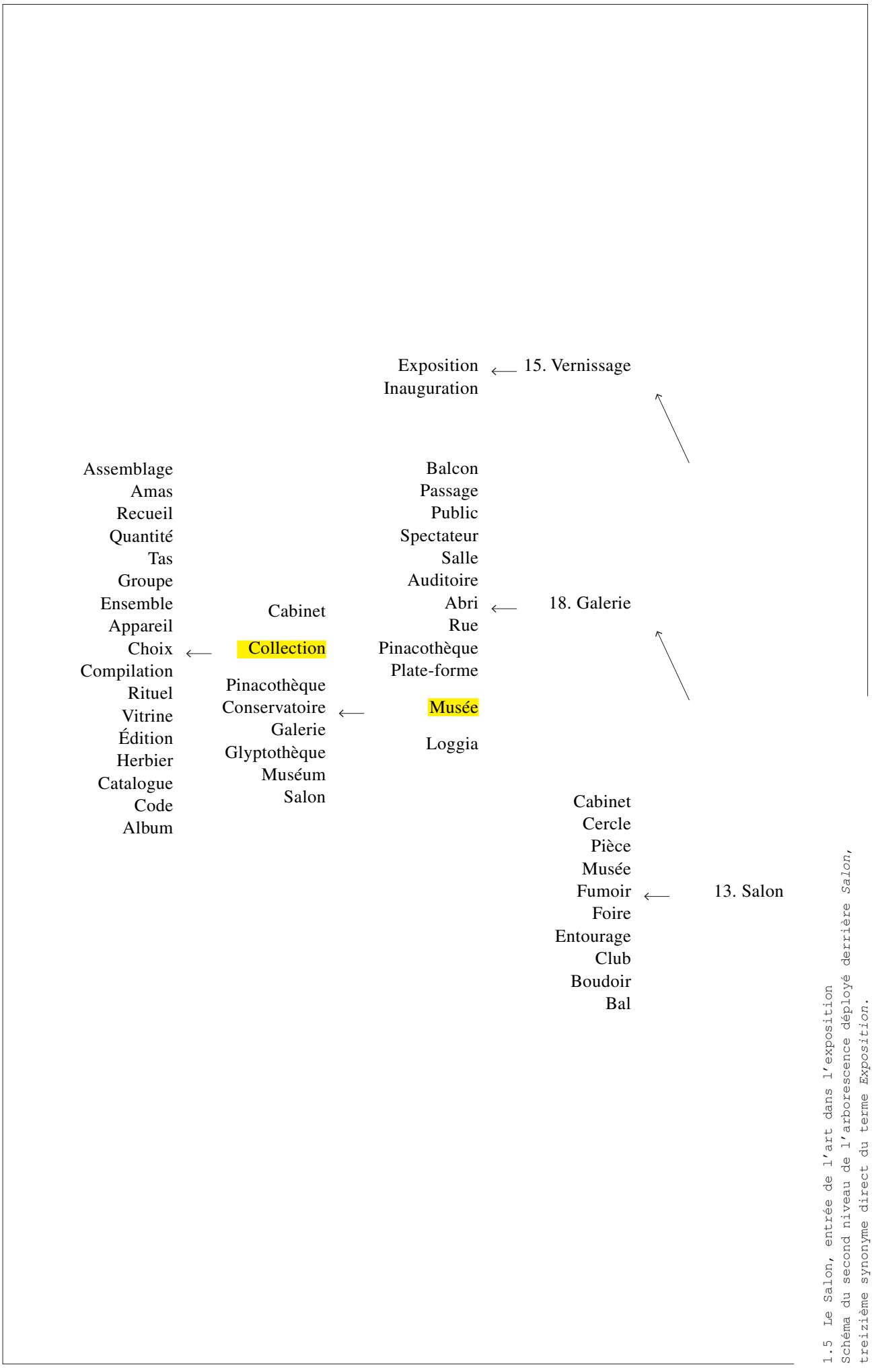
40 p. 5, Krzysztof Pomian, « Le musée face à l'art de son temps », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Hors série, *L'art contemporain et le musée*, 1989, p. 5 – 10



1.4 Une position dans le temps et l'espace
Schéma du second niveau de l'arborescence déployé derrière *Position*, neuvième synonyme direct du terme *Exposition*.

est un événement qui offre une occasion de montrer un travail artistique dans un lieu et une temporalité appartenant à l'événement. Peut-on à l'inverse, imaginer que ce soit le travail artistique qui permette l'apparition de formes d'exposition en marge de la situation habituelle de communication entre un émetteur et un destinataire ?

Plusieurs espaces d'exposition sont apparus avec cette arborescence. À la galerie, au cabinet, à la foire, la rue ou au musée, on peut ajouter, en ce qui concerne les espaces institutionnalisés de la mise en vue de l'art, le centre d'art, dont la mission principale est d'accompagner la production de nouvelles œuvres. Il ressort de cet aperçu du champ sémantique que l'exposition est avant tout une opération, qui sera ici qualifiée de curatoriale, et que chacun des espaces dans lesquels elle a lieu a une finalité particulière complémentaire à celle, principale, de mettre en vue, que je vais nommer, de manière non péjorative, fonction étalagiste.



1.5 Le Salon, entrée de l'art dans l'exposition
Schéma du second niveau de l'arborescence déployé derrière *Salon*, treizième synonyme direct du terme *Exposition*.

2. Déterminer un usage commun de l'exposition dans le champ de l'art

L'exposition est indissociable d'un lieu, d'une temporalité et d'une chose exposée. Ici, cette chose sera principalement une chose artistique, une œuvre, un processus de travail, une rencontre ou une conversation. Elle dessine les contours d'une écologie, celle de l'œuvre et du travail artistique. Aller à la rencontre de l'exposition, c'est donc aussi aller à la rencontre de l'œuvre d'art, des œuvres, et de pratiques qui ont pour cadre (ou site[41]) celui de l'art. L'exposition procède, ou résulte, d'un geste, d'une opération. Cette opération consiste en disposer quelque chose de manière à la mettre en vue. Il y a donc quelqu'un qui dispose, et quelqu'un à qui l'on expose cette chose.

2.1 POURQUOI EXPOSER ?

> ‹ J'essaie de comprendre jusqu'où mon ambition d'exposer détermine mon travail. J'observe comment des artistes se positionnent par rapport à la situation artistique. Il est apparemment important d'être très productif, d'arriver simplement à fournir de nombreuses expositions. Cela donne un genre d'art qui hurle avec les loups[42]. ›

DÉFINITION DE L'EXPOSITION

Cette question, aussi simple soit-elle en apparence, est celle qui n'a cessé de se poser tout au long de cette recherche. S'il l'on en vient, un jour, à se demander *pourquoi exposer*, cela signifie en premier lieu que l'on a un rapport avec l'exposition. Cela signifie que l'on a déjà été confronté à la possibilité d'exposer, ou de ne pas exposer, et en remontant un peu plus avant, que l'on a une pratique susceptible d'être exposée. Exposée à quoi ? Exposée comment, où et avec qui ? Qu'est-ce que cela veut dire *exposer* ? Je vais commencer par un geste simple qui consiste à rechercher le sens le plus commun de ce verbe, *exposer*.

« Disposer de manière à mettre en vue » est la première définition qui est donnée dans Le Petit Robert[43], suivie de « Présenter en ordre (un ensemble de faits, d'idées. ». On comprend alors qu'exposer est un synonyme de « montrer », « présenter », « faire voir », ou encore « Disposer de manière à soumettre à l'action de quelque chose[44] ». Mais *exposer* signifie aussi abandonner, dans le cas d'un enfant, placer sous l'influence de quelque chose, ou [se] mettre en danger, lorsque l'on s'expose soi-même. La référence à un lieu, à une indication locative est constante ; on place forcément une chose quelque part. Ex-poser se décompose en l'action de poser en dehors de soi dans un geste qui consiste à placer quelque chose ou quelqu'un (dans le cas d'un individu) hors de son propre contrôle. Il y a une relation d'infériorité qui

41 Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil (La couleur des idées), 1996
42 p. 50, Jürgen Drescher en discussion avec Ulrich Loock à Dusseldorf le 17 octobre 1985, dans Suzanne Pagé & Béatrice Parent (dir.), *Dispositif-Sculpture*, cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, ARC (19 décembre 1985 – 16 février 1986), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1985
43 Dictionnaire Le Petit Robert, 2012
44 Notamment de la lumière avec le procédé photographique.

est instaurée de fait entre la chose qui va être exposée, soumise à l'influence d'autres éléments et la personne qui produit l'action de s'en défaire. *Exposer* révèle le pouvoir et la contrainte qu'exerce un individu envers une chose ou un autre individu. *Orienter*, *soumettre*, *placer sous l'influence de*, *disposer de manière à soumettre à,* sont des expressions qui indiquent de manière assez claire qu'exposer est le fait d'une intention personnelle ou collective d'un agent *X* sur une chose ou un individu *Y*.

PLACER DES ŒUVRES D'ART

Le lien avec le champ artistique est présent dans la déclinaison de la première définition, alors qu'il n'apparaît pas aussi rapidement dans la recherche de synonymes. « Placer (des œuvres d'art) dans un lieu d'exposition publique. » Nous avons donc une action, *placer*, un objet artistique, *des œuvres d'art*, et un contexte, *un lieu d'exposition publique*. L'action de *placer* est exempte de référence immédiate à un destinataire que l'on appellera *Z*, mais implique un émetteur nommé *X*, de cette action qui décide *quoi* placer et *où*. Le fait que l'exposition soit publique indique qu'elle est susceptible d'être accessible à un public. Ce n'est d'ailleurs pas le *lieu* qui est public mais l'*exposition*. Comme dans l'expression « être d'utilité publique », le lieu où placer des œuvres d'art est « d'exposition publique ». L'action d'exposer s'adresse à quelqu'un, sans pour autant que mention soit faite d'une rétroaction possible du destinataire du placement vers celui ou celle qui place. Les objets présentés, *Y*, sont des *œuvres d'art.* Nulle précision n'est faite quant à la qualité de l'émetteur. Il peut être aussi bien l'artiste, « celui [ou] celle qui cultive un art, qui pratique un des beaux-arts[45] » et qui aurait réalisé les œuvres en question, que le collectionneur qui les aurait acquis, ou le conservateur de musée qui serait en charge de l'exposition. *L'exposition* est le cadre de la mise en vue, destination, contexte et lieu dans lequel les œuvres sont présentées. C'est un cadre en dehors du cadre – celui en bois ou en métal fourni avec le tableau qui protège la toile peinte du tableau et l'habille d'un contour –, l'objet *exposé* s'inscrivant de fait par sa présentation ou disposition dans un nouveau cadre, un nouveau lieu, un nouveau site.

L'EXPOSITION EST UN MILIEU

On peut déjà remarquer que cette définition plutôt simple pose les bases d'un écosystème plus complexe qu'il n'en a l'air au premier abord. *Exposer* est une action, une décision, qui met en jeu des relations de pouvoir entre exposant et exposé et qui entraine les questions suivantes : *qui* expose *quoi, à qui*, *où* et dans quel *cadre* ? *Pourquoi exposer ?* n'est pas une interrogation équivalente à *Pourquoi organiser des expositions ?*, ni à *Pourquoi montrer des tableaux ?* (bien qu'il ne soit pas encore question de la nature des objets présentés), ni encore à *Pourquoi s'exposer ? Pourquoi exposer ?* pourrait être traduit de la manière suivante : *Pourquoi présenter ?*, ou encore *Pourquoi disposer de manière à mettre en vue ?* Dans ces reformulations de la question initiale, les mêmes éléments manquent : qui *expose* quoi à qui ? Il est évident

45 CNRTL, http://www.cnrtl.fr/definition/artiste, consulté le 5 décembre 2019

que si je pose la question de savoir *pourquoi disposer de manière à mettre en vue*, c'est bien parce que je suis la personne qui dispose. C'est donc moi, en tant qu'individu étant en possession des choses à mettre en vue qui suis l'émetteur de l'action d'exposer. En tant qu'émetteur de cette action et possesseur des objets, j'exerce une forme d'autorité sur la situation et la manière dont je vais la construire.

REFORMULER LA QUESTION DE DÉPART

On peut donc reformuler une nouvelle fois la question initiale de cette manière : *Pourquoi devrais-je exposer quelque chose à quelqu'un, et par là-même lui imposer cette disposition ?* Ou encore *Pourquoi devrais-je exposer quelque chose qui m'appartient dès lors que cette action dispose cette chose dans une situation qui lui est potentiellement défavorable puisqu'elle sera ainsi soumise au (regard du) destinataire ?*

Reformulée ainsi, la question de départ appelle une réponse immédiate, celle du refus d'imposer quoique ce soit à qui que soit, celle de ne pas exposer, dès lors que rien ne peut justifier la nécessité d'un tel acte autoritaire ou que cela met en danger la chose exposée, soumise à l'influence d'autrui. Que faire, alors, de mes œuvres d'art ?

Je précise que l'acte d'autorité se fait sur les choses exposées ainsi que sur le discours dans lequel toute exposition s'inscrit et qui sera proposé aux visiteurs[46]. On impose aux destinataires de l'exposition une disposition des choses, mais ils sont libres d'en penser ce qu'il veulent. Le spectateur est témoin de cet ordonnancement mais n'y contribue pas. Sa contribution minimale est de visiter une exposition et d'en saisir le propos. Il ne peut généralement pas la ré-agencer si la disposition ne lui convient pas. Les choses exposées, par contre, sont ordonnées d'une manière qui ne leur laisse pas de choix. C'est d'ailleurs l'enjeu de pratiques conscientes d'opérer au sein d'un dispositif de réussir à disposer, donc exposer, sans imposer une idée à une matière et aux choses mais en *conversation*[47] avec elles.

RECONSIDÉRER L'EXPOSITION & CE QU'ELLE DISPOSE

Dans cet écosystème artistique, puisqu'il s'agit bien de traiter de ce champ en particulier, je partage le choix et la responsabilité de cette action d'exposer, ou non, avec toutes celles et ceux qui possèdent des choses à exposer, soit parce qu'ils les fabriquent soit parce qu'ils les ont achetées à titre personnel ou institutionnel, ainsi qu'avec celles et ceux dont le métier ou le loisir est de produire des expositions. Il me faudra donc me définir en tant qu'individu potentiellement émetteur de cet acte autoritaire[48] de mise en vue, ainsi que définir la nature des choses que je pourrais mettre en vue, le cadre dans lequel cette mise en vue aurait lieu, à qui elle s'adresserait, et pourquoi

46 p. 76, Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », *op. cit.*

47 p. 6, Donatien Grau, « Une conversation manifeste », dans Élie During, Dominique Gonzales-Foerster, Donatien Grau & Hans Ulrich Obrist, *Qu'est-ce que le curating ?*, Paris, Manuella éditions, 2011

48 Dans le sens d'une autorité ou auctorialité, d'une prise de position ou de décision.

je choisirais de le faire, malgré tout. Je pourrais aussi définir ce que cette action produirait, l'exposition, et en quoi elle aurait un effet, ce à quoi elle soumettrait le destinataire communément appelé public ou spectateur ainsi que la chose exposée.

Si je résume la situation, en tant qu'artiste produisant des œuvres (sinon quoi ?), je me demande pourquoi je devrais prendre la décision de les montrer, ou d'accepter des invitations à le faire dans un contexte particulier. Mais est-on bien sûr que tout artiste produise des œuvres, que ces œuvres soient des objets de nature à pouvoir être montrés, que je suis en mesure de réaliser cet acte de mise en vue, c'est-à-dire de produire moi-même une exposition, ou que qui que soit m'aie déjà invitée à montrer ces objets que je suis censée produire parce que je suis artiste ? Sait-on vraiment ce qu'est une exposition, une œuvre, ce que fait un artiste ?

Se demander *pourquoi exposer* n'apparaît plus si simple, ou futile, dès lors que l'on essaye de redéfinir tout ce que cette question implique comme idées reçues sur ces notions abstraites que sont *l'œuvre* et *l'exposition*. Je les aborderai en essayant de tourner autour le plus largement possible afin que l'on puisse mesurer l'écart qui existe entre les différentes conceptions que l'on peut avoir de ces notions sans pour autant viser une exhaustivité. Le point de vue que je tente de restituer dans cette thèse restera toujours celui d'une caméra embarquée sur l'épaule d'une individue impliquée dans le champ de l'art au titre d'une pratique artistique, au titre d'un savoir acquis avant tout par l'expérience et la rencontre avec des matériaux, avec des situations, avec d'autres individus et d'autres pratiques, ainsi que la lecture de quelques livres.

2.2 EXAMINER L'EXPOSITION PAR L'ÉQUATION : {*X* DISPOSE *Y* À LA VUE DE *Z*}

Ce détour par le dictionnaire me permet donc de déterminer différentes positions et agents dans le cas de l'exposition tel que l'usage en est fait communément. L'exposition est le résultat d'une action, *exposer*, verbe dont on peut schématiser le sens par l'équation {*X* dispose *Y* à la vue de *Z*}[49]. Cette équation permet d'expliciter la relation entre actants qui constitue le nœud de la signification du verbe. On peut y ajouter *T* et *L* afin de préciser avec *T* la temporalité de cette mise en vue ainsi que sa localisation avec *L*, complétant ainsi la formule *qui* expose *quoi* à *qui où* et pendant *combien* de temps. Ces déterminants me serviront par la suite de cadre d'analyse des œuvres et des situations d'exposition.

Dans la relation *X* expose *Y* à *Z*, *X* représente un feuilletage d'agents à l'initiative de l'exposition, *Y* représente la chose exposée et *Z* le ou les individus à qui l'on expose cette chose. Je précise que la description des différentes positions qui suit est spécifique à ma connaissance du champ de l'art tel que je l'ai observé et vécu de l'intérieur en ayant occupé, au sein d'institutions,

49 Cette équation comme formule synthétique me permettant d'examiner chaque situation d'exposition m'a été proposée par Jean-Marie Marandin, linguiste, s'inspirant de la sémantique générative.

d'autres positions que celle d'artiste[50]. Je ne ferai pas de liste exhaustive de toutes les configurations possibles car là n'est pas l'objet de la thèse mais j'aurai recours à ces déterminants pour analyser des cas spécifiques.

X

L'agent qui est à l'initiative de l'exposition est rarement seul. C'est un feuilletage, une superposition ou un enchâssement de plusieurs personnes avec des pratiques et des intentions parfois différentes. La situation la plus commune est qu'une ou plusieurs institutions muséales ou artistiques soient à l'initiative d'une exposition. Ces institutions peuvent aussi travailler avec un ou plusieurs commissaires d'exposition – autrement nommé curateur –, ou encore avec des critiques ou historiens d'art. L'initiative de l'exposition peut aussi être le fait d'un individu seul, artiste, curateur ou critique, hors de toute institution. Je classe dans les institutions les musées, fondations, centres d'art, *artist-run spaces*, galeries ou librairies spécialisées, autrement dit toutes les instances professionnelles qui ont, entre autres, pour rôle et fonction de diffuser de l'art et qui ont, à cette fin, recours à un espace dédié, quel qu'il soit. Mettre en évidence cette stratification des intentions, des rôles, et des moyens permet de définir le cadre de l'exposition et bien souvent de mieux comprendre ce qui peut être attendu de *Y* ou *Z*. Il est évident qu'une exposition qui est à l'initiative d'un musée n'engage pas les mêmes moyens techniques et financiers ni le même appareil intellectuel qu'une exposition initiée par la galerie d'une université, par un curateur indépendant, ou par un artiste. Ce cadre participe aussi à la définition du dispositif d'exposition, permettant de relever en quoi ou comment il est en accord ou en rupture avec le site dans lequel il opère. Lorsqu'une institution organise une exposition, c'est généralement elle qui décide de sa temporalité et de sa localisation, dans ses murs ou « hors les murs ». C'est la raison pour laquelle je rattache les déterminants que sont *temps* et *lieu* aux instances organisatrices, *Y* ou *Z* ne prenant jamais vraiment part à la décision de ces variables. L'exposition s'inscrit dans un rythme, propre à l'organisme qui la produit, et l'embarque dans son flux. Les institutions programment les expositions plusieurs mois à l'avance, et le rythme des nombreux *X*, *Y* et *Z* n'est jamais synchrone. Le temps de la préparation d'une exposition est rarement le même que son temps d'ouverture, l'institution travaillant plutôt, au moment où *Z* visite l'exposition, à organiser celles de l'année suivante.

L'EXEMPLE DE *CULTURE IN ACTION*

Si je prends l'exemple de l'exposition *Culture in Action*[51] qui a eu lieu de mai à septembre 1993 à Chicago aux États-Unis, la variable *X* comprend : une curatrice, Mary Jane Jacob, huit équipes d'artistes et de citoyens collaborateurs, l'équipe de *Sculpture Chicago* (programme de production et

50 Chargée de la communication & du suivi éditorial au centre d'art contemporain La Maréchalerie à Versailles, hôtesse d'accueil et de billetterie à l'Institut du Monde Arabe, médiatrice à la Galerie des Enfants du Centre G. Pompidou, conférencière dans les collections permanentes du Centre G. Pompidou

51 Joshua Decter & Helmut Draxler (dir.), *Exhibition as social intervention. « Culture in Action », 1993*, Londres, Afterall (Exhibition histories), 2014

d'exposition de sculptures dans l'espace public), plusieurs centaines d'individus pour la production et la réalisation de l'exposition. Chacun, à sa hauteur, est un agent qui codétermine ce qu'est l'exposition et participe à la mettre en œuvre. Les choix de la curatrice, des artistes et de l'équipe de *Sculpture Chicago* ont un impact plus important sur ce qu'est l'exposition puisque ce sont eux qui en programment la structure, mais chacun des individus participant à la mise en place de *Culture in Action* ou à la réalisation des œuvres avec les artistes contribue, par ses choix et actions, à fabriquer l'exposition.

J'ai choisi cette exposition, qualifiée d'*intervention sociale*, pour sa complexité afin de montrer que l'objet d'étude *exposition* ne se limite pas, dans le champ de l'art contemporain, à l'équation suivante : *X* = institution + artiste, *Y* = tableaux ou sculptures, *Z* = public de l'institution et amis de l'artiste. L'organisation des relations entre *X*, *Y* et *Z* est déterminante et singulière dans chaque situation. Pour *Culture in Action, T* = une centaine de jours entre mai et septembre 1993, mais, comme le précisent David Morris et Paul O'Neill, « certains des huit projets ont dépassé largement ce temps habituel pour une exposition publique : la plupart ont commencé un an plus tôt, et au moins un continue de fonctionner aujourd'hui, plus de vingt ans après, bien que dans une forme modifiée[52] ».

L = Chicago (différents sites). Si j'anticipe la description de *Y* et *Z*, cela donne : *Y* = huit projets définis comme un programme d'art public, chacun des artistes intervenants en collaboration avec une structure ou une communauté de la ville, quasiment ou très peu de dispositifs d'exposition traditionnels, le travail final est le résultat de terrains d'interaction entre de multiples agents ; *Z* = pas de frontière claire et définie entre des auteurs-producteurs et des participants-spectateurs.

Cet exemple perturbe, ou tout au moins remet en cause, les attendus en ce qui concerne *qui* est censé faire *quoi* dans une exposition d'art contemporain, et situe d'emblée qu'une exposition « est rarement organisée par une seule personne[53] », que cette activité « ne se superpose pas – sauf rare exception – avec l'activité d'artiste en tant que telle[54] » mais est un enchâssement de positions, et que «[N]on seulement il n'y a pas de neutralité en matière de muséographie, mais il ne peut y avoir non plus de regard innocent de la part du spectateur[55] ». Quant à la nature de ce qui est censé être exposé, à savoir l'œuvre d'art, bien des surprises attendent les regardeurs qui croient[56] encore à la permanence et la stabilité de l'objet *peinture* ou *sculpture* sous forme de *ronde-bosse*.

52 p. 8, David Morris & Paul O'Neill, « Introduction: Exhibition as social intervention », dans *Exhibition as social intervention. ‹ Culture in Action ›, op. cit.*, « *But many of its eight projects extended far beyond this standard timescale for a public exhibition: most began a year earlier, and at least one continues to operate today, more than twenty years later, albeit in a modified form.* » Traduction personnelle

53 p. 15, Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France (Lignes d'art), 2009

54 *Ibid.*

55 p. 9, *ibid.*

56 En utilisant le verbe *croire*, je renvoie à l'avant-propos du *Petit traité d'art contemporain* d' Anne Cauquelin qui présente l'incompréhension du spectateur face à l'art contemporain comme « une panne de signe pour une reconnaissance » nous amenant à reconsidérer « le dispositif global de nos croyances en quelque chose comme l'art », p. 13, *op. cit.*

Y

La, ou les choses mises en vue sont symbolisées par la variable *Y*. Sa nature peut-être très différente selon les situations d'exposition. Tenter de définir *y* peut s'apparenter à une véritable et périlleuse enquête ontologique de l'œuvre d'art. Plutôt que de m'attacher à ce qu'est *y*, donc l'œuvre, je vais plutôt analyser les manières dont *y* existe, dont l'exposition influe sur cette existence et dont cette existence influe en retour sur l'exposition et ceux qui participent. Cela s'apparente à penser avec une conception particulière de l'ontologie, une ontologie du devenir [*ontology of becoming*] définie par Andrew Pickering[57] comme ouverte [*open-ended*] et résultant d'un engagement symétrique et incarné dans la temporalité de la pratique, fait d'ajustements et de négociations avec l'environnement immédiat. Une ontologie qui définit les choses à travers l'ajustement permanent de leur rapport au monde plutôt qu'en tant qu'essences stabilisées.

Y préexiste souvent à l'exposition. Elle est alors déplacée d'un endroit à un autre pour être exposée et replacée dans un environnement *différant* toujours du précédent. Ce changement de contexte, s'il ne modifie pas toujours la matérialité de *Y*, en change indéniablement la manière dont elle existe dans cette nouvelle situation et dans les suivantes. Comme pour tout individu, l'histoire de *Y* s'écrit par les rencontres qu'elle fait et les événements auxquels elle participe, chaque exposition institutionnelle, apparition dans un livre ou catalogue, présentation dans une conférence, ayant un impact, même peu important, sur sa vie.

> ‹ressaisie dans un nouveau réseau de liens, d'attachements, et d'actions, l'œuvre d'art n'est plus ainsi coupée de sa « forme de vie » et de l'écosystème qui l'a non seulement mise en place, mais lui permet aussi de perdurer – écosystème qui se trouve lui-même modifié par l'œuvre d'art, par un effet de boucle de rétroaction – totalité éphémère, non fixiste, à reconstruire à chaque fois[58].›

Lorsque *Y* ne préexiste pas à l'exposition, celle-ci devient *occasion* ou *déclencheur* d'une *mise en œuvre*, c'est-à-dire de la production d'une forme spécifique à la situation d'exposition. Que *Y* soit de nature performantielle, sculpturale, picturale, architecturale ou orale, la manière dont elle existera dans le temps et l'espace de l'exposition sera relative aux conditions et circonstances de cette exposition-là. Pour utiliser le vocabulaire du domaine artistique – mais aussi celui des sciences sociales[59] – *Y* sera matériellement et formellement *située* ou *site specific*. Comme le précise Franck Leibovici,

57 Andrew Pickering, *New ontologies*, *op. cit*.

58 Franck Leibovici, « L'écologie de l'œuvre d'art ou pourquoi il n'y a pas de métalangage en art », *Rue Descartes,* 80, 2014, p. 49 – 61, [en ligne] https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2014-1-page-49.htm, consulté le 5 décembre 2019. L'absence de capitale en début de phrase est un choix de l'auteur, aucune capitale n'apparaissant dans son texte.

59 L'ethnométhodologie utilise le concept d'*action située*, proposant une analyse de l'action d'un organisme dans son rapport à l'environnement. (p. 89, Bernard Conein, « Que faire de l'ethnométhodologie ? Réponse à D. Flader et T. von Trotha », *Langage et société*, 54, 1990, p. 85 – 98, [en ligne] https://doi.org/10.3406/lsoc.1990.2503, consulté en ligne le 5 décembre 2019). Donna Haraway parle, quant à elle, de *savoirs situés* et de la nature incarnée [embodied] de toute vision. (p. 188, Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.

toute exposition inscrivant *Y* dans une situation faite d'interactions, chaque exposition de *Y* contribue à produire ce qui fait que *Y* est *Y*, nous obligeant à la considérer comme un organisme qui, bien qu'individué, continue son processus d'individualisation[60]. Il y a cependant des niveaux différents d'implication et d'interaction entre *Y* et son exposition qui vont être développés tout au long de cette analyse, interrogeant ainsi les manières dont une œuvre et son exposition se conditionnent et se formulent mutuellement.

Z

Z est une variable aussi plurielle que *X* ou *Y*. C'est le destinataire de la mise en vue, celle ou celui à qui l'exposition s'adresse. C'est le spectateur, le regardeur ou le visiteur. C'est celle ou celui à qui l'on attribue des pensées, des envies, des attentes. On l'espère attentif, cultivé, curieux, patient. Les surveillants de salle des musées ne le tolèrent que silencieux, discipliné, gardant les mains dans les poches et ne s'adossant pas par mégarde contre une sculpture de Donald Judd qu'il aurait prise pour une étagère. Les galeristes le souhaitent collectionneur et acquéreur. Les services des publics des musées le veulent nombreux car les institutions aussi sont soumises à une politique exponentielle du chiffre. La richesse des institutions se compte en Z^2, ces dernières réfléchissant leur programmation en fonction des attentes de *Z*, afin de ne pas le décevoir en lui présentant quelque chose de trop attendu, ni le perdre en lui montrant des œuvres trop contemporaines. Comment l'artiste rêve-t-il son *Z* idéal ? En a t-il un ? Comment peut-il concilier ce qu'il attend de *Z* avec ce que les autres *X* en attendent ? Est-ce que *Y* a un avis sur cette question ? Car après tout, dans une situation classique d'exposition, une fois celle-ci ouverte au public, ce sont bien *Y* et *Z* qui se retrouvent en face-à-face, *X* ne laissant comme trace de sa présence que le dispositif soumettant *Y* à la vue de *Z*.

Jean-François Chevrier reprend cette belle expression de Mallarmé « À qui veut[61] », laissant *Y* et *Z* se débrouiller pour que la rencontre ait lieu, ou pas. Rien ne sert, pour lui, d'essayer de projeter un profil sur ce destinataire en laissant la possibilité ouverte que tout le monde – et personne – puisse être cet inconnu·e. Anne Cauquelin décrit longuement dans son *Petit traité d'art contemporain*[62] les relations complexes entre *X* et *Z*, et la manière dont *Y* devient l'objet de toutes les crispations et enjeux. Pour elle, la relation entre institutions, artistes, œuvres et destinataires est équivalente à un jeu dont les règles doivent être connues de tous pour pouvoir y jouer[63]. Si *X* modifie les règles du jeu en changeant la nature de *Y* ou son dispositif d'exposition, alors *Z* n'est plus en mesure de jouer car il ne reconnaît pas ce qu'il voit. Un linguiste dirait que pour qu'une conversation puisse avoir lieu, il faut que les individus y prenant part partagent un *common ground*, ou terrain d'entente[64]. Dans le cas inverse, il ne peut y avoir échange car émetteur et récepteur ne savent pas de quoi parlent respectivement l'un et l'autre.

60 p. 212, Jean-Hugues Barthélémy, *Simondon*, Les belles lettres, 2014
61 p. 9, Jean-François Chevrier, *Œuvre et activité. La question de l'art*, Paris, L' Arachnéen, 2015
62 Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, *op. cit*.
63 p. 19, *ibid*.
64 Conversation avec Jean-Marie Marandin à propos de l'installation *Double Trouble* réalisée par le collectif ExposerPublier en collaboration avec Marianne Mispelaëre à l'antenne du Frac Île-de-France en 2018.

Suite à cette incompréhension, la discussion s'arrête. Autrement dit, c'est un réglage assez fin fait d'allers et retours entre les horizons d'attente respectifs de *X*, *Y* et *Z* qui permet de les garder en relation, faisant de l'exposition une situation discursive et rétroactive avec échange d'informations entre *X* et *Z* par l'intermédiaire de *Y*. Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot parlent d'une *Esthétique de la rencontre*[65] entre *Y* et *Z* et évoquent un processus similaire à l'individuation de Gilbert Simondon[66] dans lequel l'exposition joue le rôle de milieu favorable à la rencontre entre *Z* et *Y*, et peut-être aussi entre *X* et *Z*. Cependant, pour qu'il y ait dialogue, ne faut-il pas offrir la possibilité à *Z* de répondre à ce que lui propose *X* ? Dans quelle mesure une exposition met-elle en place des conditions favorables à ce que *Z* puisse répondre d'une manière ou d'une autre à *X* sur le même terrain que lui, qui est celui de *Y*, celui de l'œuvre ? Répondre signifie probablement être en capacité de reformuler ou transformer la proposition de *X* en sa présence, ce qui est, je crois, le sens d'un dialogue.

L'EXPOSITION, UN OBJET COMPLEXE & RELATIONNEL

Ce premier aperçu générique des interactions et relations entre ces trois entités au sein de la situation d'exposition soulève de nombreuses questions et obstacles. Le premier est la complexité de cet objet d'étude qui s'inscrit toujours dans une situation particulière et réorganise notre rapport aux choses exposées. Le second est le système de croyances auquel l'art appartient. En tant qu'événement public, l'exposition est un espace d'échange et de communication ouverte autant aux amateurs qu'aux professionnels, mais qui ne représente pas pour autant uniquement un sujet de discussion mondain ou une activité de loisir. En effet, l'exposition produit des effets bien réels sur l'économie quotidienne d'individus dont le métier est, pour certains, d'être artistes. Nos différentes entités – *X*, *Y* et *Z* – se trouvent donc, face à la pratique de l'exposition, pris entre une série d'exigences et d'obligations. Pour *X*, qui est l'entité dont j'adopte ici un des points de vue, la pratique de l'exposition exige clarté et accessibilité pour maintenir la relation avec *Z* dans un système de croyances impliquant d'estimer en avance qui serait *Z*, mais aussi flexibilité et disponibilité pour intervenir dans n'importe quelle situation adaptant ainsi *Y* à *X*, ou encore innovation pour ne jamais donner l'impression de refaire la même chose tout en mettant en place une sorte de signature singulière identifiable. La pratique de l'exposition exige enfin d'avoir des ressources financières personnelles car exposer est très rarement rémunéré. La pratique de l'exposition oblige à reconsidérer et redéfinir sa position et ses attentes à chaque nouvelle occasion, que l'on se trouve en *X*, en *Y* ou en *Z*.

65 Baptiste Morizot & Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre*, Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 2018

66 p. 63 – 64, Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Éditions Jérôme Million (Collection Krisis), 2005

2.3 ENVISAGER L'EXPOSITION COMME UN LABORATOIRE

EXPOSITION & ŒUVRE, DES SYSTÈMES COMPLEXES

Penser et analyser l'exposition comme un système complexe articulant différents agents, sites, temporalités, croyances, choses et produisant entre autre, une mise en vue de ces interactions permet d'observer de plus près ce que l'exposition *fait* à l'œuvre ou *met en œuvre*, c'est-à-dire de penser l'œuvre comme un organisme perpétuellement activé et reconfiguré par l'exposition. Cela implique de considérer que l'œuvre n'est pas une forme stable préexistant à sa mise en vue dans une situation particulière, mais que l'exposition est un laboratoire permettant l'émergence d'êtres artistiques. *Y* devient donc une variable dynamique du système *exposition*, autant que l'*exposition* est une variable du système complexe qu'est *Y*. La particularité des systèmes complexes est qu'ils sont autant déterminés qu'imprévisibles.

> ‹ La causalité s'efface devant la permanence du processus ou du système, lequel processus ou système peut être entièrement déterministe (dans le cas des réseaux du vivant les plus diversifiés, par exemple), mais paradoxalement imprédictibles[67]. ›

L'EXPOSITION-LABORATOIRE, LIEU OÙ EXPÉRIMENTER L'ŒUVRE

L'exposition sera donc ici considérée comme un laboratoire permettant à la fois de laisser émerger des êtres artistiques et de soumettre ces processus de *mise en œuvre*, de *formulation* ou d'*émergence* à des expérimentations jusqu'à ce que le système « évolue au cours du temps vers sa *solution*, où les valeurs des variables ne changent plus[68] ». Puisque *Y* est une variable encore inconnue, c'est par le lieu et l'événement qui permettent de la fabriquer, l'exposition, que notre étude va être menée. Il faut pour cela que l'on estime de quoi l'exposition est le laboratoire et ce que cela implique. Je vais commencer par une longue citation extraite de l'ouvrage *Cosmopolitiques* d'Isabelle Stengers, philosophe des sciences, qui explique très clairement les relations et rapports, dans un laboratoire, entre un chercheur et son invention.

> ‹ Jusqu'ici, le laboratoire a été décrit d'abord comme un lieu où s'expérimentent les exigences qui font exister nos faitiches « modernes », où se célèbre l'invention-découverte de ce qu'un être […] satisfait bel et bien les exigences qui définissent son mode d'existence expérimental. Or, le laboratoire est également *un lieu saturé d'obligations*. Comment le physicien d'aujourd'hui « sait-il » que l'électron existe ? Si on l'interroge avec assez d'astuce, on pourra en venir à conclure qu'il « croit » à l'électron, et celui-ci sera dénoncé comme

67 p. 63, Lucien Sève, *Émergence, complexité et dialectique : sur les systèmes dynamiques non linéaires*, Odile Jacob, 2005

68 Janine Guespin-Michel, « Les systèmes dynamiques non-linéaires », [en ligne] http://www.revolutionducomplexe.fr/emergence/non-lineaires, consulté le 5 décembre 2019

« fétiche ». Mais, si l'on abandonne la rude alternative entre savoir et croire, on devra conclure que le physicien d'aujourd'hui *n'est rien sans l'électron* [ou *X* sans *Y*] car la plupart des dispositifs qui peuplent son laboratoire supposent son existence. […] S'il est une pratique où la pensée ne doit pas se dire seulement en terme d'exigence, mais aussi d'obligation, où les êtres de référence ont pour première fonction d'obliger à penser, de participer à la fabrication d'une pensée, c'est bien la pratique expérimentale. Et s'il est un lieu où ces êtres que nous créons ont les moyens de nous obliger parce qu'il est nécessaire de faire appel à eux pour conférer une quelconque signification aux dispositifs techniques indépendamment desquels il n'y aurait pas de pensée, c'est bien le laboratoire[69]. ›

DÉFINIR L'EXPOSITION COMME PARADIGME ESTHÉTIQUE

On retrouve ce rapport aux croyances examinées par Anne Cauquelin dans le jeu de l'art qui lie *X*, *Y* et *Z*. Ces croyances enferment chacune des entités dans des automatismes de reconnaissance qui bride l'expérimentation. Cependant, pour pouvoir considérer le laboratoire comme un lieu expérimental pouvant faire émerger *Y* sous une forme jusqu'alors non reconnue, cela implique de déceler ce qui, dans l'exposition, permet de penser la fabrication de *Y*. Autrement dit, il faut pouvoir reconnaître ce qui, dans le dispositif de mise en vue, est rendu opérant en tant que pouvant fabriquer un être artistique. Ce sera l'objet du chapitre suivant. Pour que cela soit possible, il faut, comme le signale Christophe Khim, que l'exposition soit devenue un paradigme esthétique « depuis lequel se déterminent les conditions au sein desquelles se produisent, se pensent et se regardent les objets de l'art moderne et contemporain[70] ». Ce paradigme esthétique dépend de trois composantes essentielles déjà évoquées dans les définitions et usages de l'exposition. La première est la fonction de mise en vue qui entrelace des stratégies commerciales et de diffusion avec des visées décoratives, didactiques ou rhétoriques. La seconde est le format muséal hérité d'une pratique séculaire de collecte et de collection qui, en devenant le lieu public dans lequel fréquenter des objets hors du commun a permis l'invention de l'œuvre d'art en tant qu'objet purement artistique et esthétique. La troisième regroupe le processus curatorial et ses opérations, émancipées de toute fonction ou format, mais s'inscrivant dans une structure événementielle et spécifique.

DE QUOI CE LABORATOIRE SERAIT-IL LE LIEU DE FABRICATION ?

Envisager l'exposition comme un laboratoire n'est pas une chose nouvelle. Cela nous ramène à une période de remise en cause de la « tradition sacrali-

69 p. 315, Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques II*, La Découverte / Poche (Sciences humaines et sociales), 2003 [1997]

70 p. 76, Christophe Khim, « Notes pour une théorie de l'exposition », dans David Zerbib (dir.), *In octavo, op. cit.*

satrice du musée[71] » à la fin des années 60, « visant à transformer le musée ou centre d'art en un lieu de discussion[72] ». *Forum* ou *laboratoire*, l'exposition est devenue une forme discursive dont la finalité première n'est plus uniquement de mettre en vue des objets-œuvres mais de rassembler un public invité à prendre part à des temps de discussions ou d'activités ayant lieu dans le musée. L'exposition devient ainsi une *situation* depuis laquelle penser les pratiques artistiques, et peut-être, envisager d'autres manières de faire *œuvre* ou *institution* en impliquant dans ce temps de recherche et d'expérimentation ceux à qui la mise en vue est habituellement destinée. « Situations décrit les conditions depuis lesquelles les œuvres d'art contemporaines viennent aujourd'hui à l'existence[73]. » En introduisant ainsi le rapport des pratiques artistiques contemporaines – artistes, curateurs et institutions – aux situations (d'exposition), Claire Doherty synthétise le mouvement de l'atelier comme lieu de production de l'œuvre vers un usage du temps et de l'espace d'exposition comme lieu de fabrication et de co-élaboration d'une activité commune.

Ce qui était alors entendu comme *l'exposition* – lieu de rencontre entre un public et une pratique artistique stabilisée en une forme mise en vue – devient un terrain d'expérimentation relatif à la spécificité de chaque situation, terrain sur lequel se jouent et s'inventent une redistribution des rôles et des pratiques de chacun. Jean-François Chevrier voit dans ce rapport à l'œuvre un nouveau paradigme qu'il qualifie par l'association de ces trois termes : « Activité-information-débat[74] ». L'exposition n'est plus cet accrochage de peintures et de sculptures tel qu'à ses débuts, mais garde sa fonction de mise en vue et de lieu de rendez-vous hébergé par un nouveau genre d'institutions (centres d'art, artist run spaces). Ce rôle de laboratoire du *désœuvrement* de l'exposition n'a depuis cessé d'être réactivé ou prolongé, comme une deuxième voie plus ou moins empruntée selon les décennies, permettant d'actualiser des tentatives de redéfinition des pratiques et des rôles. C'est parce que l'exposition est une forme collaborative et relationnelle qu'elle est un lieu où repenser les rapports de forces et d'autorité, les manières de faire et d'œuvrer à du commun, tout en faisant émerger de la singularité. Transformer, de nouveau, l'exposition en laboratoire du désœuvrement, c'est poser la question de ce qu'il est possible, aujourd'hui, de « *faire exister*[75] » comme relations entre humains et non-humains. Un laboratoire au sein duquel instaurer des relations et les rendre visibles dans un même geste afin que les formes émergent de ces relations, qu'elles se présentent telles qu'elles adviennent, plutôt que d'essayer de les construire ou les reproduire artificiellement. Et comme le précise Michel Gauthier, il faut entendre par *désœuvrement*[76]

71 p. 239, Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit*.

72 *Ibid*.

73 p. 7, Claire Doherty, « The New Situationists », dans Claire Doherty (ed.), *Contemporary Art: from Studio to Situation*, Londres, Black Dog Publishing, 2004. « *Situations describes the conditions under which many contemporary artworks now come into being* », traduction personnelle. *Situations* est le nom d'un programme de commande d'art public créé en 2002 en Angleterre par Claire Doherty, http://www.situations.org.uk/about/

74 p. 46, Jean-François Chevrier, *Œuvre et activité*, *op. cit*.

75 p. 9, Bruno Latour, « Sur un livre d'Étienne Souriau : *Les différents modes d'existence* », [en ligne], consulté le 5 décembre 2019, http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/98-SOURIAU-FR.pdf

76 Au-delà de la référence à la pensée de Maurice Blanchot, comme le précise Michel Gauthier.

‹ ce mouvement équivoque qui pousse l'œuvre à se délester de ses prérogatives d'objet focal au profit d'une réalité étrangère à sa règle, mais mouvement qui suppose aussi bien que l'œuvre, comme telle, continue d'exister[77]. ›

CONCLUSION DU CHAPITRE I

Ce premier point de vue très large sur la notion d'exposition montre que bien que son utilisation soit quasiment quotidienne dans le champ de l'art, celui-ci n'apparaît pas de manière immédiate parmi les trente-quatre synonymes. Ce qui apparaît plus nettement est qu'exposer est un verbe d'action mettant en jeu plusieurs entités. Celle qui est à l'origine de cette action, celle à qui elle s'adresse et celle qui en est l'objet. Symbolisée par la formule {*X* dispose *Y* à la vue de *Z*}, l'exposition révèle ainsi les relations qui sont mises en jeu dans toute mise en vue, qu'elle qu'en soit la visée ou le champ disciplinaire. Cette formule m'accompagnera tout au long de la thèse pour analyser de manière générique les rapports spécifiques à toute situation et mettre éventuellement en lumière un changement dans la position des différentes entités. En soumettant dès ce premier chapitre la proposition que l'exposition soit un laboratoire dans lequel *Y* est l'objet de toute les expérimentations, je mets l'œuvre au centre de la relation entre *X* et *Z*, postulant ainsi que cet *objet* puisse être un intermédiaire permettant de reconsidérer les manières d'œuvrer.

77 p. 140, Michel Gauthier, *L'Anarchème*, Dijon, Les presses du réel (Mamco), 2002

CHAPITRE II
L'exposition, entre fonction étalagiste, format muséal & processus curatorial

Dans ce chapitre, je vais présenter les trois caractéristiques principales de l'exposition sur lesquelles je vais m'appuyer tout au long de la thèse pour cerner en quoi exposer est une opération cruciale pour faire exister certaines œuvres.

La fonction de mise en vue de l'exposition est tout d'abord analysée sous l'angle du dispositif et du display, de la manière dont on met en vue, avant d'aborder les raisons de mettre en vue, notamment avec le modèle historique des Expositions Universelles et des *Materials Shows*. La mise en vue se révèle alors comme un véritable savoir-faire, transformant des informations ou des matériaux en compositions artistiques et graphiques servant à la promotion d'idées ou de valeurs, et structurant visuellement un discours. Pas d'exposition sans mise en vue, et pas de mise en vue sans une stratégie d'organisation et de disposition de ce qui est à montrer, soutenue par un mobilier spécifique. Comme l'indique l'expression anglaise *window dressing*, l'activité de mise en vue d'objets et de marchandises joue de son ambiguïté avec l'exhibition et l'étalagisme et jette aussi, parfois, de la poudre aux yeux.

Le format muséal n'est pas ici limité, comme son nom pourrait le laisser croire, au musée. Il provient cependant de l'histoire intime entre musée et œuvres, depuis que ce lieu public architectural est devenu l'endroit principal dans lequel aller voir les objets spécifiques que sont les œuvres d'art. Bien que les techniques et tendances d'accrochage des œuvres aient évoluées depuis le XIX^e^ siècle, certaines manières de faire se sont propagées aux autres institutions artistiques, produisant ainsi un ensemble de normes. Ces normes forment aujourd'hui un cadre de référence qui rendent ce format muséal performatif et lui permettent d'influencer notre regard, nous demandant ainsi où et quand commence ou se termine l'œuvre. Le format muséal est un terrain de jeux et d'enjeux pour les artistes qui l'utilisent pour s'en démarquer ou au contraire instaurer une légitimité.

Le processus curatorial définit les opérations spécifiques liées à une activité de mise en vue dans ou hors de ce format muséal. La notion de curatorial est utilisée pour marquer une différence entre ce qui relève du curating, ou expographie, qui serait la pratique technique et professionnelle de l'organisation d'expositions, et « l'événement de connaissance[78] » plus ou moins dirigé qui a lieu par la mise en scène de l'exposition. Le processus curatorial est comparé au processus éditorial, permettant ainsi de déterminer une série d'opérations dont procède l'exposition : sélectionner, déplacer et situer, puis mettre en forme, matérialiser et traduire et enfin agencer, organiser et composer. La disposition devient un véritable

78 p. ix, Jean-Paul Martinon (dir.), *The curatorial. A philosophy of Curating*, Londres / New York, Bloomsbury, 2013

langage dont les origines dialectiques se retrouvent dans les Chambres de merveilles et les Cabinets de curiosités. Bien que procédant d'une méthode différente, c'est bien un travail avec des choses qui est réalisé afin de faire émerger de cette disposition une forme de connaissance.

1. La fonction *étalagiste* de l'exposition : mettre en vue

1.1 DU DISPOSITIF AU DISPLAY

L'exposition, résultat de l'action d'un émetteur *X* présentant une chose *Y* à un destinataire *Z*, accueille une mise en vue de *Y* réalisée conformément aux intentions de *X* estimant que cela devrait intéresser *Z*. L'exposition est donc un dispositif de mise en vue qui agence des éléments entre eux de manière à produire quelque chose. Ce dispositif rend visibles les choses présentées, attire l'attention sur elles, qu'elles soient un objet, un individu, une situation ou un espace. Il permet de focaliser l'attention de ceux à qui il est destiné sur quelque chose de précis. Selon le contexte dans lequel ce dispositif est employé, il aura des finalités diverses qui auront toutes le même objectif, attirer et concentrer l'attention sur un point précis. Chaque modalité d'exposition a ses propres dispositifs de mise en vue, de mise en évidence et en explications ou indications. Des manières de diriger le regard afin que le destinataire ne se perde pas en route et ne passe pas à côté de ce qui est jugé comme important. Je vais essayer ici de rester le plus possible en dehors du champ muséal pour faire ressortir des stratégies de mise en vue relatives à des expositions de tout type. Je vais cependant faire un bref détour par le champ de l'art pour expliquer la notion de *dispositif*.

REPÉRER LE DISPOSITIF D'EXPOSITION

Bernard Guelton retrace, en introduction de l'ouvrage collectif *Dispositifs artistiques et interactions situées*[79], une généalogie de l'usage de la notion de dispositif dans le champ de l'art. Il fait notamment référence à la définition de Suzanne Pagé proposée dans le catalogue de l'exposition *Dispositif-Sculpture* comme « ensemble de moyens conformes à un plan – agencement et mécanisme – impliquant aussi bien l'idée d'utilisation tactique de l'espace que celui d'une stratégie (esthétique et idéologique) englobant le musée proprement dit[80]. » L'exposition est un dispositif en ce qu'elle rend opérante une mise en vue, un cadrage, au sein d'un appareil institutionnel selon un plan déterminé par *X* mettant en œuvre des moyens matériels, humains et idéologiques.

L'appareil institutionnel détermine le champ de l'art comme site de référence et son espace d'exposition comme support possible à une intervention artistique ou curatoriale. Ce dispositif opère dès lors que le destinataire sait se situer dans ce champ et reconnaît soit une situation muséale, soit une œuvre. Hors du champ strictement institutionnel, le dispositif d'exposition fonctionne tant qu'il articule une relation déterminant les rapports entre *X*, *Y* et *Z* dans un espace et une durée précise. L'œuvre qui dépend d'une occasion d'exposition pour se formuler est tributaire de la situation d'exposition articulant *Y* à *X* et *Z*, c'est-à-dire articulant et actualisant sa matérialisation aux conditions de sa mise en vue, cette dernière incluant la localisation et la temporalité de l'événement.

79 Bernard Guelton (dir.), *Dispositifs artistiques et interactions situées*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016

80 p. 6, Suzanne Pagé & Béatrice Parent, *Dispositif-Sculpture*, *op. cit.*

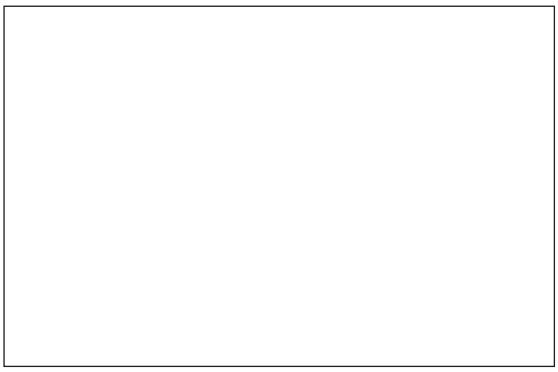
> ‹ Si la conception d'une œuvre en rapport avec un lieu vient élargir la conception d'une œuvre restreinte à un simple objet matériel, le concept de dispositif vient à son tour élargir la conception d'une œuvre attachée à un territoire et à un événement. La pensée du dispositif est la pensée d'un ensemble articulé en lui-même[81]. ›

On peut donc analyser le dispositif relatif à toute situation d'exposition en observant l'ensemble de ces « moyens », articulations et interactions constituant la spécificité de chaque agencement. On peut citer par exemple l'espace (ses qualités plastiques et formelles, ses circulations, son éclairage, sa signalétique, ses accès, sa localisation), les supports de communication et d'information (étiquettes, cartels, feuille de salle, communiqués de presse), la médiation dans l'espace d'exposition, les publications relatives à chaque exposition et donnant un apport complémentaire, une contextualisation, en bref, tout ce qui encadre [*frame*] la mise en vue et met le destinataire en condition de réception et de compréhension conformément à ce que *X* a décidé. Le dispositif d'exposition est un appareil de vision et de savoir, (Tony Bennett[82] dirait un dispositif de pouvoir *par* le savoir et la vision) qui accompagne et focalise une manière de *bien* voir ce qui est à voir. Il est évident que plus le cadre de référence est explicite, plus les éléments du dispositif seront repérables et faciles à mettre en évidence. Dans le cas de *Culture in Action*, situation d'exposition ayant lieu à l'extérieur du musée, nous sommes en présence d'un dispositif mettant en vue autant la relation entre tous les agents que la mise en œuvre de *Y* dans lequel elle s'effectue en partie. Le dispositif de *Culture in Action* rend visible tant le résultat final des huit projets que la réalisation de ces projets dans le temps de l'exposition, c'est-à-dire les interactions et négociations constantes entre curatrice, artistes, participants-spectateurs et programmateurs du *Sculpture Chicago*.

LE DISPLAY : DE LA MAIN À L'ŒIL

Le *display* est le nom donné aussi bien à la stratégie globale de mise en vue, qu'au mobilier ou support de présentation ou qu'à l'agencement des choses dans la disposition. Toute mise en vue procède donc d'un display particulier, quand bien même celui-ci se résumerait à un objet posé dans une vitrine. La manière dont les choses sont disposées nous communique des informations relatives à ce qu'on nous montre. Il existe de nombreux implicites, variant selon les cultures[83], comme le fait que ce qui est précieux est montré sous une vitrine, que les document sont présentés à plat, les tableaux accrochés au mur, qu'on peut faire le tour d'une sculpture, qu'il y a des cartels pour nous informer sur les œuvres, que ce qui est soldé porte une étiquette de couleur fluorescente, que des livres placés dans une étagère peuvent être feuilletés, etc. Le *display* est, en quelque sorte, la stratégie visuelle du dispositif d'exposition, et est utilisé aussi bien dans le domaine du marketing que de la muséologie.

81 p. 11, Bernard Guelton, *Dispositifs artistiques et interactions situées*, *op. cit*.
82 Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », *op. cit*.
83 Comme par exemple le fait précédemment mentionné que l'utilisation du verre pour protéger les objets précieux de manière à les montrer sans les abîmer provienne de la religion judéo-chrétienne et de son usage de la relique.



Béatrice Balcou, *UntitledPerformance#02*
2012 – 2014, CNAP collection
Photographie : © Aurélien Mole

Le terme *display* est souvent utilisé en français sans être traduit. *To display something* signifie faire une démonstration, faire étalage de quelque chose. *To be on display* veut dire être en vue, accroché aux murs du musée, sorti de la réserve. *Window display* est un synonyme de *window case* qui veut dire vitrine. Le *display*, en informatique, est l'affichage de l'écran d'ordinateur. *To display* et *to show* veulent tout deux dire *exposer*. Le *display* est donc l'instrument de la disposition, ce qui permet matériellement d'exposer quelque chose, mais aussi ce qui permet, dans l'opération de disposition, de nommer l'intentionnalité du dispositif. C'est autant l'interface matérielle de la disposition – ce à travers quoi elle apparaît ou se matérialise, comme l'écran d'ordinateur –, que l'expression d'une volonté ou d'une manière de placer les choses dans un contexte.

Dans le texte *The politics of display*, l'origine du mot *display* en anglais, est décrite comme provenant du latin *displicare* [*to unfold*], déplier, déployer, sortir de la réserve (du pli), mettre en vue[84]. L'équivalent néerlandais (puisque c'est un ouvrage Néerlandais) *vertonen* [*to show*] exprime, selon les auteurs, l'action de mettre en vue [*to bring before the eyes*]. L'origine latine indique une action de la main qui plie et déplie, alors que les origines gothiques du mot renvoient à une interaction entre un geste, apporter devant, et l'œil, organe de la vision. La mise en vue est ici clairement associée à la main qui manipule des choses[85] pour les rendre visibles ou les mettre explicitement sous les yeux de quelqu'un. La main qui déplie adapte son geste à la chose qu'elle manipule, à ses dimensions, son volume, sa matérialité. C'est une danse, un dialogue de la main et du corps qui s'ajuste et s'accorde à ce qu'il déplie ou déploie parce qu'on ne peut prévoir la manière dont le pli s'ouvre ni ce sur quoi il ouvre. J'en profite pour noter ici la présence de nombreuses images dans l'art contemporain montrant des mains ou des corps en train de manipuler des objets – livres, œuvres, matériaux – qui nous ramènent au processus en train de se faire, au geste de l'artisan et à une relation personnalisée, adressée, comme une main tendue.

La traduction en français de *to bring before the eyes* décrit quant à elle une action principale – celle de mettre devant les yeux – qui implique inévitablement d'avoir choisi préalablement à la fois quoi montrer et comment le montrer. L'individu qui déplie peut être aussi celui qui regarde, spectateur de sa propre action et de ce qu'il découvre à l'intérieur des plis alors que l'action de mettre devant les yeux induit une relation à plusieurs entités entre celle qui apporte et les yeux de celle devant qui on place la chose apportée. Nous retrouverons, avec le processus curatorial, cette différence entre d'une part une manipulation comme rapport dialectique immédiat et réaction spontanée aux choses, et d'autre part une manipulation qui classe, répertorie, et ordonne des choses après les avoir analysées.

84 p. 12, Perry H. Chapman, Frits Scholten & Joanna Woodall, « The Politics of Display », dans *Netherlands Yearbook for History of Art*, 65, 2015, p. 6 – 21. Je traduis depuis l'anglais.

85 Au double sens du terme *manipuler* qui signifie utiliser ses mains pour conduire une action mais aussi soumettre la chose manipulée à la volonté de celui qui conduit l'action.

Cette main qui manipule, qui est celle de *X* à l'origine de la mise en vue, est considérée comme active « *the active hand of the displayer*[86] », qu'elle déplie ou qu'elle porte ce qui est montré, alors que les yeux de *Z* sont sans corps « *the disembodied eye*[87] », ne sont qu'organe de la vue. Ils n'ont pas de mains pour répondre. Ils ne participent pas à la mise en vue, ils en sont les témoins. Ce qui ne les rend pas inactifs pour autant, puisque le display a le pouvoir, notamment, de déclencher un acte d'achat, mais la relation ne se fait pas de main à main, mais de main à œil.

1.2 *MATERIALS SHOWS*, MATIÈRES À VOIR

EXPOSER LES PRODUITS DE L'INDUSTRIE

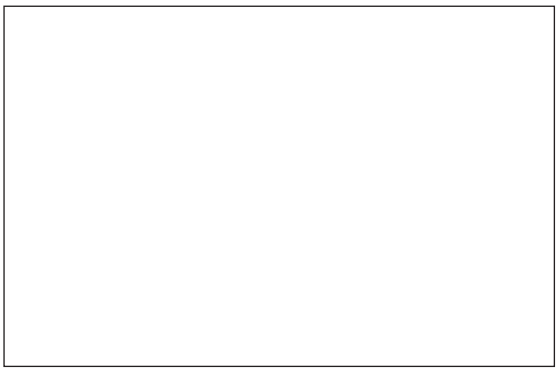
Au XIX^e^ siècle se développent simultanément plusieurs lieux publics d'exposition dans lesquels sont mis en vue des objets précieux comme dans les musées, mais aussi des marchandises dans les grands magasins, ou les arts, techniques et produits de l'industrie dans les expositions universelles internationales. Chacun de ces espaces a recourt à des dispositifs de mise en vue des choses présentées adaptés à la finalité de l'exposition : transmettre une connaissance universelle pour le musée, vendre des marchandises pour les grands magasins, montrer la diversité et l'actualité des techniques et des arts de la vie d'un pays pour les expositions universelles.

Ces trois formes d'exposition ont en commun la volonté d'affirmer l'importance et la richesse de ce qu'elles disposent à la vue afin d'impressionner les visiteurs. Ce sont des magasins, des réserves de trésors dont il convient d'organiser la mise en scène. Je me suis intéressée aux expositions universelles et aux expositions de matériaux, les *Materials shows*, pour leur proximité formelle avec les agencements que l'on retrouve actuellement dans l'art contemporain. Cette filiation de la pratique de la disposition avec l'activité de mise en scène de matériaux industriels rend explicite le fait que l'exposition met avant tout en vue des matières premières et des informations qu'elle ne transforme pas mais qu'elle déplace et organise. Les agencements ainsi conçus sont des propositions formelles signifiantes faisant « passer sous les yeux du public[88] » des objets rassemblés pour leur intérêt artistique, innovant ou exceptionnel. Et le public des expositions universelles pouvait être considérable, le nombre de visiteurs se chiffrait en millions pour une durée de six mois environs[89].

METTRE EN VUE DES MATIÈRES PREMIÈRES

Dans l'article de Marlise Rijks, « Defenders of the Image », un paragraphe s'intitule *Materials on display*[90] et est illustré par la reproduction d'une peinture de Frans Francken II, *The cabinet of a collector*, de 1617. Une

86 p 13, *ibid*.
87 p 13, Perry H. Chapman, Frits Scholten & Joanna Woodall, « The Politics of Display », *op. cit*.
88 p. v, J. Ozenne & E. du Sommerard, *Rapport de la commission supérieure, France, Expositions internationales, Londres 1871*, Paris, Imprimerie de Jules Claye, 1872
89 32,2 millions de visiteurs pour l'Exposition Universelle de 1889. Christiane Demeulenaere à l'occasion de sa communication du jeudi 13 février 2014, https://objethistoire.hypotheses.org/481, [en ligne] consulté le 5 décembre 2019
90 p. 67, Marlise Rijks, « Defenders of the Image » dans *Netherlands Yearbook for History of Art*, 65, 2015, p. 54 – 83



Frans Francken II, *Une collection*, 1619, huile sur panneau (139 × 84 cm), Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, Belgique

rapide recherche sur Internet montre Frans Francken II comme un *peintre de display*, nombre de ses peintures étant des représentations de collections exposées. On y voit des objets en tous genres, coquillages, livres ouverts, tableaux accrochés au mur à côté d'armes ou de planches d'atlas d'entomologie. Ses peintures peuvent être lues comme une sorte de portrait en creux du collectionneur par ses goûts et centres d'intérêt exprimés dans le choix des objets. La disposition y est assez chaotique, laissant imaginer une volonté de montrer le plus de choses possible sur la table plutôt qu'une organisation précise, hiérarchique ou thématique. Certaines images de la documentation photographique de Thérèse Bonney de l'Exposition Internationale des Arts & Techniques de 1937 évoquent cette même manière de mettre en scène des objets afin de les présenter. La photographie remplace la peinture en tant que support de représentation de la disposition mais l'idée reste la même, montrer la mise en vue d'un ensemble d'objets. L'agencement des objets y est pourtant totalement opposé. À la surcharge de la disposition des trésors du collectionneur chez Frans Francken II répond l'ordonnancement précis du scénographe de l'Exposition Internationale, produisant de véritables compositions artistiques réalisées avec des matériaux les plus divers.

LE DISPLAY, STRUCTURE DE LA COMPOSITION

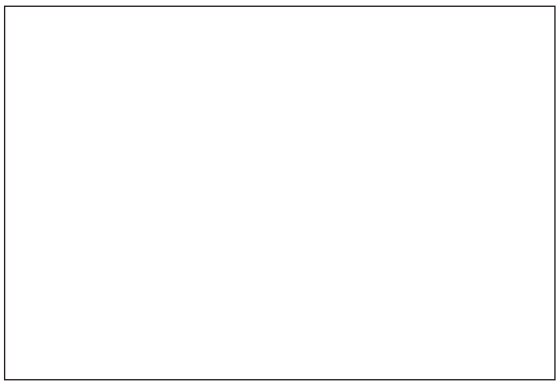
Lilly Reich et Mies van der Rohe ont réalisé ensemble quelques expositions de matériaux au début du XX^e^ siècle dont certaines ont fait l'objet de reprises par des artistes[91]. C'est le cas de Céline Condorelli qui réactive des agencements d'architectes ou de scénographes de la période moderniste et les déplace dans le domaine de l'art contemporain. Dans les années 20, les expositions d'art moderne et le mouvement moderniste en architecture influencent la manière de mettre en vue les marchandises dans les vitrines ou les expositions internationales[92]. Comme dans les musées, les murs deviennent des cloisons amovibles, le display structure, découpe et organise autant les espaces que les matériaux ou objets présentés. Avec Céline Condorelli, le display rejoué perd son rôle de structure à la mise en vue. Il est lui-même exposé en tant que forme indexant un moment historique pour le rendre visible. Elle montre notamment le travail de femmes que l'histoire a oublié au profit de leurs homologues masculins telle la scénographe Lilly Reich ou l'architecte Lina Bo Bardi. Mais le display de matériaux peut aussi servir à montrer des matières ou informations premières, à les rendre visibles et les communiquer.

91 Céline Condorelli a repris le rideau du *Velvet and Silk Cafe* de l'exposition *Women's Fashion* de 1927 à Berlin, Goshka Macuga a, quant à elle, repris le display de l'exposition de tissus de Barcelone. Les illustrations proviennent du catalogue d'exposition *Lilly Reich. Designer and Architect*, McQuaid Matilda (dir.), 7 février – 7 mai 1996, Museum of Modern Art, New York.

92 p. 165, Esther da Costa Meyer, « Cruel Metonymies: Lilly Reich's Designs for the 1937 World's Fair », dans *New German Critique*, 76, Special Issue on Weimar Visual Culture, 1999, p. 161 – 189, [en ligne] https://www.jstor.org/stable/488661, consulté le 5 décembre 2019



Lilly Reich, exposition de textiles d'Allemagne, Exposition Internationale de 1929, Barcelone, Espagne.

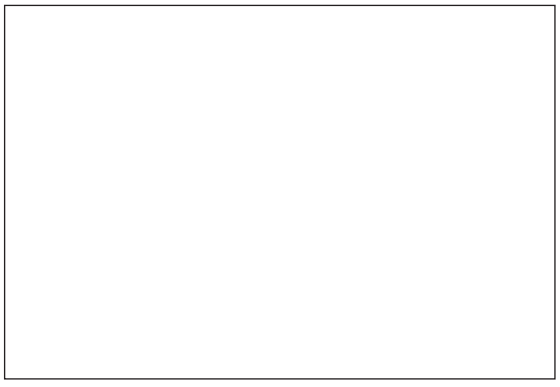


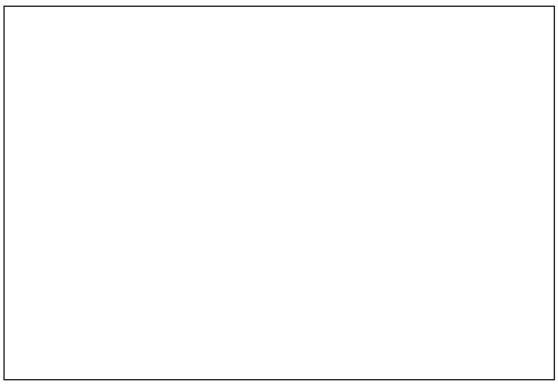
Goshka Macuga, *Haus der Frau II*
Verre, métal (120 × 700 × 100 cm), vue d'exposition, Turner Prize, Tate Britain, Londres, GB, 2008

Lilly Reich & Ludwig Mies van der Rohe, *Women's Fashion*, « Velvet & Silk Cafe », Berlin, Allemagne, 1927

Céline Condorelli, *Curtain Show*, avec Tacita Dean, Douglas Gordon, Barbara Holub, Hannah James, Grace Ndiritu, Lilly Reich, Erik Satie, Ines Schaber & Albrecht Schäfer, commissariat : Céline Condorelli & Gavin Wade, vue d'exposition, Eastside projects, Birmingham, GB, 2010







Rana Hamadeh, *The Alien Encounters Archive*, détail, 8e Biennale de Liverpool, GB, 2014

La disposition devient l'opération principale d'une composition agençant des matériaux dans un état non définitif et transitoire. Ceux-ci peuvent avoir été rassemblés pour l'occasion, extraits d'un travail en cours. Le display sert alors à donner un support commun à tous ces matériaux, à les organiser et à les ranger pendant la durée de l'exposition, rendant visible une partie des documents, outils, objets avec lesquels l'artiste travaille. C'est le cas de Rana Hamadeh qui créé des displays qu'elle active lors de performance. Meubles à tiroirs ou tables servent de plateau de jeu pour la performance et de dispositifs de mise en vue lorsqu'ils ne sont pas activés par l'artiste.

Pour Carol Bove, le display structure une composition qui n'a pas vocation a être actualisée. Formant un ensemble cohérent organisé dans un meuble de type étagère ou table-basse, les objets présentés sont, comme ceux du collectionneur, non transformés, montrés dans leur entièreté, l'agencement ayant valeur de sculpture ou d'installation stabilisée dans cette configuration. On peut enfin citer le MoMA qui, dans les premières années de son ouverture, organisait des expositions d'objets de la vie quotidienne à moins de 10 dollars. Comme avec les compositions documentées par Thérèse Bonney, la manière de mettre en vue ces articles était l'objet d'une attention particulièrement soignée, amplifiée par la qualité de la documentation photographique exposant la disposition et ses composantes.

1.3 L'EXPOSITION, UN OUTIL DE PROMOTION COOPÉRATIF

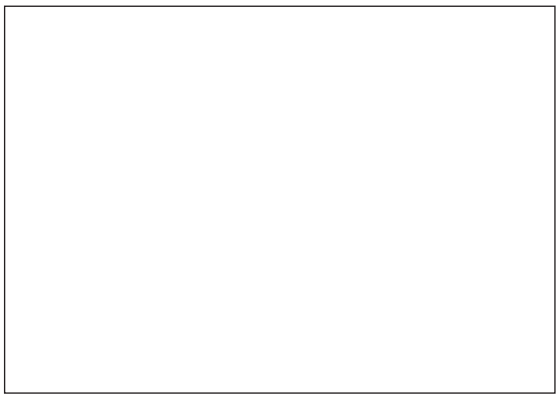
METTRE EN VUE POUR SE FAIRE CONNAÎTRE & VENDRE

Salons et expositions universelles proviennent d'une même idée, faire connaître au grand public le travail d'artistes ou d'industries pour en diffuser la renommée. Alfred Picard[93], dans le Tome premier du Rapport général du Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies de l'Exposition Universelle internationale de 1889 à Paris retrace les préliminaires de la forme *exposition* en France. Remontant jusqu'aux foires du Moyen Âge ou encore plus avant aux fêtes grecques ou romaines donnant lieu à des exhibitions « de faste et de vanité[94] » ayant pour but de « rehausser l'éclat de la cérémonie publique » et de décorer les rues, il attribue l'invention de l'exposition à la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture en 1648. Ces expositions annuelles qui s'installèrent dès 1699 dans la grande galerie du Louvre étaient accompagnées de la publication d'un catalogue faisant l'inventaire des « tableaux, statues, bas-reliefs, dessins et estampes offerts à la

93 Alfred Picard, « Rapport général du Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies », *Exposition Universelle internationale de 1889 à Paris*, Tome premier, *Historique des expositions universelles, Préliminaires de l'Exposition Universelle de 1889*, Paris, Imprimerie Nationale, 1891, [en ligne] http://cnum.cnam.fr/CGI/redir.cgi?8XAE349.1, consulté le 5 décembre 2019

94 p. 3, *ibid*.

curiosité publique[95] ». Pour Julian Myers-Szupinska, ce sont les artistes anglais qui ont inventé l'exposition au XVIII^e siècle, se regroupant en collectif pour organiser des manifestations lors desquelles diffuser et vendre leurs œuvres à un public bourgeois[96]. L'exposition y est définie comme un événement public, auto-organisé collectivement, afin de montrer et faire connaître des productions qui ne se destinent pas à un commanditaire précis. Il distingue en cela l'*exposition* comme forme sociale et moyen de diffusion, du *display* comme manière de mettre en vue.



Lilly Reich, *The Dwelling in Our Time – Material Show*, exposition de bois, Berlin, Allemagne, 1931

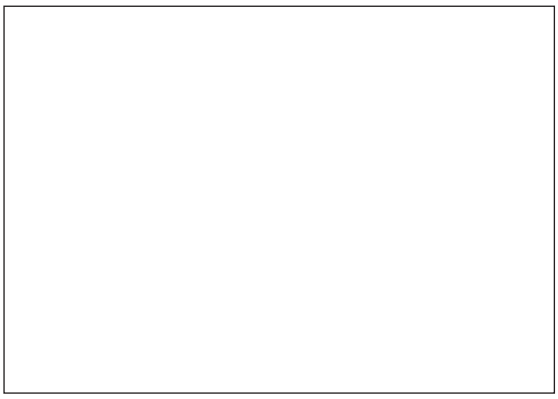
> ‹ Les formes de mise en vue remontent très loin dans le comportement social humain, de la monstration des reliques médiévales aux peintures rupestres et au-delà, mais l'«exposition» en tant que telle a été inventée à la période des Lumières en Europe occidentale, comme une nouvelle forme de publicité pour une nouvelle sorte de public[97]. ›

En avance sur le mouvement coopératif[98] qui connaîtra un véritable engouement au XIX^e, l'exposition devient un outil permettant la mutualisation des compétences et des moyens qu'ils soient de promotion ou de diffusion.

Alfred Picard précise qu'avant la fin du XVIII^e, l'exposition de l'Académie « n'était ouverte qu'aux travaux de quelques artistes éminents, dont le mérite hors de pair était consacré par le titre d'académicien, et qui consentaient à montrer des statues, des tableaux, des gravures, commandés à l'avance pour une destination spéciale[99] ». Même si dès « 1793, tous les artistes eurent accès au concours et furent admis à tenter la fortune », certains s'associent et se regroupent en coopératives ou sociétés dès le milieu du XIX^e siècle pour revendiquer la liberté de créer et d'exposer[100], prenant en charge l'organisation de la mise en vue de leur travail. À deux reprises Gustave Courbet organisera une exposition personnelle dans le cadre des expositions universelles de 1855 et 1867, s'occupant personnellement de son auto-promotion. Il entend ainsi affirmer sa propre vision de l'art et l'instituer publiquement, faisant payer l'entrée de son pavillon au public souhaitant visiter son « exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins[101] ».

Le dispositif de mise en vue de l'exposition permet donc non seulement de diffuser une production, qu'elle soit artistique ou industrielle, mais

95 p. 5, Alfred Picard, « Rapport général du Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies », *op. cit.*
96 Julian Myers-Szupinska, « Exhibition as apparatus », *op. cit.*
97 p. 25, Julian Myers-Szupinska, « On the Value of a History of Exhibitions », *The Exhibitionist*, 4, 2011. « *Forms of display go very deep into human social behavior, from the display of medieval relics to cave paintings and beyond, but the ‹ exhibition › as such was invented in the Enlightemnent in Western Europe, as a new form of publicness for a new sort of audience.* » Traduction personnelle
98 « Co-operare, travailler ensemble. Le mot aurait été forgé dans la première moitié du XIX^e siècle par le théoricien socialiste britannique Robert Owen pour désigner une forme d'organisation des activités humaines dans le domaine économique. » §1, Julien Dohet, « Le mouvement coopératif : histoire, questions et renouveau », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, vol. 2370-2371, 5, 2018, p. 5 – 58.
99 p. 6, Alfred Picard, *op. cit.*
100 p. 13 – 14, Julie Bawin, *L'artiste commissaire*, *op. cit.*
101 p. 37, *ibid.*



Thérèse Bonney, Exposition Internationale des Arts & Techniques de 1937, Pavillon Saint-Gobain, conçu par André-René Coulon & Jacques Adnet. Salle d'exposition : mise en valeur des productions du groupe. © The Bancroft Library, University of California, Berkeley / Thérèse Bonney / BHVP / Roger-Viollet

aussi de diffuser une idée à propos de cette production, une idéologie qui, si elle est montrée publiquement lors d'une Exposition Universelle ou de l'Académie, signifie qu'elle surpasse les autres. Le vocabulaire utilisé dans les rapports ou compte-rendus des expositions universelles est en ce sens très manifeste. J'ai relevé des expressions telles que « qui oserait nier », « supériorité », « lutte pour la beauté », « le souffle intime des grandes idées », « les véritables maîtres », « un idéal supérieur », « éblouir », « la majesté d'une grande action », « les peintres immortels », « ajouter à la gloire de l'École française contemporaine[102] ». Cette manière de vouloir démontrer, à travers ces mises en vue, la suprématie de certaines idées, de certains procédés, et de célébrer le progrès technique et matériel est vraiment le reflet d'une époque dans laquelle ces expositions servaient à démontrer pacifiquement la puissance d'une nation[103].

VÉHICULER UN MESSAGE

La manière prétendument scientifique mais surtout exotique et propagandiste de mettre en vue et en scène les collectes ethnographiques et les civilisations non-européennes en récréant des villages ethniques et des habitations avait pour but de faire ressortir les nombreux visiteurs de leur promenade dans l'Exposition Universelle de 1889 « gagnés aux grandes causes coloniales[104] ». Sous couvert de spectacles curieux ou instructifs, les choses mises en vues qui se trouvent ici être des objets volés ou des êtres humains servent à véhiculer par des « tableaux vivants[105] » un discours politique et gouvernemental. La composition créée pour la mise en vue devient l'instrument ou le vecteur d'un message à transmettre, d'une information dont l'efficace prime sur la manière.

Les informations importantes à transmettre au grand public vont aussi être l'objet d'une invention formelle et graphique à travers des panneaux en reliefs occupant des stands complets. Ce sont par exemple les chiffres d'importation ou d'exportation de matières premières d'un pays, des récits de l'évolution récente de la société, toute information servant à mettre en valeur et à promouvoir les résultats commerciaux, historiques ou sociétaux d'un pays.

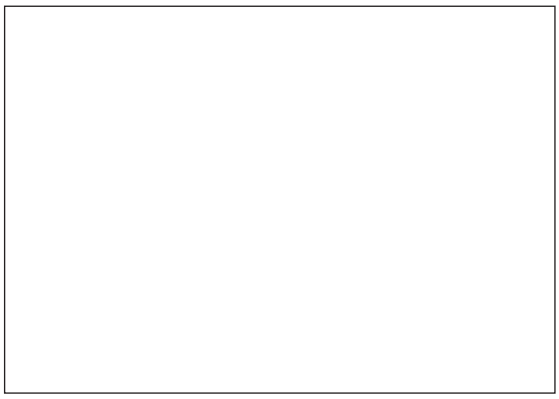
102 p. vii, François Bournand, *Catalogue illustré de l'exposition internationale de Blanc & Noir au Palais du Louvre*, Paris, E. Bernard et C^ie^ Imprimeurs-Éditeurs, 1885, [en ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1179006m/f5.image, consulté le 5 décembre 2019

103 p. vii, J. Ozenne & E. du Sommerard, *Rapport de la commission supérieure, France, Expositions internationales, Londres 1871*, *op. cit.* « En même temps, au lendemain de la levée du siège de Paris, nos principaux producteurs, quelques-uns de nos artistes les plus éminents, se réunissaient et demandaient au gouvernement encore installé à Bordeaux de décider de la participation de la France à l'Exposition internationale de Londres, se déclarant prêts, dans un sentiment de patriotisme auquel on ne saurait trop rendre hommage, à tous les sacrifices, pour prouver que la France n'était pas déchue du rang qui lui appartient, et qu'elle occupait toujours la première place dans les arts et dans les productions qui en relèvent. »

104 p. 45, H. Faye, « Ethnographie », *Exposition Universelle de 1889, Les expositions de l'état au champ de mars et à l'esplanade des Invalides*, Tome 1, Paris, Imprimerie des journaux officiels, 1890

105 *Ibid.*

L'information est traduite et représentée par l'intermédiaire du display qui en devient lui-même médium et message. Cette esthétisation de la mise en forme produite pour les expositions est considérée par Mary Anne Staniszewski comme l'impensé ou l'inconscient de l'histoire de l'art moderne qui, probablement à cause de la nature éphémère des expositions mais pas uniquement, ne s'intéresse qu'aux œuvres individuellement et pas à la manière dont elles sont mises en vue, manière qui ne dispose pas que des objets, mais véhicule aussi des connaissances et une forme de pouvoir[106].



Thérèse Bonney, Exposition Internationale des Arts & Techniques de 1937, Pavillon des Pays-Bas. Salle d'exposition consacrée aux transports et au tourisme : panneau représentant l'évolution des services de la poste du XVII^e siècle à nos jours. © The Bancroft Library, University of California, Berkeley / Thérèse Bonney / BHVP / Roger-Viollet

> ‹ Les historiens de l'art ont analysé les œuvres inclues dans une exposition et les effets d'une mise en vue tels qu'ils sont reçus dans les discours esthétiques, sociaux et politiques. Mais ils ont rarement abordé le fait qu'une œuvre d'art, lorsqu'elle est exposée publiquement, ne se tient presque jamais seule : elle est toujours un élément d'une exposition permanente ou temporaire créée conformément à des conventions d'installation historiquement déterminées et mises en scène consciemment[107]. ›

Ce rapide passage par les dispositifs de mise en vue témoigne d'une nécessité de toujours être vigilant sur les rapports de pouvoir implicites dans toute situation d'exposition. Cette *éthique* de la mise en vue s'applique à toute situation car il n'existe aucune exposition qui soit neutre[108].

CONCLUSION

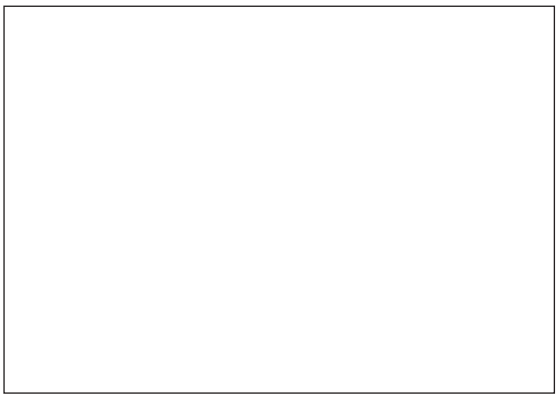
> ‹ Mettre en ordre, organiser. […] Art de disposer les objets de manière esthétiquement heureuse. Cet art, à la différence des arts plastiques, ne crée pas matériellement d'objets ; son œuvre réside dans la manière dont il place les uns par rapport aux autres des objets préexistants. La diacosmétique joue un rôle des plus importants dans l'esthétique de la vie courante : disposition des meubles dans une pièce, aspect d'une table servie, alliance des éléments d'une tenue vestimentaire, etc. Il donne lieu à certaines activités professionnelles, comme l'art de l'étalagiste ou de l'ensemblier décorateur[109]. ›

106 p. xxi, Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: a History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge/London, MIT Press, 1998

107 *Ibid.* «*Art historians have analyzed the works included in an exhibition and a show's effect as it is received within aesthetic, social, and political discourses. But they rarely addressed the fact that a work of art, when publicly displayed, almost never stands alone: it is always an element within a permanent or temporary exhibition created in accordance with historically determined and self-consciously staged installation conventions.* » Traduction personnelle

108 p. 9, Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit*.

109 p. 602, Anne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit*.



« Village angolais », album de 36 photographies anthropologiques présenté à l'Exposition Universelle de 1889 à Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris

Telle une main qui *déplie* ou *apporte devant les yeux*, toute exposition active donc les éléments qu'elle met en vue et ce d'une manière différente selon le display utilisé, selon la « manière dont il organise l'attention[110] ». Ce processus conscient d'organisation informé par une finalité et une intentionnalité claire[111] navigue entre composition artistique et information mise en forme et en vue dans un support, un espace. Les choses que l'on nous présente sont des matériaux, des objets trouvés, fabriqués, des articles de la vie quotidienne. Leur agencement au sein d'un ensemble leur donne une valeur particulière. La photographie joue ici le même rôle que la photographie d'exposition, un rôle qui excède la simple documentation[112]. Le regard photographique que Thérèse Bonney porte sur les agencements des expositions universelles est aussi artistique que celui de Florence Henri, bien qu'elle n'ait pas composé l'agencement elle-même. L'art du display est un art *diacosmétique* qui, lorsqu'il est utilisé comme support d'une composition artistique participe à créer un nouvel objet dont la matérialité est relationnelle, un nouvel ordre non pas uniquement cosmétique mais aussi cosmique.

110 p. 1, Gail Feigenbaum, « Introduction: Art and display in principle and in practice », dans Gail Feigenbaum (ed), *Display of art in the Roman palace, 1550–1750*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2014, cité p. 13 dans «The politics of Diplay», *op. cit*.

111 p. 13, Perry H. Chapman, Frits Scholten & Joanna Woodall, « The Politics of Display », *op. cit*. « As a conscious process of organization, display is by necessity informed by clear assumptions and goals. »

112 Rémi Parcollet, « La photographie de vue d'exposition », dans Rémi Parcollet (dir.), *Photogénie de l'exposition*, Manuella éditions, 2018

2. L'exposition, un format muséal

2.1 COLLECTION D'OBJETS & SCIENCE DES DONNÉES

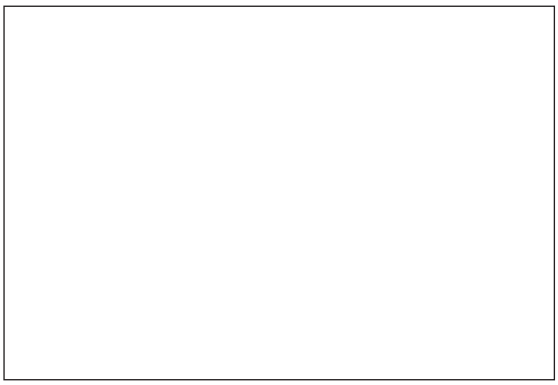
> ‹ Qu'est-ce qu'une Exposition ? C'est un musée ou une foire. L'Exposition du centenaire était un musée[113]. ›

COLLECTION, MÉMORISATION & TRAITEMENT DE DONNÉES, LE PROGRAMME MUSÉAL

La deuxième caractéristique de l'exposition est son affinité avec un lieu spécifique, le musée. L'exposition est le format de mise en vue principal des institutions muséales et artistiques. C'est la raison pour laquelle lorsque l'on parle aujourd'hui de la notion d'exposition, c'est à un événement programmé par un musée que tout le monde pense[114]. Pourtant l'exposition n'est qu'une partie de l'activité du musée, la partie accessible au public et la plus visible. Malgré la diversité des disciplines ayant bâti des musées, toutes ont en commun une activité inaugurale : collectionner[115]. « Ramassage, conservation, exploitation : *nous sommes déjà dans un programme muséologique*[116]. » Ce programme muséologique, que François Dagognet relie à l'informatique[117], relève, selon lui, de la *science des données*. Le musée semble donc être le lieu de concrétisation d'une pratique pouvant être découpée en trois temps : un temps de collecte et de saisie des informations ; un temps de stockage, conservation et ordonnancement des choses collectées dans des bases de données permettant de les archiver et les retrouver ; puis un temps « logiciel » de traitement de ces informations pour en « tirer de nouveaux énoncés » qui pourront être « affichés[118] ». L'affichage de ces informations est le temps de l'exposition ou de la publication lors desquels les données sont agencées, disposées, afin de les mettre au travail et d'en tirer de nouveaux énoncés et « cette mise en forme du réel est aussi production de celui-ci[119]. » Les données, objets collectés, documents divers, n'appartiennent pas au musée ; ils y trouvent un site. « Nous sommes au *Musée des choses, ouvert sur le monde* et pour lequel ‹ n'importe quel matériau est par lui-même et déjà un signifié ›.[120] »

J'anticipe sur la partie suivante en précisant que cette opération de traitement des données pour être disposées en situation d'exposition est ce que j'identifie comme le curatorial. Les opérations muséales excèdent le moment spécifique de l'exposition et l'intègrent, tout comme l'exposition n'est pas réductible au seul champ muséal.

113 p. 285, E. Monod, *L'Exposition Universelle de 1889*, *op. cit*.
114 p. 13 – 14, Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2005. Ce livre sur la pratique et la théorie de l'exposition commence par introduire ce qu'est le musée.
115 p. 5, Krzysztof Pomian, « Le musée face à l'art de son temps », *op. cit*.
116 p. 443, Jean-Claude Beaune, *Philosophie des milieux techniques. La matière, l'instrument, l'automate*, Champ Vallon (collection milieux), 1998
117 François Dagognet, *Mémoire pour l'avenir. Vers une méthodologie de l'informatique*, Paris, CNRS / Vrin, 1979
118 Les mots entre guillemets dans cette phrase sont repris du texte de François Dagognet page 7, *ibid*.
119 p. 442, Jean-Claude Beaune, *Philosophie des milieux techniques*, *op. cit*.
120 p. 443, *ibid*.



Printed, Folded, Cut and Torn, Museum of Modern Art, New York, É-U, mai — août 1974, vue d'exposition, archives photographiques du MoMA. Photographie : © Katherine Keller

DE LA COLLECTION AU MUSÉE

À l'origine du musée, il y a la collection, l'accumulation de choses et donc nécessairement des problématiques liées à l'organisation de ce trésor très subjectif[121]. Dans l'histoire des rapports entre pratique artistique et exposition, l'invention du musée est un moment important, voire même fondateur. L'opération consistant à disposer des éléments de manière à les mettre en vue existait avant qu'un lieu soit attribué aux œuvres d'art et objets précieux des collections privées mais elle est devenue, avec le musée, un format relatif à ce type de pratiques et d'objets ainsi qu'à un site de référence, celui de l'art. Dans le texte « La société des objets », préface du livre *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive*[122] de Julius von Schlosser, Patricia Falguières décrit une fièvre des musées ayant gagné l'Europe centrale dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle.

> ‹ Cette ferveur muséale, nourrie par la compétition des bourgeoisies municipales et des cours princières, ne s'est pas limitée au monde de l'art. Géologie, zoologie et sciences de la nature, préhistoire, archéologie, arts industriels, anthropologie, mécanique, histoire, histoire de l'art ou médecine, disciplines anciennes ou en voie de constitution, connaissent au XIX^e^ siècle ce que l'on pourrait nommer un « tournant muséal »[123]. ›

L'Europe centrale est alors en pleine réorganisation après la chute de Napoléon Bonaparte. La France, l'Angleterre, l'Autriche et l'Allemagne sont les pays les plus actifs dans la création de musées. Ce tournant muséal constitue, et institue, un rapport particulier au savoir par « la collecte, l'identification, la description et la classification de ses objets[124] ». Le musée du XIX^e^ est le laboratoire d'une forme de connaissance qui se veut universelle. Il reconfigure les savoirs autant qu'il les expose ou les enseigne. C'est un instrument, un programme qui se doit d'organiser, d'ordonner de manière chronologique, thématique ou hiérarchique des connaissances par le biais d'objets, aménageant des parcours pour les visiteurs au sein d'« édifices monumentaux, surchargés d'allusion à l'architecture de la Renaissance, et associant étroitement la célébration des dynasties régnantes à la mise en œuvre des nouvelles disciplines du savoir[125] ». Le musée est donc avant tout un espace architecturé destiné à accueillir et montrer la collection qui le fonde. Il est fait de salles, de couloirs, de fenêtres, de portes et d'escaliers offrant ainsi un lieu dédié,

121 Louis Marin, « Fragments d'histoire de musées », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 17/18, 1986, p. 8 – 17

122 Julius von Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive*, Paris, Éditions Macula, 2012 [1908]

123 p. 19, Patricia Falguières, « La société des objets », dans Julius von Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive*, *op. cit.*

124 p. 19, *ibid.*

125 p. 21, *ibid.*

dans le cas des musées d'art, à la mise en vue des œuvres. Il n'en est pas moins générique pour autant, et ce afin de maintenir l'autonomie des œuvres en tant qu'objets. Jean-Marc Poinsot évoque, dans le texte « Les grandes expositions[126] », que les œuvres spécifiques exigeant de la part de l'institution des règles du jeu spécifiques pour leur exposition ont amené la création de nouvelles typologies d'institutions dans un nouveau type de bâtiment plus ouvert à l'expérimentation. C'est aussi l'histoire de ces relations entre *intervention artistique* et *espace architectural*, ou *œuvre* et *exposition muséale*, que raconte Julie Reiss dans l'ouvrage *From Margin to Center*[127]. Pour que l'œuvre s'échappe de la « forme tableau[128] », il a fallu qu'elle change de lieu de destination, de site, qu'elle entre en dialogue avec les attendus du format muséal pour mieux les dépasser, et finir par y retourner après les avoir rendus apparents. Le format muséal est devenu un cadre de référence pour toute exposition qui veut être reconnue comme telle.

2.2 LE DISPOSITIF DU FORMAT MUSÉAL

DU FORMAT À LA BOÎTE

> ‹ Un format intervient dès que s'organise ou se prépare un cadre ou un support : une feuille, une mémoire, une archive, un plan matériel de l'œuvre comme le cadre d'un tableau ou d'une scène théâtrale par exemple, mais il concerne aussi les conventions qui règlent pour un temps le jeu social dans un contexte donné, ou encore le cadre perceptif et cognitif qui vient orienter l'expérience subjective[129]. ›

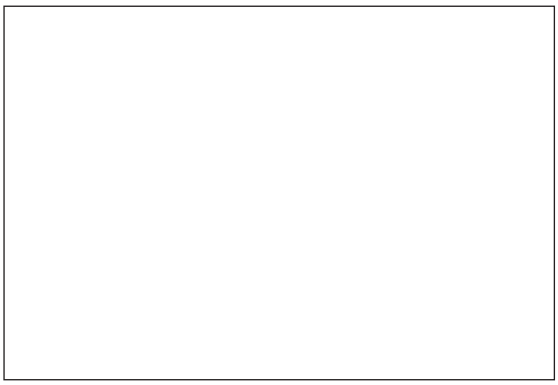
Cette citation de David Zerbib fait le lien avec la science des données décrite par François Dagognet. La première étape de cette science est de saisir (ou collecter) des informations qu'il faut enregistrer sur un support. David Zerbib décrit le format comme intervenant justement dès lors qu'un support d'enregistrement ou d'inscription est nécessaire. Le format muséal est donc le support d'inscription des données collectées et collectionnées, enregistrées par les musées. On va retrouver la notion de *display* dès que l'on parle de support puisqu'il permet à la fois de structurer et de ranger des choses ensemble. Le support muséal va dépendre bien évidemment du type de données ou d'informations qui sont à enregistrer. L'espace architectural en est un, sorte de boîte géante ou de laboratoire de cette science des données. Si l'on regarde ce qui se passe à l'intérieur de cette boîte, on pourra distinguer différents espaces : salles de travail, bureaux, réserves, archives, bibliothèque, salles d'exposition, librairie ou boutique, cafétéria, vestiaire, accueil,

126 p. 129, Jean-Marc Poinsot, « Les grandes expositions : esquisse d'une typologie », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 17/18, 1986, p. 122 – 145

127 Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge / Londres, The MIT Press, 1999

128 Notion utilisée par Jean-François Chevrier pour parler de la tendance des années 90 en photographie consistant à imiter le format et la rigidité du tableau pour en acquérir la même légitimité. Olivier Lugon, « Avant la ‹ forme tableau ›. Le grand format photographique dans l'exposition ‹ Signs of Life › (1976) », *Études photographiques*, 25, 2010, [en ligne] http://etudesphotographiques.revues.org/index3039.html, consulté le 5 décembre 2019

129 p. 17, David Zerbib, « Introduction. Voulez-vous enregistrer les modifications ? », dans David Zerbib (dir.), *In octavo*, *op. cit*.



Vue intérieure du musée du Havre, juin 1965
Photothèque de la DICOM © MEDDE / MLETR

caisse, toilettes, etc. Tous ces espaces sont réglés par des conventions et des règles d'usage, donnent un contexte à ce qui se passe dans le musée et qui constitue ce support d'inscription. Si l'on regarde à l'extérieur de cette boite, on pourra localiser sa situation géographique, observer ses abords et l'accès à cette boîte. Certains éléments importants participants à déterminer le cadre muséal ne sont pas immédiatement perceptibles bien qu'importants : son économie, ses moyens humains et matériels, sa communication, sa ligne éditoriale, ses visiteurs habitués et occasionnels… Chaque boîte-musée est singulière tout en étant représentative de ce que le musée a instauré depuis un peu plus d'un siècle comme format d'exposition.

> ‹ L'exposition est devenue un paradigme esthétique, depuis lequel se déterminent les conditions au sein desquelles se produisent, se pensent et se regardent les objets de l'art moderne et contemporain. Ce nouveau paradigme propose un cadre pour penser les pratiques artistiques à travers des dimensions spatiales (la constitution d'un espace) et combinatoires (la disposition des objets dans un espace). Ces deux dimensions, par ailleurs, se croisent dans ce que l'on pourrait appeler une topologie, puisqu'une exposition construit son espace à partir de la disposition de ces objets[130]. ›

L'exposition est un instrument de l'appareil muséal ou institutionnel, c'est son interface publique, son moyen d'exprimer ce qu'elle est, sa part médiatique. L'exposition est un des *media* de l'institution, façonné par l'opération de disposition située qu'est le processus curatorial. Les manières de *faire exposition* participent ainsi à construire l'institution, au même titre que son rapport à la collection et la transmission de connaissances par la recherche.

LE MUSÉE, UN ESPACE AVEC LEQUEL COMPOSER

L'invention du musée comme lieu de vie sociale attitrée des objets spécifiques que sont les œuvres d'art a amené à une définition et une pratique de l'exposition sous une forme muséale, normée, conçue pour cet environnement particulier[131]. C'est ce que montrait la récente exposition-dossier *Histoire(s) d'une collection*[132] dans laquelle des photographies documentaires imprimées en grand format et collées aux murs[133] rendaient visibles les diffé-

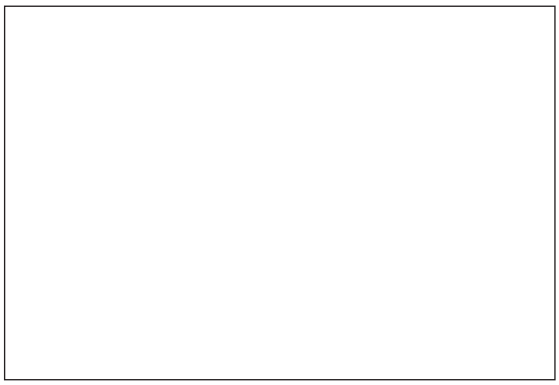
130 p. 76, Christophe Khim, « Notes pour une théorie de l'exposition », dans David Zerbib (dir.), *In octavo*, *op. cit.*

131 p. 11, Patricia Falguières, « À plus d'un titre », dans Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich / Paris, JRP|Ringier / La Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2008

132 Du 1er juin 2018 au 15 avril 2019, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.

133 Cette technique d'accrochage d'images photographiques en grand format est nommée *murals* ou *photomurals*. Ce sont souvent des photographies documentaires montrant l'histoire d'une exposition qui sont accrochées ou collées ainsi, faisant référence par leur minceur et leur grand format aux fresques murales. Je renvoie à l'article d'Olivier Lugon, « Avant la forme tableau », *op. cit.*

rents types d'accrochage à travers l'histoire du Musée national d'art moderne et de sa collection depuis ses prémices en tant que Musée des artistes vivants (ou Musée du Luxembourg) en 1818. On pouvait y voir la présence de mobilier domestique (pas un mobilier dessiné pour le musée), de cimaises ainsi que des rails ou tringles pour les suspendre. Le nombre de tableaux par mur y est conséquent même si le mur n'est pas rempli comme dans d'autres accrochages plus anciens ou de la même époque. Les statues sont posées sur d'imposants socles en marbre, les cadres des tableaux sont épais et très travaillés. Quant aux murs, même si l'image est en noir et blanc, on voit nettement qu'ils sont peints de deux couleurs différentes, la partie basse du mur plus foncée étant soulignée par une moulure assez forte. La porte entre les deux salles est aussi encadrée d'une moulure. Les photographies d'archives des musées montrent bien la tendance à l'épure qui a dominé tout le vingtième siècle. Les salles ont gagné en sobriété, les moulures disparaissant peu à peu, les cimaises et leur support sur rail laissant la place à un invisible clou ou crochet. La cimaise est d'ailleurs devenue un mur mobile dans l'espace d'exposition, puis un mur flottant comme on peu le voir dans la photographie documentant l'accrochage du musée du Havre en 1965. Les plantes, encore présentes dans quelques espaces d'exposition en 1970 ont par la suite totalement disparu. Les encadrements des tableaux sont devenus de plus en plus mince, jusqu'à disparaître eux-aussi, laissant la toile nue et sans délimitation avec le mur derrière elle. Mais certains changements dans le dispositif d'accrochage des œuvres ne sont pas le fait du musée, dont les conservateurs ont plutôt tendance à sur-protéger les œuvres en les mettant sous des cubes de Plexiglas ou en encadrant les toiles avec leur cadre d'origine dans une nouvelle boite vitrée. La sculpture, descendue et émancipée de son socle par les artistes, y est remontée pour les besoins de l'accrochage, brouillant les limites entre ce qui appartient à l'œuvre ou au geste artistique et ce qui est le fait du musée.

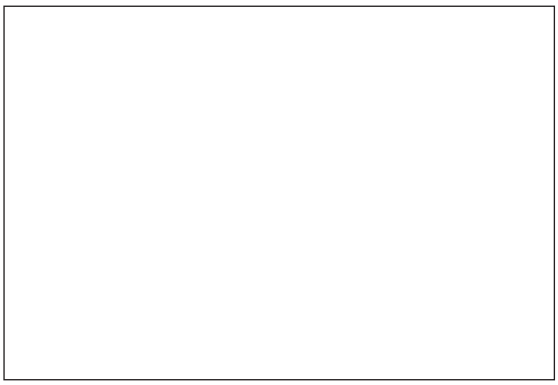


John Cage, *Rolywholyover A Circus*
Vue d'exposition, MoCA, Los Angeles, É-U, 1993

L'ACCROCHAGE, INSTRUMENT DU FORMAT MUSÉAL

Le nombre d'œuvres placés par salle, la hauteur de leur accrochage, l'éclairage n'ont plus rien à voir avec ce qu'ils étaient au début du XX^e^ siècle. L'évolution de ces tendances muséographiques sont devenues des repères pour parler de l'institution muséale dans des situations d'exposition contemporaines et la représenter, l'indexer, jouer avec ce qu'elle est ou n'est plus. On sait à quoi s'attendre lorsque l'on va dans un musée. On sait à peu près ce qu'on va y trouver et comment les choses vont nous être montrées. Le dispositif muséal « met en forme un espace de signes que l'organisation va rendre signifiant[134] » et qui se signifie lui-même. L'exposition muséale est donc un format pré-disposé par ces tendances muséographiques autant pour les œuvres que pour les visiteurs puisque ces derniers ne peuvent prendre part

134 p. 441, Jean-Claude Beaune, *Philosophie des milieux techniques*, *op. cit.*



Histoire(s) d'une collection, Centre G. Pompidou, Paris, 2019, vue d'exposition, accrochage de tableaux des collections permanentes sur une photographie murale d'une salle du Musée du Luxembourg en 1929
Photographie : © Jean-Pierre Dalbéra

aux choix inhérents à l'opération d'accrochage. Cela peut paraître étrange de le signaler car c'est une évidence que le public des musées visite des expositions dont l'accrochage a été minutieusement pensé et réalisé avant l'ouverture. Quand celles-ci commencent, les régisseurs, les conservateurs, les artistes, les agents d'entretien disparaissent des salles pour laisser la place à ceux qui vont venir se distraire, s'instruire, contempler, inventer à partir de ce qui leur est proposé. Cette impossibilité de toucher, de manipuler, de décider quoi voir et comment est un des éléments du format muséal à l'encontre duquel certaines propositions artistiques et curatoriales vont. C'est la raison pour laquelle il me parait important de rendre explicite certaines constantes du format muséal. Remettre de la vie dans l'immuabilité des accrochages artistiques et dans les salles d'exposition est une des finalités de certaines interventions au sein même du musée. L'exposition *Rolywholyover A Circus* au MoCA à Los Angeles en 1993 dont John Cage a été le co-curateur en est un bon exemple. J'y reviendrai dans le chapitre 6. C'est aussi le cas de nombreuses propositions au cours de la seconde moitié du XX^e^ siècle qui ont transformé le musée en forum. Dès lors que la forme artistique s'éloigne de ce qui est communément identifié comme œuvre – forme tableau ou forme sculpture –, la nécessité d'un cadre de légitimation se fait plus forte afin d'inscrire le geste dans un site de référence à partir duquel le rendre visible et l'apprécier, le site de l'art, dont l'institution muséale fait figure de modèle et de repère.

2.3 UN FORMAT INSTITUTIONNEL DE LÉGITIMATION

FAIRE JOUER LE FORMAT MUSÉAL

Le musée est une instance de légitimation mais aussi le temple ou le mausolée qui isole les œuvres d'un contact avec la vie. Brian O'Doherty évoque un hermétisme de la galerie – muséale ou privée – dédiée à « la technologie de l'esthétique[135] », une « esthétique du temps[136] » qui, parce qu'elle produit une a-temporalité, « implique que le travail appartient déjà à la postérité, [que] c'est une garantie de bon investissement[137] ». Certaines œuvres ne sont presque jamais sorties des réserves depuis leur acquisition, oubliées entre deux caisses au fond d'un entrepôt anonyme, impénétrable à qui n'en a pas reçu l'autorisation. Pourtant, comme le fait remarquer Louis Marin, l'accrochage d'une œuvre, sa mise en vue dans une exposition « […] n'est pas une opération secondaire indifférente à l'œuvre d'art, mais une des séquences de sa production, [et] désigne la monstration comme une de ses compo-

135 p. 37, Brian O'Doherty, *White Cube*, *op. cit.*
136 *Ibid.*
137 p. 7, Thomas McEvilley « Introduction », dans Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 1999. « *The condition of appearing out of time, or beyond time, implies a claim that the work already belongs to posterity–that is, it is an assurance of good investment.* »

santes[138] ». L'œuvre existe parce qu'elle est exposée, vue, fréquentée, matérialisée mais peut-elle exister en tant qu'œuvre en dehors du musée, de l'institution ou de la collection privée ?

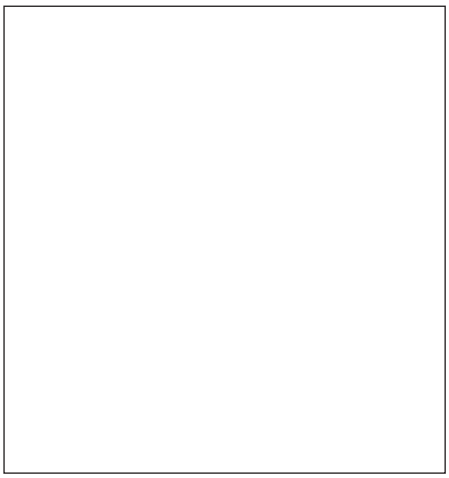
Se conformer aux attendus du format muséal et l'utiliser comme terrain de jeu peut paraître indispensable à une économie artistique basée encore aujourd'hui principalement sur la marchandisation des œuvres. C'est très probablement la raison pour laquelle le contexte même de l'exposition en est devenu le contenu[139], le format muséal se retrouvant exposé à lui-même, par lui-même. Alors que certains artistes[140] ont intégré le format muséal pour émettre une critique institutionnelle, Mark Francis pointait, en 1989, l'« autorité contraignante du musée[141] » sous laquelle travaillent les plus jeunes « […] utilisant même volontiers le matériel disponible, tel que boîtes d'emballage, piles de chaises, ventilateurs, installations électriques[142]… » Les conditions du musée sont acceptées comme « un état de fait » à partir desquelles tenter d'œuvrer à se rendre visible pour exister. L'exposition est ainsi devenue un mode et une condition d'existence autant pour l'artiste que pour l'œuvre d'art, une pratique à part entière basée sur ce format muséal de mise en vue qu'elle exacerbe, nie ou déjoue selon ce que l'artiste décide de prendre comme point d'intérêt.

Bevan Davies photographiant la pièce *Twelve Mirrors* de Robert Morris, Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, É-U, 1977

L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE, MIROIR DU FORMAT MUSÉAL

Ici encore le lien avec l'appareil et l'image photographique semble être indispensable à formuler. Tout d'abord parce qu'une des artistes mentionnée par Mark Francis est Louise Lawler. Ensuite parce que les images qu'elle produit se situent justement à cet endroit précis entre *dispositif* et *espace d'exposition* photographique mettant en vue des œuvres exposées, activées par leur propre mise en vue, et *outil de documentation* et de *diffusion* d'une forme d'art n'existant qu'exposé, saisi dans ce mode d'existence par l'équivalent de l'*Œil désincarné* du spectateur moderniste. Pour Brian O'Doherty, la photographie d'installation représente d'ailleurs « une métaphore de l'espace de la galerie[143] ». La légende de la photographie de Louise Lawler reproduite ici pointe très justement cette ambiguïté inhérente à l'image photographique. Qu'avons-nous sous les yeux ? Que nous montre cette image ? Nous montre-t-elle des œuvres dans un espace d'exposition qui présente tous les attributs du format muséal actuel ou bien est-elle une composition photographique dans laquelle apparaissent des formes, des couleurs, des nuances de lumières, des matières, ces dernières étant par ailleurs des morceaux d'œuvres d'art ?

138 p. 207, Louis Marin, réponse au questionnaire « Accrocher une œuvre d'art », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 17/18, 1986
139 p. 36, Brian O'Doherty, *White Cube. op. cit.*
140 Comme Michael Asher, Hans Haacke ou Marcel Broodthaers.
141 p. 74, Mark Francis, « La pauvreté de l'atelier et la richesse du musée », dans *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Hors-série *L'art contemporain et le musée*, 1989, p. 73 – 75
142 *Ibid.*
143 p. 37, Brian O'Doherty, *White Cube. op. cit.*



Artiste : ARTSCHWAGER, Richard ; Titre de la pièce : *Table with Pink Tablecloth* ; Date de réalisation : 1964 ; Matériaux : Formica sur bois ; Dimensions : 64,8 × 111,8 × 111,8 cm ; Lieu de conservation : Art Institute, Chicago, États-Unis ; Lieu de l'exposition : Gallery 297*b*, Art Institute, Chicago, États-Unis ; Photographe: LAWLER, Louise ; Titre de la photographie : *Formica. 2011* ; Date de la prise de vue : 2011 ; Provenance : Louise LAWLER Studio ; Courtesy : Louise LAWLER, Metro Pictures ; Copyright : Louise LAWLER

La légende, rédigée par Aurélien Mole, Christophe Lemaitre et Rémi Parcollet affirme qu'elle est bien les deux à la fois, mais que la manière dont elle va être indexée va en orienter la lecture. Si les œuvres des artistes sont nommées en premier comme c'est le cas ici, alors le rôle de Louise Lawler se trouve relégué au titre d'opérateur photographique documentant une installation d'exposition. Si au contraire le titre de la photographie apparaît en premier dans la légende, c'est la production artistique de Louise Lawler qui est indexée, cette dernière ayant la particularité de prendre pour sujet de composition des situations d'exposition dont les objets sont un élément second, une matière. Cette double nature de l'image dans le travail de Louise Lawler a été le sujet d'un numéro de la revue *Postdocument*[144]. Le principe de la revue est de regrouper des photographies d'exposition en les classant selon les différentes entrées que l'on trouve dans une légende d'image ou d'œuvre[145]. Le numéro dédié à Louise Lawler est donc double. Dans le numéro 11, les images sont légendées de manière à faire apparaître Louise Lawler en tant que photographe d'exposition, les noms des artistes dont les œuvres apparaissent dans l'image étant indexés dans l'entrée *Artiste*. Dans le numéro 12, c'est le nom de Louise Lawler qui est indexé dans l'entrée *Artiste*, changeant ainsi le statut de l'image photographique sans modifier son contenu.

UNE INSTANCE D'ÉVALUATION

L'exposition, parce qu'elle dispose et met en vue dans des conditions particulières permet d'apprécier, de jauger, d'évaluer la qualité d'un travail installé dans un espace jugé apte ou adapté à ce temps de critique et de regard distancié. L'institution muséale est en cela l'espace idéal puisque le musée a été conçu pour accueillir des œuvres d'art. C'est parce que le musée est devenu le lieu dédié aux productions artistiques que l'exposition telle que nous la connaissons aujourd'hui est devenue un mode d'existence principal pour les œuvres ainsi qu'un terrain d'investigation pour les artistes. L'*exposition* est décrite au début de l'ouvrage *L'exposition, théorie et pratique*[146] telle un moyen au service des objectifs muséaux au même titre que les publications et les conférences. L'exposition est un « événement support[147] » d'un savoir dont la diffusion est à la charge du musée. Les autres institutions artistiques, centres d'art et galeries utilisent aussi ce même format de présentation des œuvres d'art mais avec des fonctions différentes. La mission des centres d'art est d'accompagner les artistes dans la production d'œuvres et celle des galeries d'accompagner les artistes dans la promotion et la vente de leur travail. Alors que le musée a une politique d'acquisition des œuvres pour sa collection qu'il expose de manière permanente ou temporaire, les œuvres ne sont montrées que temporairement dans les centres d'art et galeries car ces der-

144 Rémi Parcollet, Aurélien Mole, Christophe Lemaître, *Postdocument*, 11 & 12, Dijon, Les presses du réel, 2018 et http://www.postdocument.net/postdocument11.php, consulté le 5 décembre 2019

145 Titre de l'œuvre, Matériaux, Courtesy, Lieu de l'exposition, Copyright, Titre de l'exposition, Support, Dimensions, Lieu de conservation, Provenance, Nom du photographe, Artiste

146 Jean-Jacques Ezrati & Claire Merleau-Ponty, *L'exposition, théorie et pratique*, *op. cit*.

147 p. 14, *ibid*.

nières n'ont pas pour fonction de conserver des pièces sur le long terme. L'exposition, dans ces trois institutions, garde une valeur de légitimation d'une carrière artistique comme au temps des Salons.

Le musée reste malgré tout l'institution la plus valorisante en terme de carrière artistique, d'où le fait de chercher à reproduire les aspects de ce format pour obtenir le même effet. On retrouve ici l'effet d'hermétisme et d'a-temporalité de la galerie décrit par Brian O'Doherty. L'institution muséale, parce qu'elle travaille à constituer une collection publique – étatique, municipale, régionale – étend sa protection aux objets qu'elle collectionne au delà d'une vie humaine et produit ainsi une inscription historique[148]. Ce sont d'ailleurs les expositions et le nom de l'institution qui apparaissent sur les curriculum vitae des artistes, et non la liste de leurs œuvres. « En choisissant d'exposer tel artiste ou tel mouvement, le commissaire de l'exposition construit la hiérarchie des visibilités artistiques et il produit un ‹ signal › qui fait monter les prix[149]. » L'économie de l'artiste reste ainsi tributaire de l'exposabilité de ses œuvres ou de leur capacité à se traduire dans un format muséal.

CONCLUSION

Toutes les institutions artistiques ne sont pas des musées. Ce que je nomme format muséal provient du musée en tant que lieu architectural et public dédié à la fréquentation d'objets ou d'interventions considérés comme des œuvres d'art. Certains éléments varient en fonction du type d'institution et de son positionnement artistique. Le café et la librairie du MoMA et du MoMA PS1 indiquent clairement qu'ils visent des publics différents (même si complémentaires) et qu'ils se positionnent pour un art moderne pour le MoMA et contemporain pour le PS1. On retrouvera cependant dans les deux institutions la même volonté de diriger notre attention vers les œuvres exposées en les disposant de la manière la plus adéquate (éclairage soigné, murs principalement blancs sauf rares exceptions, circulations et accrochage travaillés) et en accompagnant le visiteur le mieux possible dans cette visite (borne d'accueil, médiateurs, feuille de salle, cartels, plan, programme des prochaines expositions et événements, signalétique dès l'entrée). Le format muséal peut donc se définir comme ce qui institue et stabilise une relation particulière aux œuvres, une relation dans laquelle tout est préparé afin que ce qui est exposé puisse être vu et apprécié en tant que forme, artefact ou geste déjà inscrit ou intégré dans une histoire de l'art.

148 p. 5, Krzysztof Pomian, « Le musée face à l'art de son temps », *op. cit.*

149 p. 20, Raymonde Moulin, « Le musée d'art contemporain et le marché », dans *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Hors-série *L'art contemporain et le musée*, 1989, p. 19 – 23. On peut noter qu'elle appelle *marchands* les acteurs du monde de l'art qui aujourd'hui sont communément appelé *galeristes*.

3. Exposer, un processus curatorial

3.1 LE CURATORIAL, CHAMP ÉLARGI DE L'EXPOSITION

DE LA DOCUMENTATION À LA DISPOSITION, DU MUSÉAL AU CURATORIAL

L'exposition est considérée ici principalement comme une occasion de *travailler avec* : des données, des matériaux, un contexte, des individus, une situation, des archives, un sujet, un espace, etc. Le *curatorial* est ce qui appartient en propre à l'exposition en dehors de tout rapport à l'institution, l'opération de disposition. Examiner le processus curatorial permet, après avoir observé plus spécifiquement la fonction de mise en vue et le format muséal, de se concentrer sur ce qu'est une exposition : un événement public qui met en vue et en relation des choses de natures différentes créant ainsi une interaction située et impermanente. Retournons en arrière un instant pour bien marquer la différence entre *muséal* et *curatorial*. Selon Bernard Deloche, philosophe et muséologue français, le *muséal* est un champ (ou un domaine) qu'il considère comme « la spécificité propre au musée[150] » et qui permet de « comprendre de quelle nature est l'activité de cette institution et, par là, quel est le statut de la discipline qui en a fait son objet[151] ». Il poursuit en décrivant de quelles opérations relève le champ du muséal :

> ‹ Ce champ, qui constitue un point de vue spécifique de relation de l'homme avec la réalité, consiste en *une opération de documentation* (collecter, analyser, montrer) sensible (à la différence des bibliothèques) et peut porter sur n'importe quelle catégorie d'objets[152]. ›

Le champ muséal est en ce sens distinct de celui du *curatorial* puisque, si l'on examine *l'exposition* en tant que telle, celle-ci relève d'une opération de *disposition* (sélectionner, mettre en forme, agencer) et non de *documentation*. Et pourtant la distinction n'est pas si évidente. Si le muséal réfère clairement à l'institution dont il dépend – le musée –, le curatorial est une notion plus flottante, utilisée pour qualifier des pratiques liées spécifiquement à l'exposition. Jean Davallon distingue d'ailleurs, depuis sa position de sociologue, deux manières de considérer cette activité d'exposition[153] : soit comme une *technologie de la présence* lorsque exposer est une mise en espace visant à magnifier l'apparence des œuvres, ou comme une *technologie de l'écriture* lorsque exposer consiste en donner à voir des composants (objets, textes, etc.) pour faire comprendre quelque chose (une idée, une histoire, un discours, un projet, etc.). Depuis le tournant archiviste de l'art théorisé principalement par Hal Foster[154], les composants utilisés par les artistes lors d'opérations de dis-

150 p. 83, Bernard Deloche, « Pour une muséologie contractuelle », *ICOFOM Study Series*, 43a, 2015, [en ligne] http://journals.openedition.org/iss/587 ; DOI : 10.4000/iss.587, consulté le 5 décembre 2019

151 *Ibid.*

152 *Ibid.*, je souligne.

153 p. 229, Jean Davallon, « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », *Culture & Musées*, 16, 2010, p. 229 – 238, [en ligne] http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1574, consulté le 5 décembre 2019

154 Hal Foster, « The Archival Impulse », *October*, 110, 2004, p. 3 – 22

positions se sont mélangés à ceux des conservateurs, archivistes ou bibliothécaires, technologie de la présence et de l'écriture se rejoignant en une seule et même activité : mettre en vue pour mettre en présence pour donner à comprendre. Ce dernier terme pose d'ailleurs aujourd'hui certains problèmes éthiques[155]. S'agit-il de re-présenter une réalité dans un agencement temporaire ou de trouver une manière de la *donner-avec* pour reprendre l'expression d'Édouard Glissant[156] ? Toute exposition dispose des objets préexistants rassemblés et choisis pour l'occasion. Il y a donc nécessairement en amont de la disposition, une opération de collecte. Y-a-t-il toujours *analyse* ? Nous le verrons un peu plus loin avec les dialectiques de l'exposition. Il y a en tout cas assurément de multiples manières de faire des expositions.

ACCOMPAGNER UNE RÉFLEXION ARTISTIQUE

L'exposition est ainsi le moment de mise en vue ou de rencontre entre des éléments choisis et mis en forme, et des individus qui vont en prendre connaissance, ou avec lesquels ils vont faire connaissance. Cette présence d'un public change la manière dont les choses sont faites, l'attention ou le soin qu'on y porte. Il y a une sorte de cérémonial qui se met en place, ainsi que des enjeux de représentation. Comment ce que je vais montrer va être perçu, compris, reçu ? Il y a une anticipation de la rencontre autant qu'une envie de cette rencontre, la volonté d'un dialogue qui demande à être préparé, quand bien même ce dernier comporterait une part d'improvisation. Le curatorial englobe la préparation du moment public qu'est l'exposition ainsi que le temps de monstration ou encore les événements périphériques qui vont être programmés.

> ‹ L'activité dite curatoriale tend à produire un déplacement de la seule activité d'accrochage et d'installation artistique à un ensemble de moyens étendus qui permettent l'accompagnement d'une réflexion artistique. En ce sens, l'acte curatorial est à comprendre comme un procédé relationnel qui vise à « prendre soin » des acteurs, des temps et des espaces d'existence d'une intention artistique – œuvre comprise[157]. ›

LE CURATORIAL, UN OUTIL CRITIQUE QUI EXCÈDE LE TEMPS DE L'ÉVÉNEMENT

Ce qui a été nommé le *curatorial turn*[158] est arrivé avec les années 90, dans le prolongement des prises de positions artistiques des années 60 et 70 remettant en cause l'autonomie de l'objet d'art, de l'émergence des *Cultural Studies*

155 p. 91, Véronique Goudinoux, « Pratiques de co-création et mondes temporaires », dans Céline Poulin & Marie Preston (dir.), *Co-création*, Brétigny / Paris, CAC Brétigny / Éditions Empire, 2019

156 p. 156 – 158, Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Gallimard (nrf), 1990. « *L'identité-relation* […] ne se représente pas une terre comme un territoire, d'où on projette vers d'autres territoires, mais comme un lieu où on ‹ donne-avec › en place de ‹ com-prendre ›. »

157 Mickaël Roy, présentation du cours *Méthodologie de l'exposition et des pratiques curatoriales en art contemporain* à l'IESA, https://www.iesa.fr/vie-etudiante/agenda/methodologie-exposition-pratiques-curatoriales, consulté le 8 août 2019

158 Paul O'Neill, « The curatorial Turn: From Practice to Discourse », dans Judith Rugg & Michèle Sedgwick (dir.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, *op. cit*.

et de l'expansion de manifestations internationales de type biennales transférant, dans le champ artistique, le modèle des expositions universelles. Le *curatorial* permet de penser l'exposition comme un *outil* et un *dispositif* qui rassemble et fédère des énergies dans le but de faire émerger des positions critiques et ce de façon réflexive, c'est-à-dire en prenant aussi en considération la manière de le faire. L'intérêt pour l'exposition comme forme critique et réflexive est dû à l'ouverture progressive de l'œuvre à son espace et ses conditions de mise en vue tout au long du XX^e^ siècle. Mais sa potentialité critique réside dans cette histoire que j'ai rapidement restituée et qui fait de l'exposition une forme complexe mêlant des enjeux de visibilité et d'énonciation, de pouvoir et de savoir, indissociable de l'institution et de cette figure du destinataire, même lorsqu'elle tente de les nier. L'exposition est un temps et un espace lors duquel il est possible de *travailler avec*, au sens que lui donne l'anthropologue Tim Ingold[159], *avec* des matériaux, *avec* des idées, *avec* des documents, *avec* des œuvres, *avec* des individus, et de reconfigurer publiquement, collaborativement, expérimentalement, un certain état des choses qui semblait acquis. L'exposition peut produire *un effet de seuil*, autrement dit un moment où, par l'agencement et le choix des choses mises en vues, il peut y avoir transformation. L'exposition est une subjectivité, une pensée mise en forme et située dans un espace et un temps, constituée elle aussi de multiples subjectivités ne cessant d'interagir entre elles et avec l'ensemble. C'est une individuation individuante[160], à la fois *rencontre* et *milieu favorable* à la rencontre, processus à l'œuvre dans un événement et événement constitué d'une infinité de processus.

LE REGARD PHOTOGRAPHIQUE COMME ACTIVITÉ CURATORIALE

Ici encore un lien peut-être fait entre l'image photographique et l'exposition. Dans l'introduction de l'ouvrage *Fotografare l'Arte,* Umberto Eco[161] se penche sur le rôle du photographe lorsqu'il documente un artiste au travail. L'artiste en question est le sculpteur Pietro Consagra et le photographe n'est autre qu'Ugo Mulas, connu au même titre que le duo Harry Shunk et János Kender pour avoir photographié la scène artistique européenne et nord-américaine entre la fin des années 50 et le début des années 80. La particularité de leurs images est qu'ils ont été les témoins et opérateurs photographiques de performances, happenings, ou autres actions artistiques éphémères, ainsi que les proches de certains artistes, y compris dans leur vie quotidienne. Ils ont ainsi produit une documentation photographique dépassant l'habituelle vue d'installation censée montrer l'œuvre de manière objective, exprimant à travers leurs images, la singularité et la subjectivité de leur regard. L'opérateur n'est alors plus cet *Œil désincarné* décrit par Brian O'Doherty[162]. Il est un individu produisant, avec un appareil photographique et au contact d'événements ou de situations, un point de vue et

159 Tim Ingold, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, Éditions Dehors, 2017 [éd. orig. Making: Anthropology, Archeaology, Art and Architecture, Routledge, 2013]
160 p. 87, Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre*, *op. cit*.
161 Umberto Eco dans Pietro Consagra & Ugo Mulas, *Fotografare l'arte*, Milan, Fabbri, 1973
162 p. 37, Brian O'Doherty, *White Cube*, *op. cit*.

une position à travers des choix, formels (cadrage, contenu) et esthétiques (temps de pose, netteté, etc.).

Umberto Eco nous met en garde contre ce terme de photographie d'art, « [P]arce qu'elle pourrait nous laisser penser que le photographe utilise son propre moyen pour en tirer des objets esthétiques autonomes[163] », faisant ainsi acte de représentation comme le ferait un peintre. Quel peut-être le rôle du photographe et des images qu'il produit si tout nous ramène toujours à un conflit d'autorité et d'auctorialité qui divise aussi artiste et curateur ? De quoi a-t-on peur que ce (nouvel) intermédiaire dépossède les artistes en utilisant leurs œuvres pour produire à leur tour une forme esthétique ? Photographie et exposition sont des outils permettant d'élaborer, à partir d'objets préexistants, « un discours esthétique vraiment personnel[164] » qui ne remplace pas les œuvres, ni même ne les fait disparaître, mais les dispose dans un nouvel environnement, permettant de les voir autrement, ou tout simplement de les rendre visibles. « Mulas l'énonce avec beaucoup de lucidité : toutes les descriptions de sa procédure se reportent à une définition de l'activité critique[165] », au moyen de l'appareil photographique tout comme d'autres utilisent l'appareil expositionnel ou l'appareil textuel. Avec l'appareil photographique, Ugo Mulas produit une image équivalente à une exposition. Il organise ce qu'il voit dans un ensemble de relations et le met en vue, considérant cette activité comme critique, c'est-à-dire telle une inscription dans un système signifiant et situé, un acte de vision.

3.2 LES OPÉRATIONS DU PROCESSUS CURATORIAL

> ‹ Aujourd'hui, j'imagine le commissariat d'expositions [*curating*] comme une façon de penser en termes d'interconnexions : relier des objets, des images, des processus, des personnes, des lieux, des histoires et des discours dans l'espace physique comme un catalyseur actif, générant des rebondissements, des virages et des tensions. […] En ce sens, « le curatorial » ressemble à ce qu'un éditeur ferait, mais avec un ensemble plus large de matériaux et de relations[166]. ›

Le curatorial est ainsi comparé par la curatrice Maria Lind à un processus éditorial étendu à une plus grande multiplicité de matériaux et de relations. *Éditer* est à comprendre dans le sens anglo-saxon de *to edit* qui ne se limite pas au champ textuel. En effet, l'éditorial partage avec le curatorial des opérations de sélection et de choix de matériaux, de mise en forme et en relation dans un format défini et de publication. Avant de disposer des composants, il faut préparer ce que l'on va montrer, ce que l'on va rendre public et la manière dont on va le faire. C'est le temps de la transformation des matériaux bruts en données, de leur traitement, qui permettra d'en extraire de nou-

163 p. 9, Umberto Eco, dans *Fotografare l'arte*, *op. cit.* Traduction Rémi Parcollet.
164 *Ibid*.
165 *Ibid*.
166 p. 63, Maria Lind, « The Curatorial », dans *Selected Writings*, Berlin / New York, Sternberg press, 2010. « *Today I imagine curating as a way of thinking in terms of interconnections: linking objects, images, processes, people, locations, histories and discourses in physical space like an active catalyst, generating twists, turn, and tensions. […] In this sense, "the curatorial" resembles what an editor should do, only with a broader set of materials and relationships.* » Traduction personnelle.

veaux énoncés et de les mettre en vue[167]. Chaque opération est porteuse de sens : sélection, mise en forme, agencement, tout ajoute du sens au contenu des choses exposées, chaque opération informe les matériaux et chaque matériau informe les opérations. Ce n'est pas la matière qui prend forme à travers un processus, mais bien une interaction située entre individus, milieu associé, matériaux et savoirs-faire dont résulte une mise en forme[168].

SÉLECTIONNER <> DÉPLACER <> SITUER

La première opération réside en choisir avec quoi travailler, d'une part, et d'autre part, en déterminer la nature et le format du support d'inscription de l'exposition. On retrouve à la fois ce qui équivaut à la collecte dans les opérations muséales avec le fait de rassembler des éléments, de se constituer une base de données spécifique à une exposition, ainsi que le choix d'un support ou format pour mettre en vue ces données. L'opération de sélection déplace les choses d'un contexte à un autre, d'un site à un autre. Avec l'éditorial comme avec le curatorial, le lieu importe. Il y a forcément une rupture qui se fait avec le lieu d'origine, une rupture physique quand un objet est déplacé, une rupture sémantique aussi puisque le sens que l'on attribue aux choses dépend toujours du contexte dans lequel on les perçoit et des connexions que l'on fait entre les choses. « Il n'est pas question de neutraliser la mémoire mais de lui fournir de meilleures [nouvelles] conditions d'expression […][169]. » Ces *conditions d'expression* sont les circonstances et le contexte dans lesquelles ces éléments prélevés vont être réinsérés au moment de la disposition, en lien avec de nouvelles choses. Il s'agit là d'une opération de déterritorialisation et reterritorialisation par la disposition.

Claire Bishop, par l'intermédiaire de Boris Groys, revient dans le catalogue d'exposition *The Artist's Museum*[170] sur le geste duchampien qui affirme que sélectionner une œuvre revient à créer une œuvre, ce qui semble bien évidemment inopérant hors de tout contexte de référence ou de validation. Cependant Claire Bishop introduit avec la notion de *reformatage* une nuance importante. *Reformater* signifie attribuer un nouveau format. L'opération de reformatage d'un disque dur, par exemple, efface ce qui était inscrit sur le disque pour laisser de la place à de nouvelles informations ou restaurer le système d'exploitation d'origine. Le support matériel ne change pas, mais toutes les données liées au disque sont effacées. Il est prêt à recevoir de nouvelles données. Cette opération permet de rendre compatible des interfaces entre elles. Le reformatage permet de repartir à zéro et de connecter des choses entre elles afin de faire circuler des informations là où auparavant toute relation était impossible pour cause d'incompatibilité de format.

167 On retrouve ici la référence faite précédemment à l'introduction du livre de François Dagognet dans laquelle il compare les opérations muséales à un processus informatique. p. 7, François Dagognet, *Mémoire pour l'avenir*, *op. cit*.

168 p. 51 & 52, Baptiste Morizot, *Pour une théorie de la rencontre, Hasard et individuation chez Gilbert Simondon*, Vrin (Pour demain), 2016

169 p. 444, Jean-Claude Beaune, *Philosophie des milieux techniques*, *op. cit*.

170 p. 52, Claire Bishop, « Reformatting: a Curatorial Model of Creativity », dans Dan Byers (éd.), *The Artist's Museum*, cat. expo., Boston, The Institute of Contemporary Art, (16 novembre 2016 – 26 mars 2017), London / Boston, Prestel Publishing / BDelMonico Books / Institute of Contemporary Art, 2016. Claire Bishop cite Boris Groys, « Multiple Authorship », dans *Art Power*, Cambridge, MA, MIT Press, 2008, p. 93

Il ne suffit pas, dans le cas de l'exposition, de sélectionner une œuvre pour en produire une (autre). Encore faut-il la replacer dans un contexte nouveau qui permette de la comprendre comme quelque chose de différent, de la voir autrement. Il faut traiter cette chose d'une manière nouvelle, et c'est en cela qu'il y a création, invention. Dans le cas de *Fountain* de Marcel Duchamp, l'objet reformaté perd sa fonction d'urinoir au profit de la fonction d'œuvre. Le déplacement d'un site à un autre *active* ou *actualise* de nouvelles fonctions, de nouvelles interactions, de nouvelles interprétations, grâce notamment à la performativité du format muséal comme cadre de référence de la mise en vue.

METTRE EN FORME <> MATÉRIALISER <> TRADUIRE

On sait depuis Seth Siegelaub et ses « catalogues-expositions[171] » que le livre est un espace d'exposition en soi. Dans le catalogue-exposition *January 5–31, 1969* qui se compose principalement de photographies légendées et de courts *statements* des quatre artistes exposés[172], Douglas Huebler insiste sur l'importance de la documentation – « photographies, plans, dessins et langage descriptif[173] » – pour donner forme au travail de l'artiste qui consiste à « affirmer ou faire état de l'existence des choses[174] » au-delà d'une perception directe. Pour aller *au-delà* de cette perception directe, Douglas Huebler *traduit* l'état des choses qu'il veut affirmer en les mettant en forme sur un nouveau support, il les déplace d'une immédiateté de la vision en une vision *médiée*, en une vision informée et transformée par un média. Il produit une donnée afin qu'elle puisse être transmise, composée dans une mise en vue qui est, dans le cas de cette exposition, un objet imprimé rassemblant les données produites par plusieurs artistes.

C'est aussi, de toute évidence, l'horizon du terrain d'expérimentation collectif que nous partageons avec Benoit Brient et Léo Coquet sous le nom d'ExposerPublier. L'objet imprimé (livre, poster, carte postale, carte de visite, marque-page, tee-shirt, etc.) est un espace d'exposition comme un autre puisqu'il permet de mettre en vue, de rendre public et de diffuser ce qui est inscrit dedans ou dessus. Sa matérialité, ses contraintes et ses possibilités ne sont évidemment pas les mêmes que celles de l'espace architectural, ni du cyberespace. Les processus éditoriaux et curatoriaux jouent le rôle d'effets de seuil parce qu'ils obligent, par le déplacement et la mise en forme des données à une traduction-trahison[175] d'un état à un autre. Ils formulent les choses en une entité qui n'existait pas telle quelle avant que le processus commence, mais ils les reformatent, ou les infor-

171 Jérôme Dupeyrat, *Seth Siegelaub : exposer, publier…*, http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/meta/seth-siegelaub-exposer-publier/, consulté le 10 août 2019 et Jérôme Dupeyrat, *Les livres d'artistes. Entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, thèse de doctorat dirigée par Leszek Brogowski, Université Rennes 2, soutenue le 30 novembre 2012

172 Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth & Lawrence Weiner.

173 Douglas Huebler dans Seth Siegelaub, *January 5–31*, New York, 1969, non paginé, « *The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place. More specifically, the work concerns itself with things whose inter-relationship is beyond direct perceptual experience. Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation. This documentation takes the form of photographs, maps, drawings and descriptive language.* »

174 *Ibid.*

175 p. 359 – 360, Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques II, op. cit.*

ment autrement afin de pouvoir tenir sur ce support. Certaines choses nécessitent, pour être mises en forme, d'être rematérialisées. C'est le cas du texte, de l'image photographique, des schémas, du son que je qualifie d'*a-matériels* ou *multi-matériels*, toute mise en forme obligeant à reconsidérer la manière la plus adéquate de les matérialiser. Il s'opère donc une double mise en forme, entre la fabrication de données par un opérateur qui capte un *état de l'existence des choses* pour le rendre transmissible et le mémoriser, et le processus éditorial ou curatorial qui déplace et donne un nouveau site et support à ces données afin de les publier ou de les exposer. C'est un dialogue situé entre nature des matériaux bruts, support de matérialisation et opérateurs qui produit les données : « [L]a création de données constitue une double actualisation risquée, de celui qui pose la question et de ce à quoi il la pose[176]. »

La mise en page d'un texte ne modifie pas son contenu mais modifie son appréhension. Une bonne mise en page facilite la lecture, donne une esthétique au texte qui permet de l'*apprécier*, appuie certains éléments, en rend d'autres plus discrets, met en relation dans une même page plusieurs images, ou textes et images. Le travail éditorial permet aussi de traiter tous les abords du texte : format et aspect du support d'impression, type d'impression, fontes typographiques pour les différents éléments de texte, première et quatrième de couverture, dos et reliure, pages de liaison, ours, préface, remerciements, etc. Bien sûr, toute publication ne requiert pas la même quantité de travail éditorial mais il n'y en a jamais *aucun*. Ne serait-ce que le choix du support sur lequel écrire et les outils à utiliser si l'auteur veut s'auto-éditer. Le travail curatorial, parce qu'il agence des objets dont la matérialité et l'apparence sont souvent déjà stabilisées par l'auteur, n'opère pas toujours autant de transformations esthétiques. Cependant, si un artiste fournit un fichier audio ou vidéo pour une exposition, ils ne pourront être mis en vue tels quels. Il faudra bien décider quel appareil utiliser pour rendre le fichier lisible ou audible, tout appareil ayant une esthétique particulière. On aperçoit donc déjà que l'éditorial et le curatorial ont en commun de *manipuler* des objets certes déjà existants, mais nécessitant de *faire des choix* concernant la manière dont ils seront rendus visibles dans l'exposition ou la publication, de *faire des liens* entre ces objets en les *agençant* au sein d'un *format global* et en réalisant des *transitions* et *circulations* entre ce format et les objets pour créer une *cohérence d'ensemble*.

AGENCER <> ORGANISER <> COMPOSER

La dernière opération du processus éditorial est la mise en page. C'est elle qui produit la disposition finale des différents éléments dans un même objet ou espace. Dans le processus curatorial, c'est aussi la disposition qui organise les éléments entre eux dans l'espace d'exposition, règle la chorégraphie entre les circulations et les temporalités de manière à mettre en relation *X*, *Y* et *Z* dans le temps et le lieu de l'événement. Dans le cas d'une exposition, le support de composition de la disposition ne se résume pas à l'espace archi-

176 p. 300, Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques II*, *op. cit*.

tectural dans lequel elle a lieu. C'est l'événement-exposition entier qui est le support de composition permettant d'agencer et d'organiser les différents éléments.

Le préfixe « ex- » marque un mouvement vers le dehors, un enlèvement, un éloignement. *Exposer* signifie donc poser quelque chose en dehors de soi, d'où cette référence à l'abandon ou au délaissement que l'on trouve dans le dictionnaire. Le préfixe « dis- » marque une séparation, un écart, une différence dans la position, à l'inverse d'une *composition* qui rassemble les éléments en un ensemble. Dans ces deux actions, *com-poser* et *dis-poser*, il s'agit bien de travailler avec des éléments et d'en déterminer la position. La composition permet de nommer l'unité globale à l'intérieur de laquelle les éléments qui la compose se trouvent disposés. La composition procède par l'assemblage homogène et continu d'éléments préalablement épars ; la disposition procède par l'agencement hétérogène et discret d'éléments maintenus en relation mais séparés, en préservant leur individualité. La composition unifie la disposition.

En menuiserie, on appelle *agencement* un ensemble de modules de rangements en bois conçus sur mesure. Le *montage à blanc* est le moment où l'on *assemble* les différentes parties d'un meuble ou les modules afin de vérifier que l'on ne s'est pas trompé dans la fabrication. C'est une étape qui précède le *collage*, opération qui fixe ensemble toutes les parties du meuble et donne sa stabilité et sa permanence à l'ouvrage. Agencement, assemblage, montage, collage, disposition et composition sont des opérations et des temporalités qui coexistent dans une activité de construction mais ne signifient pas la même chose. L'agencement caractérise les relations entres des choses et la manière dont elles sont maintenues dans un écart signifiant et significatif. C'est une attention portée à leur articulation. On parle d'agencement en menuiserie parce qu'on articule, dans un espace, des modules entre eux, mais dans une configuration qui dépend des qualités de l'espace lui-même, qui lui est spécifique. Si la situation change, l'agencement doit être modifié puisque les choses, quand bien même resteraient-elles identiques, ne pourront plus forcément être articulées de la même manière. L'assemblage, quant à lui, réunit mais n'ordonne pas. En posant deux morceaux de bois l'un sur l'autre, je produis un assemblage non définitif si je ne colle pas les morceaux ensemble. L'assemblage relie donc physiquement des choses les unes aux autres, par collage ou contact.

Il reste tout de même une incertitude. La composition est de l'ordre du continu, de l'homogène. Elle unifie. On peut même dire qu'elle circonscrit l'agencement dans une forme ou un espace. À l'échelle d'un tableau ou d'une sculpture, on peut facilement mesurer l'espace de la composition. Elle est maintenue dans une forme, délimitée. À l'échelle d'une installation, c'est l'espace ou le site qui accueille la composition. Mais à l'échelle de l'exposition, quel est le support ou format qui circonscrit la disposition, qui lui donne une unité ? C'est l'événement-exposition qui joue le rôle de support de composition du processus curatorial, d'où l'importance autant du display comme structure de la mise en vue que du format muséal comme cadre de référence de cette mise en vue.

3.3 LA DISPOSITION COMME LANGAGE

LA DIALECTIQUE, MODÈLE MÉTHODIQUE DE L'EXPOSITION

L'opération de disposition dont procède toute exposition est ici considérée comme un « langage[177] », comme une *manière de faire* artistique permettant de travailler avec des données dans un environnement et une situation. Patricia Falguières, traduisant l'introduction des numéro 5 + 6 de la revue *Aspen*, met entre crochet le terme utilisé par Brian O'Doherty, *placement*, qu'elle traduit par disposition. Placement, déplacement, replacement, le curatorial est bien affaire de positions, de sites et de juxtapositions. Pour approfondir cette question du *langage*, ou de la *manière de faire disposition*, deux modèles étudiés par Patricia Falguières me semblent particulièrement éclairants. Il s'agit des Chambres de merveilles et des Cabinets de curiosités ayant existé au XVI^e^ siècle en Europe. Souvent confondus, Patricia Falguières revient dans plusieurs textes et ouvrages sur leurs différences d'organisation fondamentales, seul le Cabinet de curiosités pouvant, selon elle, être considéré comme étant à l'origine de ce que les musées sont devenus.

C'est à une observation du monde afin de le connaître et de le représenter, que s'attellent rhéteurs et dialecticiens du XVI^e^ siècle. Les *lieux communs*, véritable connaissance empirique et hétéroclite du monde, sont rassemblés en *topiques*, unités de savoir localisées et mémorisées par attribution d'un lieu. Ce lieu est un dispositif en soi – meuble de rangement, théâtre, sacs de peaux, enveloppes de parchemin – dont la fonction est de rendre cette matière première disponible à l'argumentation et au discours.

> ‹ Disposer d'un système de lieux communs, c'est disposer d'une sorte de fichier, ou d'une panoplie de casiers, d'un cabinet à tiroirs, d'une valise à compartiments, où l'on rangera « les dons de la fortune »[178]. ›

Il me semble nécessaire de relever l'importance du lieu. C'est par l'attribution d'un lieu à des communs qu'ils deviennent localisables, et donc accessibles. On retrouve ici une sorte d'origine du *display* étudiée en début de chapitre, transformant les choses collectionnées et mises en vues à travers ces dispositifs, en support d'énonciation, en matière première disponible à l'invention. « L'invention devient un art de l'accumulation et du rangement[179]. » Pour Patricia Falguières, c'est une rénovation de la dialectique par Pierre de La Ramée qui amorce une évolution entre l'organisation de ces topiques dans les Chambres de merveilles et celle des Cabinets de curiosités. « La méthode

177 p. 20, Patricia Falguières citant Brian O'Doherty (texte d'ouverture du numéro 5 + 6 de la revue *Aspen*), « À plus d'un titre », dans Brian O'Doherty, *White Cube*, *op. cit.* « De fait Sigmund Bode, avatar de BOD, avait ouvert le numéro 5 + 6 d'*Aspen* d'une réflexion toute mallarméenne sur ‹ la disposition [*placement*] comme langage › et la ‹ linguistique des intervalles et positions ›. »

178 p. 19, Patricia Falguières, « Inventaires du mémorable », dans *Feux pâles, Une pièce à conviction*, cat. expo., Bordeaux, CPAC (du 7 décembre 1990 au 3 mars 1991), Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1990

179 p. 18, *Ibid.*

de l'exposition, diviser, disposer les choses emprunte son modèle à l'art du discours, à la technique de l'argumentation : la dialectique[180]. »

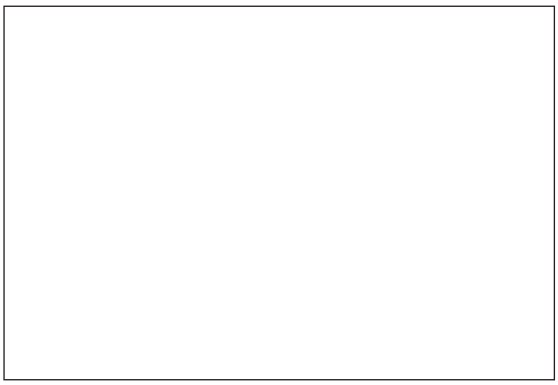
LA CHAMBRE DE MERVEILLES, UNE PENSÉE ASSOCIATIVE & SAUVAGE

La dialectique de la Chambre de merveilles est de l'ordre de l'accumulation, des « recueils de paradoxes[181] », des « collections mémorables[182] ». Son organisation ne connaît que « des agencements partiels, révocables et transitoires[183] ». C'est « une ‹ science du concret › naguère décrite comme le propre de la ‹ pensée sauvage ›[184]. » Les choses parlent d'elles-mêmes, ont un pouvoir évocateur et sont associées les unes aux autres par contamination formelle, sans hiérarchie, sans classification aucune pour laquelle il aurait d'abord fallu procéder à une analyse des choses en question. Dans *La pensée sauvage*, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss dit du *bricolage* que « la règle de son enjeu est de toujours s'arranger avec les moyens du bord[185] ». La pensée sauvage est un *faire avec* qui trouve ses ressources dans ce qui est *donné-avec* la situation. La Chambre de merveilles est un bricolage subjectif et intuitif basé sur une mémoire individuelle, celle du collectionneur ou de celui qui est en charge de l'organiser, et qui procède à d'improbables et incessantes manipulations, assemblant les choses les unes avec les autres selon sa seule volonté.

> ‹ Les Merveilles ne tolèrent qu'une opération, l'ostension : on ne les comprend pas, on les reconnait, on les nomme ou l'on apprend, selon l'usage à les nommer. La Chambre de merveilles est un trésor sémiotique. La *Wunderkammer* est langue pure, langue prébabélique. Il n'en est pas de traduction possible[186]. ›

La seule connaissance que l'on a de ces choses étant celle de leur aspect et de leur forme – leur matérialité –, elle ne peuvent servir de base à qu'à une expérimentation visuelle et narrative, non scientifique, en effectuant des collages inattendus. Claire Bishop souligne ce rapport à spontanéité et à l'invention dans les stratégies curatoriales procédant par *assemblage* et *juxtaposition* et le relie aux technologies contemporaines par les opérations de *copier/coller, glisser/déposer, actualisation* et *transfert,* et d'*accumulation* dans les méthodes de recherche ou les techniques de composition[187]. La question de ce que signifient ces assemblages est alors déléguée à la mémoire individuelle du spectateur qui est chargé d'écrire lui-même l'histoire des relations entre objets, techniques curatoriales et situation d'exposition, et ce depuis sa propre singularité.

180 p. 95, Patricia Falguières, « Fondation du théâtre ou méthode de l'Exposition Universelle. Les inscriptions de Samuel Quicchelberg (1565) », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 40, 1992, p. 90 – 109
181 p. 17, Patricia Falguières, « Inventaires du mémorable », dans *Feux pâles, op. cit.*
182 *Ibid*.
183 p. 45, Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard (Le rayon des curiosités), 2003
184 *Ibid*.
185 p. 27, Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960
186 p. 25, Patricia Falguières, « Inventaires du mémorable », dans *Feux pâles, op. cit.*
187 p. 52, Claire Bishop, « Reformatting: a Curatorial Model of Creativity », *op. cit*.



Batia Suter, *Parallel Encyclopedia #2*, Amsterdam, Roma Publications, 2018, 592 pages, 21.6 × 28.6 cm

Cette technique d'invention par juxtaposition et association non hiérarchique est aussi celle des artistes iconographes décrite par Garance Chabert et Aurélien Mole[188]. L'image photographique est la matière première d'artistes qui, dans la prolongement des mouvements appropriationnistes et citationnels de la *Picture generation* des années 90, rejouent le système de composition en *atlas* initié par Aby Warburg. Jérôme Dupeyrat parle du « regard associatif[189] » de Batia Suter qui déploie une suite d'images associées les unes aux autres, pages par pages, en constellations dans l'espace d'un livre intitulé *Encyclopédie parallèle*, ou agencées de manière linéaire à l'échelle du mur dans des salles d'exposition.

LE CABINET DE CURIOSITÉS, MÉTHODE LOGIQUE DE CLASSIFICATION

Pierre de La Ramée rénove la dialectique au XVI^e^ siècle en ajoutant aux critères aristotéliciens de *classe* et de *genre*[190] la science de la division platonicienne, et ce afin de rendre transmissible une organisation des choses basée non plus sur une mémoire individuelle mais sur une méthode de classification, la taxinomie. Pour pouvoir retrouver facilement les choses que l'on collecte[191], il faut les ordonner, et pour les ordonner, il faut un système, une méthode qui se doit d'être universelle afin de pouvoir être partageable. Les choses sont alors analysées, décrites afin de pouvoir les connaître et « qu'elles fournissent elles-mêmes leur principe d'ordonnance au terme d'une procédure de déduction logique, l'‹ analyse › ou ‹ division ›[192]». Analyser, diviser devient un savoir, une « exigence d'économie de la raison » maîtrisée par certains, et donne lieu à une fureur classificatrice dans toutes les disciplines.

> ‹ Le droit n'est plus gagné dans le cours des négociations coutumières, il est donné comme un ensemble de prescriptions normatives fixées par un texte doté d'autorité […] et requiert la compétence d'interprètes autorisés[193]. ›

La topique s'impose comme « science du rangement universel[194] » et le collectionnisme en devient un des champs d'application privilégié. L'organisation, à la différence de celle des Chambres de merveilles, fonctionne dans les Cabinets de curiosités par corrélation et enchaînement déductif[195]. Les

188 Chabert Garance & Aurélien Mole (dir.), *Les artistes iconographes*, Paris / Annemasse, Empire Books / La Villa du Parc, 2018

189 Jérôme Dupeyrat, « Un livre : *Parallel Encyclopedia*, Batia Suter », dans *Revue Faire*, 7, 2018, non paginé.

190 p. 97, Patricia Falguières, « Fondation du théâtre ou méthode de l'Exposition Universelle », *op. cit*.

191 On peut refaire un lien avec l'accumulation d'archives dans les dossiers de nos ordinateurs dont parle Claire Bishop. Copier / coller, glisser / déposer, télécharger et transférer sont des opérations de collecte d'informations sur Internet auxquelles nous procédons quasiment quotidiennement.

192 p. 97, Patricia Falguières, « Fondation du théâtre ou méthode de l'Exposition Universelle », *op. cit*.

193 p. 102, *ibid*.

194 p. 99, *ibid*.

195 p. 21, Patricia Falguières, « Inventaires du mémorable », *op. cit*.

catégories sont greffées sur une division logique des choses de manière à tracer des arborescences. La finalité est de pouvoir donner une représentation juste et vraie des choses puisqu'elles ont été décrites et analysées. Là où la Chambre de merveilles présentait des objets en les associant les uns aux autres, en les juxtaposant, le Cabinet de curiosités (prétend) en produire une représentation en les ordonnant de manière logique selon une taxinomie universelle.

Chambres de merveilles et Cabinets de curiosités ont malgré tout des points communs. Le premier est l'opération de collection préalable à toute organisation. Le second est la distribution des rôles attribués à chacun : c'est toujours celui qui manipule les choses collectées qui détermine leur organisation. Il n'est jamais donné à celui à qui cette organisation se destine de proposer un autre agencement. Le troisième est cette importance du lieu qui structure l'organisation et la rend visible, qu'elle soit chaotique ou logique.

METTRE AU PRÉSENT

> ‹ Plutôt que de représenter, « le curatorial » implique de présenter – il exécute [*perform*] quelque chose dans l'ici et maintenant au lieu de simplement le cartographier à partir d'un moment et d'un endroit[196]. ›

Cette citation de la curatrice Maria Lind n'est pas simple à expliquer bien qu'elle soit essentielle pour rendre compte de deux approches différentes de l'exposition et du rôle qu'y jouent les opérations du processus curatorial, dont plus particulièrement la disposition. Je vais prendre deux exemples qui ne sont pas des situations d'expositions que j'ai vécues mais que l'on m'a racontées. Dans les deux cas, il s'agit de montrer un espace de production, l'un étant une chaîne d'assemblage industrielle[197], l'autre un atelier de gravure[198]. Dans le premier cas, ce qui m'a été décrit ressemble à une démonstration de ce qu'est le travail dans cette usine, autrement dit la mise en place d'un dispositif visant à faire voir une image adaptée à ce que l'usine souhaite communiquer de ce qu'est le travail sur une de ses chaines de montage. Le point de vue sur l'espace de production est choisi, fabriqué. Les visiteurs peuvent regarder les ouvriers en train de travailler uniquement à certaines heures et depuis une passerelle surplombant la zone de travail. Dans le second cas, le visiteur déambule librement dans l'atelier, au moment où il le souhaite entre les horaires d'ouverture et de fermeture du lieu, les graveurs vaquant à leurs

196 p. 65, Maria Lind, « The Curatorial », *Selected Writings*, *op. cit*. « *Rather than representing, ‹ the curatorial › involves presenting – it performs something in the here and now instead of merely mapping it from there and then.* » Traduction personnelle.

197 Usine Ford à Detroit aux États-Unis, « Le Ford Rouge Factory Tour comprend un petit musée, la projection de deux films, et la visite de la troisième usine Ford, ouverte en 1917 près de Detroit. […] Au cours de la visite, vous découvrirez la chaîne d'assemblage en passant par six plates-formes en hauteur, d'où l'on peut voir les ouvriers au travail. », https://voyages.michelin.fr/amerique-du-nord/etats-unis/michigan/dearborn/ford-rouge-factory-tour, consulté le 7 novembre 2019

198 Exposition *Raúl D.* de Mark Geffriaud à l'URDLA à Villeurbanne, du 14 septembre au 30 novembre 2019. « Pour son exposition intitulée *Raúl D.*, Mark Geffriaud a souhaité réaménager les lieux en délocalisant une partie des machines et des outils dans l'espace d'exposition afin de permettre, en retour, à l'exposition de s'introduire dans l'atelier. […] Suivant l'activité de l'atelier, l'exposition est amenée à évoluer de manière imprévisible, participant pour un temps à la multiplicité des histoires qui s'y enchevêtrent, s'entrechoquent et s'éclairent. » https://urdla.com/blog/expositions/, consulté le 7 novembre 2019

occupations habituelles pendant ce temps. On ne sait pas exactement ce qui sera visible lors de la visite, si ce n'est l'espace lui-même, les machines, les outils, le travail en cours ou à l'arrêt. La circulation comme le point de vue ne sont pas (totalement) pré-déterminés par le dispositif, visiteurs et graveurs ajustant leurs déplacements et emplacements les uns par rapport aux autres.

Il est évident que dans les deux cas, la situation a été pensée, les choses ont été disposées d'une certaine manière. C'est justement cette manière qu'il faut réussir à cerner pour différencier une monstration d'une démonstration, une présentation d'une représentation, une exposition d'une exhibition. Dans le premier cas, le point de vue est établi à l'avance. C'est une certaine représentation du travail qui est mise en vue, maintenant à distance la possibilité d'une expérience libre. Dans le second cas, la focale est plus large, ouverte sur l'imprévu et l'inachevé, la mise en vue permettant d'éprouver par contact direct différents points de vue, différents moments et aspects de ce qui est montré. L'*inachevé*, selon Joëlle Zask, est ce qui permet de laisser « toujours à la fois quelque chose à faire et de la place pour les autres[199] ».

L'événement-exposition peut être *travaillé par* le processus curatorial, séquençant ainsi le temps de l'exposition en plusieurs parties rythmées par les opérations curatoriales. Si l'on considère une exposition muséale classique, lorsque l'événement-exposition[200] commence, tout est en place afin que le public puisse la visiter. Les opérations du processus curatorial sont alors terminées, laissant place à la médiation et à quelques visites guidées. Si l'on considère maintenant la possibilité de performer l'événement-exposition, alors cela signifie qu'une séquence d'opérations du processus curatorial est gardée pour être effectuée pendant la période d'ouverture au public, rendant ainsi visible, par exemple, le processus de disposition. L'exposition n'est alors plus équivalente à {*X* dispose *Y* à la vue de *Z*}, mais à {*X* met en place une situation puis effectue la disposition en présence de *Z*}, ou encore {*X* et *Z* mettent en place une situation dans laquelle *X* et *Z* vont effectuer des dispositions}. Le processus curatorial n'est plus uniquement une séquence de sélection, matérialisation puis disposition d'entités à mettre en vue ; il est lui-même l'objet d'inventions et de variations afin de mettre en place les conditions favorables et adéquates à une rencontre avec le public invité. La fabrication de l'œuvre n'est plus uniquement à la charge de l'artiste ou du format muséal, ce qui est à voir – donc l'œuvre – devenant une co-élaboration dans le temps de l'événement. Ce qui est à voir ne sera d'ailleurs jamais identique d'un moment à l'autre, le processus de disposition effectué dans le temps et l'espace de l'exposition générant des *moments de visibilité* plutôt qu'un display fixe.

Rendre présent par le processus curatorial est un moyen de produire différentes intensités, de moduler les régimes de visibilité entre exposition, sur-exposition ou sous-exposition. Ce qui est co-élaboré par la performance de la disposition se rapproche de ce que décrit Estelle Zhong Mengual lors-

199 Joëlle Zask, *La démocratie aux champs*, France Culture, 2016, [en ligne] https://www.franceculture.fr/emissions/terre-terre/la-democratie-aux-champs, consulté le 5 décembre 2019

200 L'événement-exposition est la période définie par une date de début et une date de fin pendant laquelle le public est convié.

qu'elle explique en quoi l'art en commun est distinct de l'esthétique relationnelle[201]. Il ne s'agit plus de montrer (représenter) un dispositif invitant à la participation à une œuvre déjà construite, mais de travailler la relation comme forme en performant la situation elle-même par la disposition. Je précise tout de même que chaque situation d'exposition performée implique de manière variée le public, les relations entre *X*, *Y* et *Z* prenant des formes allant de la simple possibilité d'assister dans la durée à l'évolution ou la vie de l'exposition jusqu'à la co-création en passant par la collaboration. J'y reviendrai dans la seconde partie.

Cependant, ce que la description des Chambres de merveilles et Cabinets de curiosités nous a montré est que l'opération de disposition est un langage, une forme de connaissance qui peut se pratiquer de manière sauvage ou méthodique. Ouvrir à l'interprétation[202] le processus d'élaboration de la disposition, c'est en montrer les enjeux, les rouages et l'exposer à possibilité d'être discuté, perturbé, réévalué, rejoué. C'est, en suivant le parallèle entre exposition et dialectique, en rendre ses lieux communs disponibles à l'invention puisqu'en les convoquant, l'exposition actualise leur position et nous les rend présent.

La connaissance des choses disposées exige un travail *avec* ces choses, sans idées pré-conçues afin de laisser une place à l'imprévu. « Connaitre une chose demande de croître en elle et de la laisser croître en soi, de telle manière qu'elle devienne une partie de ce que l'on est[203]. » Cette connaissance de la chose, indispensable à toute disposition, est un processus de co-naissance, qui transforme autant la chose que celui qui la laisse croître en lui. Si l'on considère l'exposition comme une occasion de travailler *avec* des matériaux, des individus, des situations, des histoires, c'est alors bien plutôt une méthode d'apprentissage qui est mise à disposition par l'activité curatoriale, une proposition qui est faite et qui appelle une réponse, une conversation située même si non verbale, un possible *langage des choses*[204]. Réussir à rendre présent sans représenter exige que l'on se débarrasse de l'effet d'attraction qu'exerce cette « chambre d'esthétique[205] » qu'est le white cube.

CONCLUSION

Si l'on considère que l'exposition est une occasion de *travailler avec*, on peut alors commencer à penser l'activité curatoriale comme la mise en place d'un milieu favorable à l'émergence de rencontres ou de discours imprévus[206], c'est-à-dire au-delà de ce que l'exposition représente en terme de relations de pouvoir ou de valeurs, mais en terme de processus d'auto-détermination

201 p. 58 – 59, Estelle Zhong Mengual, *L'art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Les presses du réel (Œuvres en sociétés), 2018

202 La signification du terme *interprétation* est à entendre ici dans son double sens d'attribuer une signification et d'exécuter une partition, *exégèse* autant que *jeu*.

203 p. 19, Tim Ingold, *Faire*, *op. cit.*

204 Hito Steyerl, « Le langage des choses », [En ligne] http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/fr/print, consulté le 6 mai 2019, p. 3, « Permettez-moi de préciser un point : s'accorder au langage des choses, ce n'est pas faire de celles-ci des copies réalistes. Il ne s'agit nullement de représentation, il s'agit de présenter ce que les choses ont à dire, c'est-à-dire de les mettre au présent. »

205 p. 36, Brian O'Doherty, *White cube*, *op. cit*.

206 p. 146, Nora Sternfeld, « Being Able to Do Something » dans Jean-Paul Martinon (dir.), *The curatorial, op. cit.*

à partir d'une position initiant un début de reconfiguration. On passe alors d'une position de *X* étant celui qui utilise son pouvoir pour démontrer ce qu'il sait, à celle de celui pouvant proposer un savoir en le rendant disponible[207]. La fonction de l'exposition se déplace d'une volonté d'éducation ou d'apprentissage didactique de *X* montrant à *Z* ce qu'il sait en utilisant *Y*, vers une pratique performative mettant à l'épreuve la manière dont *nous*, *X*, *Y* et *Z* confondus, engageons une relation avec des connaissances[208] [non pas *Que sait-on ?* mais *Comment sait-on ?*].

207 p. 98 – 99, Sarah Pierce, « The Simple Operator », dans Jean-Paul Martinon (dir.), *The curatorial, op. cit.*
208 p. 99, Sarah Pierce, *ibid*. L'expression utilisée par l'auteure en anglais est « *How we engage with knowledge* ».

CONCLUSION DU CHAPITRE II

On peut retenir de cette vision un peu plus resserrée de l'exposition les points suivants. Tout d'abord, la fonction de mise en vue de l'exposition est principale car exposer c'est montrer, rendre visible, pour pouvoir communiquer ou démontrer une idée, mais aussi pour mettre en valeur des objets ou matériaux et susciter une envie d'achat. Elle est bien antérieure à l'invention de l'exposition comme format collectif ou institutionnel de présentation d'œuvres d'art. Cette opération de monstration assortie d'une visée, quelle qu'elle soit, a recours à la stratégie du *display*, d'un appareillage spécifique et stratégique comportant du mobilier afin de mettre en vue de la manière la plus adéquate objets et matériaux. On y retrouve des tables, des vitrines, des socles, des coffres, des armoires, des étagères, des classeurs, des sacoches, etc., tout ce qui permet de séparer, ordonner, indexer, ranger et valoriser des documents ou des objets. Sans mobilier, les objets sont posés au sol, en position de fragilité. Et puisque ce mobilier est aussi visible que ce qui est posé dessus, il est l'objet de beaucoup d'attentions afin de le rendre aussi précieux que la collection qu'il dispose, aussi transparent que le verre qui protège et enferme les reliques, permettant de tout voir mais de ne rien toucher afin de ne pas perturber l'ordonnancement.

On peut ensuite noter que le format muséal, cadre de référence pour la présentation des œuvres d'art est une extension architecturale de ce dispositif de mise en vue. Avec l'apparition des musées, la mise en vue des collections princières est devenue publique, et un lieu spécifique à la fréquentation des œuvres d'art a été créé. Critiqué par certains artistes ou penseurs depuis ses débuts en tant qu'il sépare les productions artistiques de la vie, les normes de classification et de monstration mises en place dans les musées dans la première moitié du XX^e^ siècle en Europe et aux États-Unis continuent d'influencer notre rapport aux œuvres et à l'exposition. Le format muséal produit ainsi autant les œuvres que les artistes dans l'atelier, le passage par la *chambre d'esthétique* qu'est le white cube transformant tout objet qui est mis en vue en œuvre potentielle. Cette *performativité* du format muséal, a depuis la seconde moitié du XX^e^ siècle été l'objet d'expérimentations par les artistes et curateurs qui jouent avec son potentiel de réflexivité. L'œuvre et l'exposition sont ainsi devenues des formats à partir desquels produire une réflexion ou représentation.

Enfin, avec la description du processus curatorial, l'importance de l'opération de disposition se précise. Déjà présente avec la fonction de mise en vue dont le display structure l'organisation, ainsi que dans le format muséal en tant qu'espace de composition, elle est ce geste associatif qui met les choses en tension et en relation dans une situation. Art diacosmétique, c'est ici encore la main qui manipule et reconfigure l'ordre et l'emplacement des choses afin de les rendre présentes d'une manière nouvelle, prises dans un nouveau réseau de connaissances et de significations.

CHAPITRE III
L'exposition entre occasion, événement & processus, entre mémoire, site & temporalité

Dans ce chapitre, je vais m'approcher d'une conception et d'un usage plus personnel de l'exposition. Nous allons bien sûr y retrouver cette fonction principale de mise en vue, le format muséal ainsi que les opérations du processus curatorial décrites dans le chapitre précédent. Le fait de nommer et expliquer ces trois caractéristiques de l'exposition m'a permis de cerner le fonctionnement de l'exposition et son rapport à *X*, *Y* et *Z*. Il importe maintenant de pouvoir déterminer à quoi l'exposition me sert, quel rapport j'entretiens, en tant qu'opératrice et praticienne de l'exposition, avec sa fonction de mise en vue, son format muséal et le processus curatorial.

Dans le chapitre précédent, l'exposition est décrite comme une opération de disposition qui, telle un langage, est une véritable *manière de faire* artistique et de travailler avec des données. Cette manière, qui est aussi la mienne, va ici être précisée. Je vais pour cela mettre de côté toute situation dans laquelle ce qui est disposé par le processus curatorial est une œuvre préexistante déjà formée et stabilisée car ce qui m'intéresse est de mesurer l'implication de l'exposition dans l'émergence et la formulation d'un agencement situé. Autrement dit, d'évaluer les manières dont l'exposition codétermine les conditions matérielles et logicielles[209] d'existence d'une œuvre, ainsi que son mode de vie et de fonctionnement. Cela nécessite de clarifier la nature occasionnelle, événementielle et processuelle de l'exposition en relation à l'œuvre. Je vais pour cela avoir recours à trois modes : *le mode d'occasion*, *le mode d'existence événementiel* et *le mode d'émergence*. L'exposition peut être définie comme une occasion de mise en vue [*mode d'occasion*] qui déclenche l'activation d'un processus de mise en œuvre [*mode d'émergence*] dont elle sera le support de composition événementiel [*mode d'existence*].

L'exposition est ainsi définie comme une *occasion* de montrer une pratique. Le mode d'occasion mobilise une mémoire individuelle empreinte d'affects et engendre une puissance d'agir, activant ainsi un point d'intérêt mémoriel. Ce point d'intérêt ou d'attractivité est activé en relation aux circonstances de mise en vue, en réponse à l'appel de l'occasion.

Support de composition événementiel qui me sert de cadre de référence en regard duquel me situer et produire une intervention spécifique, ce mode d'existence permet de se trouver en présence de choses et d'individus et d'activer les conditions d'une rencontre entre un processus de travail et une situation. De par sa nature impermanente, il oblige à une actualisation du processus de travail à chaque nouvelle occasion, remettant en jeu la teneur du point d'attractivité autour duquel s'organise l'agencement. Le processus de mise en œuvre déclenché par l'occasion de mise en vue

209 J'appelle *logicielles* les conditions de vie d'une œuvre qui ne sont pas strictement matérielles, c'est-à-dire qui permettent de la déterminer en tant qu'œuvre et de lui donner un mode de fonctionnement spécifique, son programme qui permet de l'actualiser.

permet de faire émerger une forme relationnelle. Le mode d'émergence fait exister des *moments* d'exposition ou instants de visibilité par la mise en œuvre d'un processus de disposition inscrit dans une temporalité longue et permet ainsi d'activer différentes versions ou parties d'une même œuvre.

Pour des raisons structurelles, j'ai gardé le même ordre que dans le chapitre précédent. Cela ne pose pas de problème pour le mode d'occasion qui concorde avec la fonction de mise en vue. C'est ensuite que les choses se compliquent puisque la hiérarchie entre le mode d'existence que j'associe au format muséal, et le mode d'émergence associé au processus curatorial diffère selon les cas. J'ai donc choisi de laisser le mode d'existence événementiel en deuxième position même si, comme cela sera expliqué dans la seconde partie du mémoire, ma pratique tend de plus en plus à s'émanciper du format muséal comme cadre de référence à la mise en vue, le processus de mise en œuvre générant des moments de visibilité impromptus.

1. L'exposition, une occasion de mise en vue

1.1 L'OCCASION, ÉLÉMENT DÉCLENCHEUR & MÉTHODE DE TRAVAIL

L'OCCASION RÊVÉE

On n'attend jamais véritablement une occasion pour se mettre au travail. Le travail est là, dans les moindres choses. Le regard qui se pose quelque part, observe, analyse, la main qui déplace, replace, ajuste. Il y a des actions et des attentions quotidiennes, des pratiques à la limite de l'invisible. La *diacosmétique*, cet « art de disposer les choses de manière particulièrement heureuse[210] », en fait partie. Et si elle en fait partie, c'est principalement parce qu'elle est décrite comme ne « créant pas matériellement d'objets[211] ». On se rend bien compte, à condition d'y faire attention, lorsque des choses sont disposées de manière particulièrement heureuse. À condition d'y faire attention, et de le voir.

> ‹ Je n'avais pas vu… Qu'est-ce donc qu'elle ne voit pas ? Quel est ce « quelque chose » que la mère ne voit pas ? On peut dire que c'est la disposition soigneuse des objets qui témoigne de la présence d'un point de vue précis chez l'enfant[212]. ›

C'est ainsi que David Lapoujade commente le récit qu'Étienne Souriau fait de cet enfant qui a disposé soigneusement des objets sur une table à l'attention de sa mère et de celle-ci, qui en passant, défait tout en se saisissant d'un objet dont elle a besoin, et d'un autre qu'elle remet à sa place. Elle n'a pas *vu* le travail de l'enfant, sa disposition. Pour elle, cela n'existe pas. « C'est une virtualité qu'elle ne perçoit pas[213]. » Si la disposition est de l'ordre du virtuel, de ce qu'on peut facilement ne pas voir, comment alors même penser à l'exposer ? Pratiquer cet art et le mettre en vue, parce qu'il ne créé rien d'autre que ce qui est déjà là si ce n'est une impression d'harmonie, ne serait pas chose aisée. Comment désigner, déplacer, rendre présent à nouveau cet effet, ailleurs et autrement que de manière totalement artificielle ? Comment garder la justesse de ce *decorum* du quotidien qui n'est pas *décoration* mais « principe d'économie[214] » ?

> ‹ Une règle suprême prévaut d'ailleurs sur toutes les autres, celle qui exige un discours adapté à ses fins et à son public, qui dit bien ce qu'il faut, comme il le faut et au bon moment ; cette qualité décisive a nom *prépon* en grec, en latin *decorum*, de *decet* (il convient), ou bien *aptum* (adapté), en français convenance, à-propos, justesse, en anglais *right*, *adequate*, *appropriate*[215]. ›

210 p. 602, Anne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, *op. cit.*
211 p. 602, Anne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, *op. cit*.
212 p. 38, David Lapoujade, *Les existences moindres*, Les Éditions de Minuit (Paradoxe), 2017
213 p. 38, *ibid.*
214 p. 125, Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, *op. cit*.
215 Françoise Douay-Soublin, « Rhétorique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 mai 2019 URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rhetorique/

Cette *économie de la disposition*, cette quête du positionnement juste et approprié en relation à un ensemble est aussi centrale dans la pensée de Maurice Maignan qui n'hésite pas, dans l'*Économie esthétique*[216], à qualifier d'objet commercial toute œuvre à qui il manquerait une « destination décorative[217] ». C'est ainsi, en tout premier lieu, dans l'occasion qu'il faut chercher les conditions mêmes de la disposition afin d'y trouver les éléments avec lesquels travailler, l'ensemble avec lequel créer des relations.

« L'occasion est un nœud si important dans les pratiques quotidiennes[218]. » Pourquoi donc attendre une occasion ? J'aperçois pour l'instant deux raisons. La première raison est que certaines choses nécessitent, pour être énoncées, qu'on nous en fasse la demande. On se trouve dans le cas d'une invitation, d'une proposition à le faire. La seconde raison est que certaines circonstances pressent à le faire. On se trouve alors dans le cas d'une actualité, d'une pertinence du contexte qui semble opportun à cette énonciation. Mais peut-être est-ce la même chose ; ce « on » qui nous invite ne serait que l'appel des circonstances. Il n'y a d'ailleurs certainement pas de *bonne* occasion, mais plutôt une capacité à percevoir et à trouver une réponse à ce qui se présente. Dans la théorie de l'occasion de Michel de Certeau[219], on retrouve la mémoire, similaire à celle incarnée dans le collectionneur des Chambres de merveilles. Il y est aussi question de *circonstances* et de *conjoncture*, notions qui seront importantes dans la suite de ce chapitre, ainsi que *lieu* et *espace* ou *temps* et *durée*.

L'ART DE LA MÉMOIRE

Michel de Certeau introduit la mémoire par la figure de la *métis*, la ruse qui, parmi les *Arts de faire* est rattachée à l'intelligence des tactiques quotidiennes[220]. Ces dernières, à l'inverse des stratégies, sont comme la mémoire, sans lieu propre, mobiles, dépendantes du temps. À la différence des topiques constituant un lieu où déposer une mémoire commune, la mémoire mobilisée par une relation à l'occasion n'a d'autre lieu que, justement, celui de l'occasion. Se révélant « au moment opportun[221] », elle « se mobilise relativement à ce qui arrive[222] ». Les topiques servent à stocker ce trop plein de mémoire du monde mais demandent à ce que son contenu soit disponible pour argumenter, composer, inventer. Mobilier, listes, index et classement sont le lourd appareillage d'une mémoire stratégique qui ne peut accepter le mode d'occasion qui, à l'inverse, se saisit de ce que les circonstances et la conjoncture lui offre pour muer « en harmonie instable, bricolée[223] », « une disposition imposée de l'extérieur[224] ». Le mode d'occasion, art de la mémoire tactique, utilise, par cette capacité à se mobiliser en trouvant dans les circonstances

216 Maurice Maignan, *Économie esthétique. La question sociale sera résolue par l'esthétique*, Paris, Éditions de « L'art décoratif », 1912. p. 221 « Oui, l'art décoratif lui-même, l'art qui ne peut être conçu qu'en vue d'un ensemble, s'est vu conduire au musée [aux galères des cimaises, aux bagnes des socles, aux prisons des vitrines] ! »
217 p. 40, Maurice Maigan, *ibid*.
218 p. 127, Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, *op. cit*.
219 p. 125 – 134, *ibid*.
220 p. XLVI, *ibid*.
221 p. 126, *ibid*.
222 p. 131, *ibid*.
223 p. 130, *ibid*.
224 p. 130, *ibid*.

de quoi répondre, le moins de forces possibles dans un temps très court et pour un maximum d'effets. C'est en cela que c'est une économie. Une économie qui ne capitalise pas : sans lieu propre ni permanence, elle s'altère en s'exerçant et ne retient que ce qu'elle a déjà perdu, le souvenir de ce qu'elle a informé. Le mode d'occasion permet ainsi de voyager léger et de ne cesser de s'inventer ou de saisir des possibles, « vigilante, à l'affût[225] ».

RETOUR À LA RÉALITÉ

Il faut bien admettre qu'au quotidien, les choses ne sont pas si clairement séparées que ça. Les topiques transformés en matière numérique se stockent bien plus facilement qu'auparavant sur nos ordinateurs. La différence entre *tactique* et *stratégie*, entre « calcul des rapports de force » depuis une position distincte, et vigilance « à ‹ saisir au vol › des possibilités de profit[226] » en n'ayant pour lieu que celui de l'autre n'est jamais simple à mesurer. L'exposition est toujours le lieu de l'autre, d'autres, mais elle est aussi toujours un jeu entre positions définies et affirmées, partage et répartition d'espaces concrets ou symboliques. C'est ainsi que les choses se compliquent. Il est certain que je bricole beaucoup. Que je fais avec l'existant, que je pratique cette *invention du quotidien* et que ce *mode d'occasion* est une stratégie à laquelle j'ai recours. Car peut-on toujours parler de tactique dès lors que l'on a conscience, en faisant de cette manière, d'occuper une position qui, bien que partagée, marque une frontière avec d'autres ? Comment travailler sous ce mode d'occasion, aller se loger dans le lieu de l'autre et le laisser se loger chez soi sans que ce *sens of place* ne se transforme en appropriation intellectuelle, répétant ainsi l'histoire de la colonisation par les européens des lieux d'autres parties du monde. « Cela peut ou peut ne pas être un comportement approprié ou courtois ; c'est un équilibre délicat[227]. »

Les *occasions* d'exposition dont je parle ne sont pas toutes des occasions *saisies au vol*, des réponses à l'appel des circonstances, mais sont pour certaines des invitations, probablement stratégiques, à mettre en vue un travail artistique. En quoi y-a-t-il alors encore occasion ? À quel moment est-il possible de *se saisir* ou non d'une opportunité ? Tout d'abord, il est possible de répondre négativement à une invitation. Cela peut s'appeler une occasion manquée si l'on considère qu'une telle proposition n'est pas une habitude, puisque l'*habitude* contredit l'*occasion*. Non seulement être invitée à participer à une exposition n'est pas (encore) une habitude pour moi, mais en plus je ne fais rien, dans ma pratique d'artiste quotidienne, qui puisse être montré aisément. Cela signifie que mettre en vue constitue une double occasion : une occasion d'exposer, mais aussi une occasion de mettre en forme, ou en œuvre, ce que je pourrais vouloir montrer dans les circonstances d'une situation particulière, ou encore ce qu'il me paraîtrait opportun d'agencer et de relier à une certaine conjoncture.

225 p. 131, Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, *op. cit*.
226 p. XLVI, *ibid.*
227 Lucy R. Lippard, « Notes from a Recent Arrival [1995] », dans Claire Doherty (ed), *Situation*, Londres / Cambridge, Mass., Whitechapel Gallery / MIT Press (Documents of contemporary art), 2009. « *This may or may not be appropriate or courteous behavior; it's a delicate balance.* »

Ce qui n'est pas aisé est, par définition, laborieux. L'occasion de mise en vue n'est pas aisée car elle demande un labeur, un travail pour formaliser ou formuler une réponse appropriée. L'invitation à exposer ne peut se résoudre en choisissant une œuvre et en la déplaçant de l'atelier à l'espace d'exposition. Elle est au contraire une possibilité d'aller, avec la plus grande attention possible à l'ensemble, se loger dans le *lieu de l'autre* pour y « transformer l'organisation visible[228] » ; ce lieu étant celui du contexte et des circonstances de l'occasion d'exposition.

1.2 ACTIVATION, MÉMOIRE & POINT D'AFFECTIVITÉ

CE QUE L'OCCASION ACTIVE

L'occasion d'exposition a donc un effet d'activateur. Elle *mobilise* la mémoire *relativement à ce qui arrive*, ou ce qui se présente. Les circonstances et la conjoncture de l'exposition sont des points d'appels, des indices, une matière pour la mémoire qui y trouve à quoi répondre. L'exposition fait à ce moment-là, au moment de l'occasion, corps avec ses circonstances et conjoncture, elle est situation. Elle est site et abords du site, elle est localisation, elle est espace architectural, elle est histoire d'un lieu et de ses habitants, elle est détail ou ensemble, elle est possibilité de collaboration et de relations. Tout, dans la situation, est propice à être activé, tout, tant que la mémoire n'aura pas décidé « quoi retourner en parole ou en geste. Du tac au tac[229]. » Il y a des occasions d'expositions auxquelles on peut répondre plus facilement qu'à d'autres. Certaines sont lointaines, géographiquement ou temporellement. L'occasion n'est alors pas pressante, elle est là, latente, en attente. Dans le *mode d'occasion*, la mémoire est affect. Elle se nourrit de tout. « Ce savoir est fait de beaucoup de moments et de beaucoup de choses hétérogènes[230]. » C'est un savoir acquis par l'expérience, un savoir qui s'imprime dans la mémoire par l'expérience des choses et des situations, un savoir incarné qui demande d'être présent au monde. Il ne se délègue pas, ne se transfère pas. Il se vit. Quand je dis qu'une occasion de mise en vue n'est pas aisée, c'est que même envisager la possibilité d'exposer une sérigraphie est une aventure. Lui construire un cadre est une aventure qui m'emmènera bien au-delà de la fabrication. Elle m'obligera à repenser ce que je considère être un cadre, la raison et la manière de le faire en réponse à l'occasion qui m'est donnée. Déléguer la fabrication de ce cadre serait me priver de ce qui fait ma pratique : *penser avec les mains* en maintenant une économie de l'occasion.

ACTIVER LA MÉMOIRE D'UN AFFECT

> ‹ En tant qu'automates spirituels, il y a tout le temps des idées qui se succèdent en nous, et suivant cette succession d'idées, notre puissance d'agir ou notre force d'exister est augmentée ou est diminuée

228 p. 129, Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, *op. cit.*
229 p. 133, *ibid.*
230 p. 125, *ibid.*

d'une manière continue, sur une ligne continue, et c'est cela que nous appelons *affectus*, c'est ça que nous appelons exister[231]. ›

L'affect est défini par Gilles Deleuze, expliquant Spinoza, en tant que puissance d'agir. L'affect n'est pas l'émotion. L'émotion est la manifestation physique d'un sentiment. L'affect est ce qui s'imprime en nous de manière inconsciente, mémoire corporelle et sensitive, intensité d'une présence à quelque chose qui, comme l'occasion, nous fait répondre. Alors que dans le mode d'occasion c'est la mémoire qui sert de réserve répondante, je définirais l'affect comme ce qui déclenche cette mémoire, que ce soit pour enregistrer une idée ou une sensation ou pour la mobiliser. Je rapprocherais aussi l'affect du *punctum* décrit par Roland Barthes dans *La chambre claire*[232]. Ce qui, dans la notion de *punctum* me permet cette comparaison avec l'affect et l'occasion est la mention que fait Roland Barthes d'être saisi par une image qui le *point*. « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)[233]. » L'occasion est comme le *punctum*, elle poigne la mémoire en un point d'affect qui n'est pas forcément meurtrissure, mais peut être simplement *point d'intérêt*, écho à quelque chose de déjà-vu-comme-intéressant, quelque chose de l'ordre de l'*idée* dont parle Spinoza « à travers la bouche[234] » de Deleuze. Une idée à actualiser, à formuler concrètement, *une potentialité d'agir*.

DÉCLENCHER UNE PUISSANCE D'AGIR

L'occasion et l'affect activent la mémoire qui à son tour leur répond. Si l'occasion se manifeste avec l'exposition, l'affect, quant à lui, est présent à chaque moment de présence au monde. On ne prévoit pas d'être affecté par quelque chose. On est affecté. Mais il y a cependant des moments de plus grande intensité présentielle, des moments de plus grande disponibilité aux informations que l'on reçoit. Lorsque l'on est affecté, on enregistre une impression. Cette impression peut s'enregistrer dans notre mémoire, mais elle peut aussi être enregistrée, ou captée par des appareils. L'image photographique que je produis et que je nomme *Prise de note photographique* est un affect mémorisé par l'intermédiaire de l'appareil photographique. L'intensité d'un moment a déclenché une captation de ce point d'intérêt perçu. Affect et *Prise de note photographique* sont des éléments pré-individuels au sens que leur donne Gilbert Simondon, une mémoire, un déjà-là, qui sera mobilisé en temps voulu pour répondre à une occasion.

L'exposition active donc ces affects, cette mémoire interne ou externalisée. Un point d'intérêt perçu dans l'occasion d'exposition appelle un point d'intérêt mémorisé et déclenche *une puissance d'agir*. Ce qui sera activé dans l'exposition indexe ainsi ce double point d'intérêt – celui mémorisé et celui perçu – et met en vue la relation ou le dialogue de l'un à l'autre. Le processus de travail déclenché par l'occasion d'exposition commence par

231 Gilles Deleuze, *Spinoza, l'Affect et l'Idée*, Vincennes, cours, 1978, [en ligne] http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=5631, consulté le 5 décembre 2019

232 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil (Cahiers du cinéma), 1980

233 p. 179, *ibid*.

234 Gilles Deleuze, *Spinoza, l'Affect et l'Idée*, *op. cit*.

activer la mémoire de ces affects pour trouver une réponse juste et adaptée, circonstancielle, puis met en œuvre une manière de formuler cette indexation afin de la rendre visible, une configuration.

Dans le *Dictionnaire de l'informatique*, l'activation est définie comme une

> ‹ [O]pération par laquelle est déclenchée l'exécution d'une tâche dans un ordinateur. L'activation peut être matérielle (effet d'une interruption) ou logicielle (action de l'allocateur de tâches du système d'exploitation). Une tâche en cours d'exécution est dite « active »[235]. ›

Si l'ordinateur équivaut au *X* de mon équation de l'exposition, l'occasion déclenche chez lui une puissance d'agir qui deviendra disposition située. Mais l'ordinateur peut aussi se trouver dans la position de *Y* en tant que ce qui résulte d'un processus de travail, sa mise en œuvre activant à son tour des relations avec ses circonstances de mise en vue. Dès lors que l'on ne considère pas uniquement une entité-œuvre détachée de son contexte de mise en vue, on perçoit différents niveaux d'activations, on perçoit ce que chaque variable de l'équation d'exposition déclenche et participe à mettre en œuvre dans l'écosystème de l'exposition. Pour savoir ce que l'exposition active, ou ce que l'œuvre active, ou ce que le spectateur active, il faut regarder les relations dynamiques qui s'instaurent à différents niveaux et différents moments de l'événement-exposition.

Pour Nelson Goodman, l'activation d'une œuvre commence dès qu'on la regarde[236]. Une œuvre n'existe pleinement, selon lui, que lorsqu'on l'active, c'est-à-dire qu'on interagit avec. Il compare ainsi l'exposition dans la vie d'une œuvre, à la lecture dans la vie d'un livre. Rangé dans une bibliothèque, le livre est désactivé. Il a besoin d'être lu, interprété, comme la partition musicale. L'exposition est à l'œuvre ce que l'interprétation est à la partition. Le moment de la réalisation de l'œuvre – écriture du texte, de la partition, composition d'une peinture ou d'une sculpture – est détachée de son activation ou implémentation. Nelson Goodman partage les œuvres en deux catégories : autographiques ou allographiques. Les œuvres allographiques sont les œuvres musicales ou textuelles qui existent sous forme d'une notation devant être interprétée, chaque exemplaire du livre ou de la partition étant considérée comme identique à l'originelle. À l'inverse, les œuvres autographiques sont des formes singulières intrinsèquement liées à leur histoire de production, chaque œuvre étant originale. On peut donc activer le même texte au même moment à plusieurs endroits du monde. Même si les exemplaires ne sont pas identiques, le texte lu sera le même. Si l'on active un tableau de Rothko en l'exposant, ce tableau ne sera actif qu'en un seul endroit. Plusieurs Rothko peuvent être activés en même temps, mais ce seront toutes des œuvres différentes. L'activation est dans ce cas la mise en présence de *Y* avec *Z* par l'événement mis en place par *X*. Ivan Clouteau introduit une nuance entre une activation qui serait de l'ordre de la *maintenance*, opération consistant à sortir l'œuvre de la

235 Pierre Morvan (dir.), *Dictionnaire de l'informatique. Acteurs, concepts, réseaux*, Larousse-Bordas/HER, 2000

236 p. 57 – 60, Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Gallimard (Folio Essais), 2009

réserve et veiller à son aspect cosmétique, d'une activation qui initie une mise en marche, qui démarre quelque chose.

> ‹ Pour notre part, nous distinguons maintenance et activation, l'une s'adressant à un ou des objets à maintenir ou à renouveler dans leur état, l'autre relevant réellement d'une mise en marche, d'une constitution ou d'un achèvement, postérieur à la réalisation ou la sollicitant[237]. ›

Toute exposition est activation à un premier niveau qui est celui de disposer des entités-œuvres dans un nouveau contexte et de les mettre en vue. Toute exposition *situe* ce qu'elle met en vue. Elle le situe dans un espace particulier, en relation à des individus-spectateurs, dans un contexte particulier.

Jean-Marc Poinsot introduit un second niveau d'activation avec ce qu'il appelle les « œuvres à configuration variable et à matérialités intermittentes[238] ». Ce sont les œuvres protocolaires qui existent à l'état de mode d'emploi ou de série d'instructions à réaliser. Ce sont par exemple les *Statements* de Lawrence Weiner, les *Définitions/méthodes* de Claude Rutault ou les *Wall Drawings* de Sol LeWitt. L'œuvre existe autant sous sa forme écrite (ou décrite) sur un morceau de papier que réalisée. Elle peut coexister sous ces deux matérialités différentes. Activer l'œuvre est, dans ces cas-là, une interprétation au sens musical de *jouer* la partition écrite par l'artiste. Il a un changement d'état et de matérialité qui s'opère dans l'activation par le passage d'un ensemble de mots à leur mise en forme.

Ce que produit l'activation dont je parle ici diffère encore, tout en gardant les mêmes effets que celles que je viens de décrire. Il y a bien activation d'une chose par sa mise en présence avec d'autres choses, individus y compris. Il y a bien aussi un passage d'un état à autre, d'une matérialité à une autre. Mais que ce soit dans le premier ou le second exemple d'activation, le point de départ est le même : l'œuvre existe déjà. Elle est formulée avant l'exposition. Dans le premier cas, l'œuvre est déjà réalisée et l'exposition active sa mise en vue. Dans le second cas, l'œuvre est déjà conceptualisée et l'exposition active sa mise en forme ou en matière. Dans mon cas, il n'y a pas d'œuvre tant qu'il n'y a pas d'occasion d'exposition. L'exposition active la mise en œuvre et permet de la formuler, de la matérialiser et de la mettre en vue. Il n'y pas uniquement matérialisation, il y a émergence en réponse à une occasion, émergence située et reliée à une occasion de mise en vue particulière. Et c'est parce que chaque réponse à une occasion diffère toujours et s'adapte afin que le dialogue puisse avoir lieu, que la répétition d'un processus de travail similaire est actualisation de tout le processus, c'est-à-dire qu'il commence par une remise en cause de sa propre pertinence et raison d'exister au sein de chaque nouvel ensemble.

237 Ivan Clouteau, « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales », dans *Culture & Musées*, 3, 2004. p. 23 – 44, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1766-2923_2004_num_3_1_1186, consulté le 15 août 2019

238 p. 67, Jean-Marc Poinsot, « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 27, 1989, p. 67 – 76

1.3 ACTIVER PUIS ACTUALISER LES CIRCONSTANCES DE LA MISE EN VUE

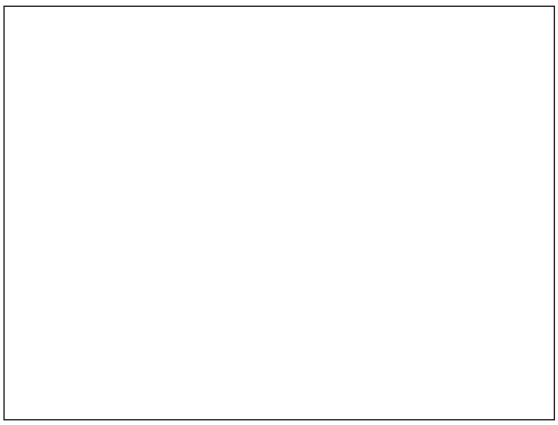
ACTIVATION, ACTUALISATION & RÉITÉRATION

Jean-Marc Poinsot décrit le même procédé de travail à propos des œuvres *in situ* et plus particulièrement de la manière dont Daniel Buren interagit avec un lieu. Il propose ainsi d'étudier les œuvres selon trois aspects : « l'œuvre dans la circonstance de son apparition, de sa référence et de sa réitération ou permanence[239] ». Je propose de garder ces mêmes critères pour analyser ce que l'exposition active, comment se met en place le dialogue avec le référent ou point d'intérêt et comment le processus de travail se répète, s'ajuste et se consolide d'une exposition à une autre, affirmant ainsi son caractère programmatique. Pour Jean-Marc Poinsot, l'œuvre *in situ* est un « processus global qui ne se réduit à aucun des éléments du ‹ contexte ›[240] » et se différencie ainsi des œuvres *site specific* ou *event specific* qui, elles, semblent inactualisables.

> ‹ Au-delà de cette interaction avec le lieu, chaque œuvre de Buren se caractérise par certains types de rapports qui sont reproductibles et éventuellement déclinables. […] Il apparaît donc que le registre sur lequel se situe l'œuvre de Buren peut présenter dans ses « occurrences » différentes autant de réglages que de lieux investis sans que pour autant on puisse concevoir que la série ne se poursuive et ne donne lieu à d'autres occurrences tout aussi pertinentes en d'autres lieux[241]. ›

Si les *Cabanes* de Daniel Buren ou les *Wall Drawings* de Sol LeWitt « intègrent dans leur modalités d'installation des variantes qui leur permettent, sans changer de structure, de continuer à coller aux cadres successifs de leurs actualisations[242] », quelle est la particularité de chaque circonstance et quels en sont les référents ? En quoi consistent les réglages d'une occurrence à une autre ? Peut-on déterminer ou comprendre la structure de ces œuvres en se trouvant en présence d'une seule version exposée ? Autrement dit, en quoi et comment ces œuvres sont-elles *plus* ou *différemment* situées que n'importe quelle œuvre exposée, dès lors que l'on admet que toute exposition attribue aux œuvres qu'elle met en vue un « espace contingent[243] » non neutre depuis lequel elles seront perçues ? Si Jean-Marc Poinsot considère que la notion de *site specificity* caractérise « de manière très imparfaite les modalités de la référence[244] » parce qu'elle « maintient l'idée que l'œuvre appartient au site et non pas le contraire[245] », comment peut-on réellement déterminer ce qui, dans l'œuvre appartient au site ? Car, même si je conçois clairement ce qu'il

239 p. 96, Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les presses du réel (Mamco), 2008
240 p. 107, *ibid*.
241 p. 91, *ibid*.
242 p. 106, *ibid*.
243 p. 84, *ibid*.
244 p. 102, *ibid*.
245 p. 102, *ibid*.



Daniel Buren, Photo-souvenir : deux Hommes-Sandwichs déambulant sur le parvis entre le Musée national d'art moderne (Palais de Tokyo) et le Musée d'art moderne de La Ville de Paris. Photographie : © Bernard Boyer

veut dire, il me semble difficile de ne pas admettre que l'œuvre appartient au site au moins autant que certains aspects du site appartiennent à l'œuvre puisqu'elle les indexe et les rend visibles. Le site ne disparaît pas avec le démontage d'une mise en vue pour se déplacer avec l'œuvre. On pourrait alors dire que l'œuvre *in situ* intensifie ou augmente notre rapport au site ou aux circonstances d'exposition. Mais comment cela est-il rendu visible ? Qu'est-ce qui nous permet de voir plus intensément les circonstances d'apparition de l'œuvre à travers les traits ou fragments du site qu'elle ne « contient[246] » pas mais qu'elle dispose, structure, met en vue ?

UN RAPIDE COUP D'ŒIL DANS LE CATALOGUE RAISONNÉ DE DANIEL BUREN

Puisque Daniel Buren est l'exemple sur lequel Jean-Marc Poinsot se base pour décrire ce fonctionnement des œuvres *in situ* en relation à leurs circonstances d'apparition, je me suis prêtée à l'exercice d'aller en quête de la présence de ces circonstances depuis la position extérieure de celle qui, pour une fois, n'est pas en train de les travailler ou de jouer avec. Je précise qu'il ne s'agit pas d'une étude approfondie mais d'un rapide coup d'œil pour tenter d'apercevoir un référent, une indexation, un processus de travail ou de trouver comment saisir un de ces réglages évoqués par Jean-Marc Poinsot.

Le site internet[247] de Daniel Buren recense de manière assez exhaustive ses œuvres et expositions. On y trouve aussi un catalogue raisonné de ses productions des années 1967 à 1972. Bien que Jean-Marc Poinsot relate que Daniel Buren utilise la qualification d'*in situ* pour la première fois en 1971 lors de l'International Exhibition du musée du Guggenheim, le terme apparaît dans les notices des œuvres de 1968 avec les *Hommes-Sandwichs* : « T III 31, *Hommes-Sandwichs*, avril – mai 1968, Travail in situ[248] dans les rues de, Exposition personnelle, Bois, papier à rayures blanches et vertes, alternées et verticales de 8,7 cm de large chacune, punaises, bretelles. Chaque panneau : 80 x 60,9 cm. Paris, France[249]. » On peut donc imaginer que c'est une qualification *a posteriori* qui a été attribuée à cette œuvre lors de la rédaction des légendes. On trouve dans les légendes plusieurs manières de nommer les interventions de l'artiste. J'ai relevé « Travail in situ », « Travail situé », « Travail in situ permanent », mais pas spécialement de mention, dans la description du travail réalisé, à une actualisation, une réitération ou une autre version d'un même processus de travail avec réglages.

246 p. 104, Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu, op. cit.* L'auteur fait à nouveau référence au fait que, selon lui, c'est l'œuvre qui contient le site, et qui me semble être une assertion exagérée puisque le site existe avant et après l'œuvre et que l'œuvre se compose *dans* et *avec* le site, et non l'inverse.
Dire que l'œuvre *in situ* reconfigure la perception que l'on a du site me semble plus juste, perception qui, par ailleurs, ne se trouve actualisée que par le regard de Z.

247 https://catalogue.danielburen.com/

248 In situ n'est jamais en italique dans les notices du site internet de Daniel Buren.

249 https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1185/Hommes-Sandwichs?q=hommes%20sandwichs

Les titres des œuvres cataloguées entre 1967 et 1972 montrent très nettement la réitération de certains processus de travail. Il y a tout d'abord les *Peintures* qui ne sont jamais décrites comme *in situ*. Il y a ensuite la catégorie des *Affichages sauvages* qui regroupe 17 occurrences[250]. Elles ne sont pas annoncées comme telles mais 17 œuvres du catalogue raisonné ont pour titre complet ou partiel *Affichages sauvages*. Les *Hommes-Sandwichs* et les *Papiers collés* de septembre 1969 apparaissent aussi lorsque je fais une recherche dans la base de données du catalogue avec le mot clé *affichages sauvages*. La description de ces œuvres montre des récurrences de technique – le collage –, de matériau – papier rayé –, de type d'espace – des rues de ville. Les supports varient – panneaux publicitaires, murs, palissades de chantier –, ainsi que le contexte de ces expositions. Certains de ces affichages sont réalisés de manière spontanée, en marge d'expositions institutionnelles, d'autres sont des expositions personnelles de l'artiste qui orchestre lui-même les conditions événementielles de ces expositions en les annonçant plus ou moins, d'autres sont des invitations à exposer. Tous les collages n'ont pas été réalisés par l'artiste et les premiers sont anonymes. Il y a clairement une revendication de remise en cause du statut de l'auteur qui est faite dans certaines descriptions, ainsi que la mention qu'il n'y aurait rien d'autre à voir que « le travail visible dans sa propre évidence dans le contexte même de cette exposition[251] ». Les éléments constants sont donc la technique, le matériau (même si la couleur des bandes varie), et le type d'espace d'exposition. La catégorie des *Papiers collés* ou des *Sans Titre – Papiers collés* est très proche de celle des *Affichages sauvages*. La technique et le matériau sont les mêmes. Le type d'espace d'exposition change de manière significative puisque beaucoup de ces collages ont lieu en intérieur, dans des musées ou galeries d'art.

Daniel Buren, Photo-souvenir : Sur les murs, juin 1971, travail in situ, in « Sonsbeek 71 », Maastricht, © Daniel Buren/Adagp, Paris

L'OUTIL VISUEL COMME INSTRUMENT DE MESURE

Il est régulièrement mentionné dans les descriptions[252] que ce qui est à voir sont les bandes colorées, et que ce ne sont que des bandes alternées de 8,7 cm. Ce que montrent ces bandes, ce sont donc prioritairement elles-mêmes et à travers elles, ce refus d'un geste pictural classique. La référence aux circonstances, au contexte, à l'architecture, à ce qui entoure l'œuvre n'arrive qu'ensuite. Le point de focale « opéral[253] » est assez ambigu : est-il la relation entre les bandes et les circonstances de leur exposition, ou réside-t-il dans l'utilisation des bandes comme geste artistique ? Il est de toute évidence dans les deux. Cependant pour pouvoir évaluer en quoi il y a réglage entre deux occurrences, il faut pouvoir déterminer ce que l'on regarde. On pourrait ainsi dire

250 https://catalogue.danielburen.com/artworks?q=affichages+sauvages
251 https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/2086/Affichages%20sauvages?q=affichages%20sauvages&_=1566146149400, consulté le 18 août 2019
252 https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1429/Papiers%20coll%C3%A9s%20blanc%20et%20vert?q=Papiers%20coll%C3%A9s&page=1&_=1566148580725, consulté le 18 août 2019
253 « ‹ Opéral › : relatif à l'œuvre », Michel Gauthier, *L'Anarchème*, *op. cit.*

que toute utilisation des bandes forme une catégorie en soi, et que le réglage se mesure à la manière d'utiliser cet outil visuel. Ce qui laisse une grande marge de manœuvre, comme la variété des interventions de l'artiste nous le montre depuis 60 ans.

La consultation de la liste des expositions par ordre chronologique décroissant est plus fastidieuse et moins efficace pour mettre en exergue des déterminants. Toutes les expositions que j'ai vues présentent un *travail situé* ou, *in situ*, ou *in situ permanent*. Même les œuvres présentées dans les foires qui semblent identiques aux autres. Cependant, les circonstances d'une mise en vue dans une foire ne sont pas les mêmes que celles d'un espace muséal ou d'un parc. Cela signifierait-il que tout travail situé fonctionne comme outil de vision quelles que soient les circonstances de l'exposition ? Si tout travail exposé est situé, alors qu'est-ce qui ne l'est pas ? Et surtout, si tout morceau de toile est situé dans n'importe quel contexte sans plus d'indication sur ce qu'il situe, si ce n'est sa propre présence et celle du spectateur qui en prend acte, alors en quoi est-ce particulier aux œuvres *in situ* ? Le fait que les bandes alternées ne disent rien d'autre que ce qu'elles sont ? Et la catégorie des *Cabanes* ? En quoi sont-elles plus situées que les œuvres minimalistes de Robert Morris ou de Donald Judd, qualifiées de théâtrales par Michael Fried[254] justement pour leur interaction avec leurs circonstances d'exposition par le point de vue singulier et mouvant du spectateur ?

Produire une nouvelle réponse pour chaque situation d'exposition avec un procédé de travail récurrent devient un nouveau réglage. Toute activation de l'outil visuel est à la fois indexé à l'outil en tant qu'instrument de travail faisant catégorie en soi, et aux circonstances de son accrochage et de sa mise en vue. Dans le cas de Daniel Buren, l'usage des bandes devient signature. On ne voit plus tel outil visuel mais on y voit un Buren. C'est d'ailleurs sa force : commencer par refuser l'autorité de l'artiste et rester anonyme pour transformer l'utilisation d'un outil en signature.

CONCLUSION

Le mode d'occasion active une double focalisation : sur un point d'affect mémoriel individuel en relation aux circonstances de la mise en vue, et sur un point d'intérêt logé dans ces circonstances. C'est donc un dialogue entre les deux qui va être instauré par la mise en œuvre d'une disposition particulière. Cette rapide analyse du processus de travail de Daniel Buren met en évidence le fait que cette relation entre *occasion* et *circonstances* de mise en vue se matérialise par l'usage d'un outil visuel appartenant au vocabulaire plastique de l'artiste. C'est cet outil qui sert de référent et de point de focale, s'adaptant aux circonstances plutôt qu'émergeant de la pertinence à une situation. C'est lui qui est mis en vue dans différentes circonstances, ses dimensions ou apparences variant en fonction des occurrences sans pour autant rompre son identification à un geste auctorial. C'est la mise en vue d'un outil visuel récurrent dans telles ou telles circonstances qui définit alors le processus de travail.

254 Michael Fried, « Art et objectité », dans *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Gallimard (nrf essais), 2007

2. L'exposition, un mode d'existence événementiel

2.1 LA PRÉSENCE, CONDITION DE L'ÉVÉNEMENT

L'ÉVÉNEMENT COMME FAIT CONSTRUIT

La description des opérations du processus curatorial nous a montré que l'exposition est un support de composition événementiel qui permet de disposer et d'agencer des éléments dans un espace et une durée, et de mettre en vue cette composition. Pour continuer à avancer dans cette enquête sur les relations entre exposition et œuvre, il faut réussir à comprendre ce qu'est un événement, et en quoi la particularité de ce support rend le travail avec l'exposition singulier.

Selon les disciplines, la notion d'événement n'est pas appréhendée de la même manière et ne signifie pas la même chose. Dans le domaine artistique, on nomme *exposition* un événement de mise en vue d'œuvres programmé par une institution ou des artistes. Cet événement est annoncé à l'avance avec un titre, une date de début et de fin, ainsi que des éléments informatifs à propos du contenu de la mise en vue. L'exposition artistique est ainsi qualifiée d'événementielle parce qu'elle est *temporaire*, circonscrite dans une durée. Elle ne surprend pas par sa présence, ni ne surgit brusquement, à l'inverse de ce que certains synonymes du mot *événement* pourraient le laisser entendre, tels les termes d'*accident*, *incident* ou *hasard*. L'exposition d'art est régulière : son contenu change mais son format assez peu. Elle peut, par contre, devenir un événement au sens de ce qui fait date si elle marque une position inhabituelle ou présente des choses de manière nouvelle. Mais cela sera indépendant du fait qu'elle ait été prévue à l'avance, planifiée. La notion de *moment* importe alors moins que celle d'*espace* et de *territorialisation*, la *spatialisation* de l'événement définissant « un acte singulier qui se situe dans un lieu précis[255] ». L'accent sera alors mis sur le lieu de l'événement, sa localisation. Un événement se constituera aussi en tant que *fait d'importance* par la fréquence à laquelle on y fera référence. L'exposition *When attitudes become form*[256] est-elle un événement qui a produit un changement dans le cours des choses au moment où elle a eu lieu, ou bien a-t-elle gagné en *puissance événementiale*[257] avec le temps ? Probablement les deux selon l'échelle à laquelle on mesure les changements potentiels que l'événement déclenche : l'échelle d'un individu, d'un collectif ou d'une époque. Cette nature de l'événement se rapproche de celle définie par les sciences de l'information pour lesquelles un événement est *médiatique* et *collectif*, est un fait spectaculaire relayé à de nombreuses reprises dans les médias[258]. On peut donc fabriquer artificiellement un événement tout comme on peut être surpris par l'engouement pour un fait qui devient événement de

255 p. 26, Mireille Prestini, « La notion d'événement dans différents champs disciplinaires », dans *Pensée plurielle*, 2006, 13, p. 21 – 29, [en ligne] https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2006-3-page-21.htm, consulté le 5 décembre 2019

256 *Live in Your Head. When Attitudes Becom Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, commissariat d'Harald Szeemann, Bern, Kunsthalle, du 22 mars au 27 avril 1969

257 Selon Claude Romano, l'événementialité est la capacité de transformation des événements qui nous arrivent. Jean GREISCH, « ÉVÉNEMENT, philosophie », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne] http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/evenement-philosophie/, consulté le 5 décembre 2019

258 p. 26, Mireille Prestini, « La notion d'événement dans différents champs disciplinaires », *op. cit.*

par son succès. Sa mise en récit par des témoignages directs ou une interprétation d'après des documents fait alors entièrement partie de sa construction en tant qu'événement.

> ‹ Voilà pourquoi l'événement qui *surgit* réunit les deux significations majeures du mot histoire : série des événements en train de se produire, et récit des événements par ceux qui, ne l'ayant pas vécue, la reconstruisent[259]. ›

L'ÉVÉNEMENT TRANSFORMATEUR

Une conception intermédiaire de l'événement est celle de la théologie pour qui l'événement est fondateur, créateur[260]. Je la qualifie d'intermédiaire car dans les champs philosophiques et historiques, l'événement est aussi ce qui modifie un état des choses, et initie ainsi une nouvelle *manière d'être* ou *d'exister* qui diffère de celle qui était en place avant l'avènement de l'événement. Claude Romano nous dit ainsi que l'événement « [Il] ne survient pas dans le monde, mais ouvre un nouveau monde pour celui à qui il advient[261]. » Il transforme ceux et ce pour qui une action ou un fait font événement. Pour Paul Ricœur, cependant, l'événement n'est plus à comprendre comme ce qui « arrive, apparaît ou disparaît[262] », mais plutôt en tant que *discontinuité* dans une *structure* en relation avec une *conjoncture*. L'événement ne cesse ainsi de se répéter, déstabilisant la structure en question et l'obligeant à se réorganiser perpétuellement. On peut ainsi le rapprocher de l'*effet de seuil* des systèmes complexes : il est ce qui déclenche le passage d'un état à un autre au sein d'un système. On peut aussi le mettre en relation avec la définition des *processus* donnée par l'informaticien John F. Sowa comme « pouvant être décrits par leurs points de démarrage et d'arrêt et par les types de changements qui ont lieu entre deux[263] ». En informatique, lorsqu'un processus est discret – ce qui est le cas des programmes informatiques – « les changements se produisent par étapes distinctes appelées *événements*, qui sont entrelacées de périodes d'inactivité appelées *états*[264]. » Lorsque le processus est continu – ce qui est le cas des processus physiques –, « les changements progressifs ont lieu en permanence[265] ».

UNE MISE EN PRÉSENCE SITUÉE

Un événement s'observe depuis ce qu'il engendre, autrement dit ce qui est rendu visible et mis en récit, mais aussi depuis les *structures* (le processus de disposition) et *conjonctures* (l'occasion d'exposition) qui l'engendrent,

259 p. 35, Paul Ricœur, « Le retour de l'événement », dans *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 104, 1, 1992. p. 29 – 35, [en ligne] https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1992_num_104_1_4195, consulté le 5 décembre 2019

260 p. 24, Mireille Prestini, « La notion d'événement dans différents champs disciplinaires », *op. cit.*

261 p. 7, Claude Romano, *L'aventure temporelle*, Presses Universitaires de France, 2010, [en ligne] https://www.cairn.info/l-aventure-temporelle--9782130584933.htm, consulté le 5 décembre 2019

262 p. 29, Paul Ricœur, « Le retour de l'événement », *op. cit.*

263 John F. Sowa, « Processes », http://www.jfsowa.com/ontology/process.htm, consulté le 5 décembre 2019, « *Processes can be described by their starting and stopping points and by the kinds of changes that take place in between.* »

264 *Ibid.*

265 *Ibid.*

c'est-à-dire tous les processus en interaction et les forces en présence qui le rendent possible. Tristan Garcia précise avec la notion de *présence* qu'événement et choses ou individus ne se superposent pas. « Dans l'univers, il existe à la fois des objets et des événements. Tandis que les objets sont des choses dans d'autres choses, les événements sont des présences de choses ou des présences d'objets[266]. » Les choses ne sont pas qu'existences, êtres, elles sont présentes parce qu'en relation avec un contexte et d'autres éléments.

> ‹ [l]a présence est un rapport qui associe une chose à ce dans quoi elle est. Plus exactement, le lien entre l'être et la compréhension d'une chose, qui sont ses deux sens, constitue sa présence. La présence, c'est l'être et la compréhension d'une chose devenus à leur tour quelque chose[267]. ›

On retrouve ici la notion de *présence* abordée avec le processus curatorial, celui-ci activant une mise en présence située, une intensité de la rencontre avec une composition spatiale.

Gardons pour l'instant de cet aperçu de la notion d'*événement* que c'est un phénomène qu'on peut toujours dater, ainsi que lui attribuer un lieu, puisqu'il *a lieu* quelque part. *Quand*, *où*, *dans quelles circonstances* et *pour combien de temps* sont des questions essentielles pour le déterminer. *Localisation* (territorialisation) et *temporalité* (durée) deviennent des composantes fondamentales à partir desquelles activer un point de focale. On peut aussi noter cette capacité transformatrice de l'événement qui s'inscrit dans un cours d'action, émergeant d'un processus en cours ou déclenchant une nouvelle série d'action. Dans la relation que j'entretiens avec l'exposition et l'œuvre, *événement de mise en vue* et *processus de mise en œuvre* sont intrinsèquement liés, l'un entraînant l'autre. L'exposition est autant événement de mise en vue d'une intervention spécifique, que terrain de mise en œuvre d'un processus de travail situé. Dans ce mode d'existence événementiel, il serait d'ailleurs plus juste de dire que l'exposition est un événement qui met en œuvre un processus de mise en vue d'une situation particulière.

2.2 LE MODE D'EXISTENCE ÉVÉNEMENTIEL, UNE MANIÈRE SINGULIÈRE D'EXISTER

MODE D'EXISTENCE & MANIÈRE D'EXISTER

> ‹ Un individu existe dans ce monde ; il y existe en tant que corps, il y existe en tant que « psychisme » mais il y existe aussi en tant que reflet dans un miroir, en tant que thème, idée ou souvenir dans l'esprit d'un autre, autant de manières d'exister sur d'autres plans[268]. ›

266 p. 181, Tristan Garcia, *Formes et objets. Un traité des choses*, Presses Universitaires de France (MétaphysiqueS), 2011, [en ligne] https://www.cairn.info/forme-et-objet--9782130579687.htm, consulté le 5 décembre 2019

267 p. 178, *ibid*.

268 p. 14, David Lapoujade, *Les existences moindres*, *op. cit*.

Appliquée aux œuvres d'art comme à tout autre chose ou être, on comprend, à la lecture de cet extrait, que les manières d'*exister dans ce monde* sont multiples. Cela signifie que l'on peut exister simultanément ou consécutivement sous différentes formes à plusieurs endroits, et ce dans une temporalité identique ou différée. Une chose existe en tant qu'œuvre ou objet spécifique lorsqu'elle est montrée dans une exposition et présentée comme telle, mais elle existe aussi en tant qu'amas de matériaux stockés dans mon atelier, peut-être bientôt en tant que détritus ou au contraire en tant que relique précieuse ou résidu, en tant que photographie dans un journal ou un livre, en tant que sujet de discussion dans une conversation, en tant qu'idée ou souvenir dans la tête de ceux qui l'auront fréquentée. Elle n'existe tout simplement pas pour tout une partie des êtres vivants – humains ou non-humains – tant qu'ils n'auront pas été mis en présence d'une de ses manières d'être.

> ‹ Le mode n'est pas une existence, il est la manière de faire exister un être sur tel ou tel plan. C'est un *geste*. Chaque existence procède d'un geste qui l'instaure, d'une « arabesque » qui le détermine à être tel[269]. ›

Dans cette relation entre *mode* et *existence*, il ressort clairement la notion de geste instaurateur, d'une détermination à être d'une manière ou d'une autre. L'exposition procède ainsi. Le processus curatorial est un geste ou une suite d'opérations qui dispose et instaure une manière d'être en vue pour les choses exposées. Chaque exposition d'une même chose peut produire des manières d'être différentes, mais selon un même procédé, celui de la disposition qui créé des relations entre chose, contexte et individus.

> ‹ Ce geste n'émane pas d'un créateur quelconque, il est immanent à l'existence même. De ce point de vue, mode et manière ne désignent pas tout à fait la même chose. En forçant la distinction, on dira que le mode (de *modus*) pense l'existence à partir de la limite ou de la mesure des êtres (comme en témoigne le dérivé modération), tandis que la manière (de *manus*) pense l'existence à partir du geste, de la forme que prennent les êtres quand ils apparaissent[270]. ›

Le mode résulte alors de la volonté de faire exister les choses d'une certaine manière (le processus), de leur attribuer une certaine existence, alors que la manière réside en la manifestation même des choses et des formes que prennent cette manifestation (l'événement). « Le mode limite une puissance d'exister alors que la manière en révèle la forme[271]. » Le mode appartient à la nécessité et la manière à la contingence.

EXISTER EXPOSÉ.E

L'exposition comme mode d'existence d'une chose la contraint ainsi à être agencée d'une certaine manière, alors même que cette manière d'exister en

269 p. 14, David Lapoujade, *Les existences moindres*, *op. cit*.
270 *Ibid*.
271 *Ibid*.

situation d'exposition génère une forme particulière par la disposition. Pour le dire autrement, le mode d'existence *exposition* contraint les œuvres ou les choses à exister d'une certaine manière dans un format muséal. Cette manière dont les choses existent dans le format muséal est la disposition. Le mode d'existence *exposition* est donc un mode relatif à un format de mise en vue dans lequel les choses sont organisées d'une certaine manière. Cette manière qu'est la disposition est l'opération de composition du processus curatorial dont l'événement-exposition est le support. Le mode d'existence *exposition* rend visible des choses, puisque c'est sa fonction, mais nous les rend visibles en montrant de quelle manière elles le sont. On pourrait aussi dire que ce mode d'existence nous amène à considérer la manière dont ces choses sont disposées afin d'être rendues visibles, c'est-à-dire à regarder comment ces choses se manifestent à travers leur disposition corrélativement à un format particulier.

Le *mode* fait varier les potentialités d'existence, la *manière* fait émerger des existences possibles à l'intérieur de ce mode. Le mode est un principe organisationnel qui agence les formes, « structure leurs rapports de façon architectonique[272] », alors que la manière est ce à travers quoi la relation entre des choses ou des être prend forme(s). *Exister exposée.e* est un dialogue entre un format et un processus de mise en vue, entre des opérateurs réalisant une disposition de matériaux en interaction avec le site et la durée de l'événement, une « danse de l'animé[273] » pour reprendre une expression de Tim Ingold. Similairement à la relation entre *événement*, *structure* et *conjoncture* décrite par Paul Ricœur, la manière et mode s'obligent à se restructurer ou se reconfigurer[274] puisque l'un ne va pas sans l'autre. Ce phénomène de co-détermination peut être comparé au phénomène d'interaction, dans les systèmes complexes, entre *déterminisme* du système et *imprévisibilité* apportée par les objets qui le composent, de par la relation dynamique avec leur environnement.

On voit ainsi clairement que ce qui est exposé existe selon un mode particulier, parce que relatif à une manière d'être disposé et mis en présence, d'être *présentifié*. Une chose mise en vue a une manière d'être là, alors qu'une chose visible est là sans manières. Ce n'est donc pas tant la visibilité potentielle d'une chose qui la fait exister de manière exposée, que la manière de faire exister cette chose en la disposant afin de la mettre en vue. Toute chose exposée existe différemment lorsqu'elle l'est. Elle existe d'une manière qui d'une part la rend visible dans un certain format, et d'autre part la recompose en relation avec d'autres choses et individus. La disposition devient ainsi un moyen de faire exister par cette composition relationnelle une nouvelle forme. C'est ce que j'appelle le *mode d'émergence* qui sera l'objet de la partie suivante.

Ce qui rend d'autant plus particulier le mode d'existence *exposition* est qu'il est événementiel, situé dans une temporalité et un endroit précis. Puisqu'une exposition est un événement, les choses n'existent disposées de cette manière que dans le temps et le lieu de l'événement. Puisque l'évé-

272 p. 14, David Lapoujade, *Les existences moindres*, *op. cit*.
273 p. 212, Tim Ingold, *Faire*. *op. cit*.
274 Paul Ricœur, « Le retour de l'événement », *op. cit*.

nement est support de composition de la disposition, celle-ci en a les mêmes caractéristiques. Le mode d'existence *exposition* procède ainsi d'une manière impermanente et située, est un rendez-vous de *présentification* autorisant une éventuelle *rencontre*.

UNITÉ & SYNCHRONICITÉ ÉVÉNEMENTIELLE DE LA COMPOSITION

Dans ce mode d'existence événementiel de l'œuvre, le temps de la disposition est celui de l'événement. Il y a une synchronicité entre le processus de disposition et l'événement qui l'accueille, une unité de temps et de lieu similaire à celle du théâtre. C'est, selon Rosalind Krauss, cette synchronie qui permet l'effet d'intensité auquel les artistes minimalistes ont eu recours afin de rendre active la position physique du spectateur dans sa relation à l'espace expositionnel et à une intervention sculpturale.

> ‹ Le musée synchronique – si on peut l'appeler ainsi – renoncerait à l'histoire au nom d'une sorte d'intensité de l'expérience, une charge esthétique qui n'est pas tant temporelle (historique) qu'elle est désormais radicalement spatiale, le modèle pour lequel, selon Krens était, en fait, le Minimalisme[275]. ›

L'événement en tant que support de composition devient ainsi constitutif de l'œuvre. La relation au lieu est particulièrement fondatrice car c'est lui qui accueille physiquement la composition et les positions des regardeurs, chaque déplacement dans l'espace produisant un nouveau point de vue. La durée n'est qu'indicative, donnant simplement un caractère généralement éphémère à la composition. La disposition des éléments à l'intérieur de cette composition, l'agencement, sera lui-aussi tributaire de cette durée et de cette localisation.

Il y a bien sûr des dispositions et des agencements qui tentent de s'abstraire de cette relation spatio-temporelle. Pour ces compositions-là, la relation à l'événement (site et temporalité) n'est pas constitutive, elle n'influe pas, ou peu, dans les choix inhérents à la mise en vue. Peut-on vraiment s'abstraire totalement de la condition événementielle de l'exposition, je ne suis pas sûre. Dès lors que, comme le notent Reesa Greenberg ou Christophe Khim[276], le dispositif de mise en vue institutionnel des productions artistiques et curatoriales est devenu le site depuis lequel appréhender ces mêmes productions, alors cette condition événementielle est visible et participe ainsi du potentiel discursif de la forme exposition.

> ‹ Fondée sur la dissonance, l'inconfort et la discordance, l'exposition en tant qu'événement discursif exige une prise de conscience des

275 p. 7, Rosalind Krauss, « The cultural logic of the late capitalist museum », *October*, 54, 1990, p. 3 – 17, [En ligne], http://www.jstor.org/stable/778666, consulté le 5 décembre 2019. « *The synchronic museum – if we can call it that – would forego history in the name of a kind of intensity of experience, an aesthetic charge that is not so much temporal (historical) as it is now radically spatial, the model for which, in Krens's own account, was, in fact, Minimalism.* » Traduction personnelle.

276 Je renvoie à la citation p. 73 de la thèse, Christophe Khim, « Notes pour une théorie de l'exposition », dans David Zerbib (dir.), *In octavo*, *op. cit.,* p. 76.

> structures sous-jacentes et des répercussions imprévisibles de l'exposition. Cette connaissance peut devenir le précurseur d'un savoir et de l'action, la base d'une reformulation en cours de la pratique et de la pertinence des expositions. Cette connaissance fournit ainsi un modèle permettant à une exposition de fonctionner comme un dispositif de mise au point et un forum[277]. ›

Ce support de composition combine différentes échelles spatiales et territoriales avec lesquelles composer – du site à l'espace architectural jusqu'au mobilier de présentation. C'est donc un support complexe qui offre la possibilité de faire se rencontrer des éléments hétérogènes et de travailler avec une situation spécifique. Le processus de disposition qui compose les choses dans l'événement inscrit différents points de vue depuis lesquels aborder l'agencement. La relation à l'espace expositionnel a été travaillée de plusieurs manières après les prises de positions de l'art minimal. Certains ont renforcé ce lieu au site de l'événement-exposition avec la production d'œuvres dites *site specific*. D'autres ont pris le parti du processus et de l'action située, profitant de l'intensité de l'événement-exposition pour déployer des mises en œuvre exposées.

2.3 L'ÉVÉNEMENT-EXPOSITION, UN TERRAIN DE RENCONTRE SITUÉ

DU SITE À LA SITUATION

Les termes *contexte* et *situation* désignent tous deux « [L]'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insèrent un fait[278] ». Mais une *situation* est aussi une position considérée depuis le point de vue d'un individu, un emplacement dans lequel il se trouve en capacité d'observer, de se positionner, d'agir. Ici aussi la présence importe, car elle rend possible une relation à ce qui nous entoure, à la situation dans laquelle on se trouve.

Les relations entre *œuvre* et *site* sont, comme l'*Économie esthétique*[279] de Maurice Maignan le démontre, une histoire ancienne. Ce site peut être celui du décoratif, c'est-à-dire, si on suit la pensée de Maigan, de l'inscription de l'œuvre dans un ensemble de destination qui lui donne une raison d'être. Mais ce site peut aussi être multiple, l'œuvre revendiquant une autonomie certaine d'avec son espace de mise en vue. C'est bien évidemment la critique que Maurice Maignan fait au musée incitant « l'artiste à fournir des œuvres de galerie, de collections, c'est-à-dire des œuvres ayant un caractère de propriété individuelle[280] ». S'exprimant à la place des œuvres – tableaux, statues, bibelots –, il raconte ce qu'elles endurent.

277 p. 125, Reesa Greenberg, « The Exhibition as Discursive Event », [En ligne] http://www.yorku.ca/reerden/Publications/EXHIBITION/exhibition_discursive_event.html, consulté le 5 décembre 2019, traduction personnelle. « *Predicated on dissonance, discomfort and discordance, the exhibition as discursive event demands awareness of an exhibition's underlying structures and unpredictable repercussions. Awareness can become the precursor to knowledge and action, the basis for an ongoing reformulation of exhibition practice and relevance. Awareness also provides a template for an exhibition to function as a focusing device and a forum.* » Traduction personnelle.

278 Dictionnaire Le Petit Robert, 2012.

279 Maurice Maignan, *Économie esthétique*, *op. cit.*

280 p. 214, Maurice Maignan, *op. cit.*

> ‹ Nous en avons assez, diraient-ils, de l'intransigeance qui présida à notre concept. Notre premier orgueil, de nous voir, petites unités libres de tout milieu, de toute ambiance, fut bien vite passé, et nous nous aperçûmes, mieux que notre auteur, de la lamentable existence qui allait aussitôt commencer et qui n'aurait jamais de fin. Si nous étions libres partout, nous étions étrangers partout. Nos fonctions prématurées de vestiges nous ont créé une instabilité inexprimable : promenés de cimaise en cimaise, de socle en socle, de vitrine en vitrine, juchés ici puis là, décrochés encore pour être emballés et transportés du camion, au chemin de fer, à fond de cale, voguant les expositions lointaines ; débarqués, convoyés, exposés, empaquetés, remballés, expédiés, réexposés, réexpédiés et ficelés et déficelés. Toujours la cimaise, le socle ou la vitrine est provisoire[281] ! ›

Cette autonomie de l'œuvre va de pair avec la chambre d'esthétique décrite par Brian O'Doherty qui maintient la vie, ses aléas, ses impuretés, en dehors de l'espace expositionnel. Elle va aussi de pair avec l'idée de progrès qui règne au début du XX^e^ siècle : les objets doivent être coupés de leur histoire ou site de production (industrielle ou artistique) qui pourrait en empêcher l'appréciation, et le commerce[282]. C'est pour aller contre cet isolement de l'œuvre dans les institutions, pour opérer une critique du format muséal, que les artistes ont recommencé à penser l'œuvre en fonction d'un site, jouant ainsi avec le lieu et les circonstances de mise en vue. Michel Gauthier qualifie ces relations entre *œuvre* et *site* de « l'une des grandes affaires de la seconde moitié du siècle passé : la question du rapport de l'œuvre d'art à son contexte, spatial et donc architectural[283]. » Il distingue ainsi deux modalités de la spatialisation de l'œuvre. Il y a d'une part l'*environnement*, ou *œuvre spacieuse* qui envahit l'espace expositionnel et se superpose à lui, et d'autre part l'*œuvre en situation* qui entre en relation avec des caractéristiques non-artistiques du réel environnant. Rosalind Deutsche[284] isole quant à elle deux autres modalités d'interaction avec le site ou la situation qui ne sont plus uniquement liées à l'architecture ou l'espace d'exposition : l'œuvre qui s'assimile au lieu et produit une harmonie, et celle qui selon un modèle interruptif, fonctionne comme une intervention critique dans l'existant du site.

Pour redéfinir le champ de l'exposition, Bernard Guelton fait aussi appel à la notion de *site* qu'il rapproche de celle de *scène*, ou *scénographie*. Selon lui, penser le site de l'exposition comme étant une scène permet d'envisager, entre autres, la fiction comme une modalité différant de celles habituellement citées par les critiques de l'art *in situ* ou *site specific*. L'exposition, lorsqu'elle est articulée au site, appelle à débattre entre « une logique énon-

281 p. 217, Maurice Maignan, *Économie esthétique*, *op. cit.*

282 p. 56 – 57, Anna L. Tsing, *Les champignons de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, La Découverte (Les empêcheurs de tourner en rond), 2017

283 p. 10, Michel Gauthier, « Les mutations de l'espace. L'œuvre spacieuse, l'œuvre située, hier et aujourd'hui », dans Nathalie Ergino (dir.), *Fabricateurs d'espace*, cat. expo. Villeurbane, IAC, (17 octobre 2008 – 4 janvier 2009), Dijon, Les presses du réel (Collection IAC), 2011

284 Cette distinction est relatée p. 85 par Miwon Kwon,« One Place after Another: Notes on Site Specificity », *October*, 80, 1997, p. 85 – 110

ciative[285] » et « une logique médiatique[286] » de l'événement. Le rapport entre *site* et *exposition* appelle aussi les modalités de *référence* et d'*indexation* aux caractéristiques du site ou aux circonstances de mise en vue, ainsi que celles de reproductibilité ou non de l'œuvre mise en place. Que dire de plus ? Quelle actualité pour ce débat si ce n'est le fait de me confronter par la pratique et en tant qu'individu singulier à ces questions qui semblent d'ors et déjà épuisées. Les termes que j'articule ici avec *événement*, *exposition* et *site* sont *terrain* et *rencontre*. Le terrain comme la scène appelle le jeu. Mais à la différence de la scène, le jeu qui se déroule sur le terrain n'est pas une *représentation* mais une *action située* cadrée par des règles et impliquant d'autres joueurs. On ne connaît jamais l'issue d'un match ou d'une partie lorsqu'on le joue. L'acteur connaît la fin de l'histoire dont il interprète la partition. La logique de l'événement est ici bien plus *énonciative* que *médiatique*. Cette énonciation souhaite trouver sur le terrain de la rencontre la possibilité d'un dialogue, d'une conversation, d'une invention collective. Le terrain brise aussi le rapport de frontalité entre acteurs et spectateurs qui existe lorsque l'on parle de scène. Il a encore des spectateurs autour du terrain. Mais ils sont debout, accoudés à la barrière qui encercle l'espace de jeu. L'action se passe au centre et non plus en face. Le terrain est un lieu ouvert et public où *coexister*, *s'ajuster*, *s'arranger*, *jouer*[287] avec d'autres joueurs.

ACTIVER LES CONDITIONS D'UNE RENCONTRE

L'ancrage d'une pratique dans un site a d'abord révélé une position critique institutionnelle ou conceptuelle visant à discuter des effets du format muséal sur l'œuvre en les révélant par une intervention spécifique, ou à s'en émanciper en allant travailler en-dehors de l'espace institutionnel. Il s'agissait pour les artistes de « décoder et / ou recoder les conventions institutionnelles afin d'exposer leurs opérations cachées mais décidées[288] ». Il est important de préciser que cette intervention spécifique prend pour point d'intérêt ou d'ancrage une caractéristique du site ou de la situation. Alors que l'outil visuel comme point d'intérêt pré-existant à l'exposition voit son usage se modifier ou se régler en fonction des circonstances de mises en vue, l'intervention spécifique part de la situation pour y inscrire un processus de travail situé. L'œuvre-intervention est contemporaine et tributaire de la situation d'exposition, intensifiant le rapport du regardeur au site.

Une méthode de travail basée sur le déplacement de l'artiste de sites en situations s'est ainsi progressivement mise en place, rendant visible l'intensification d'un aspect du site ou d'une situation par une intervention artistique. La récurrence de cette méthode a développé une nouvelle manière de faire œuvre, celle-ci se manifestant à travers des formes relationnelles et multiples. Le site de l'art comme point de focale de l'intervention artistique a évolué dans les années 90 vers un activisme social, déplaçant les centres

285 p. 118, Bernard Guelton, *L'exposition. Interprétation et réinterprétation*, Paris, L'Harmattan (L'ouverture philosophique), 1998

286 *Ibid*

287 p. 62 – 65, Nil Dinç, « Football des rues », dans Nil Dinç (dir.), *Théâtre de terrain*, Montreuil, Éditions Gongle, 2015

288 p. 88, Miwon Kwon, « One Place after Another », *op. cit.* « *to decode and/or recode the institutional conventions so as to expose their hidden yet motivated operations* ». Traduction personnelle.

d'intérêt vers la part non-artistique des situations d'exposition. L'intervention de l'artiste sert alors de révélateur ou d'exhausteur de spécificités locales, communautaires, populaires. On peut aussi considérer que ce que l'artiste fait, souvent conjointement avec les autres agents jouant le rôle de *X*, est de se servir de l'événement-exposition comme d'un point de rendez-vous. *X* met alors en place des conditions favorables à une rencontre – que l'on peut placer en *Y* –, pour mettre en *relation* et en présence des choses, des individus, des matériaux, des lieux qui d'habitude ne se croisent pas. C'est ce que raconte Léa Bosshard dans le texte « Une introduction à L'usage du terrain[289] ». Pendant quelques mois, le stade Sadi-Carnot à Pantin est devenu un « studio de travail *situé*[290] » sur lequel inviter des chercheurs, des artistes, des chorégraphes et danseurs à participer à leur recherche. Le terrain étant un espace public extérieur, c'est devenu un lieu de travail autant que de monstration des recherches, mais aussi un lieu d'interaction avec les autres habitants et usagers des espaces alentours, un lieu. « Faire usage du terrain s'est révélé pour chacun – à l'inverse de l'utiliser – le pratiquer, le rendre visible, audible, réflexif plutôt que le placer comme extérieur à soi[291]. » C'est le terrain (au sens large et complexe) qui les a affectés.

L'œuvre-relation constitue un méta-site, un site fonctionnel [*functionnal site*] permettant de relier et disposer ensemble des territoires géographiques différents, des temporalités multiples, des matériaux divers dans la diachronicité d'un processus dont l'artiste est l'opérateur[292]. L'événement-exposition devenue milieu propice à des rencontres, tend à exister en plusieurs endroits et moments, le processus pouvant dépasser la durée habituelle d'une exposition.

> ‹ cette mise en présence a été un événement individuant : cette œuvre est venue transformer quelque chose, sans que l'on sache dire nécessairement ce que c'était : lentement, presque derrière notre dos, cette œuvre a transformé un pan de nos manières de sentir, de percevoir, de concevoir, d'agir[293]. ›

Si le mode d'existence événementiel de l'exposition active la possibilité d'une rencontre dans laquelle mettre les choses au présent en les rendant visibles, le terrain de l'exposition est aussi *milieu* dans lequel co-élaborer une intervention située en invitant potentiellement d'autres personnes à participer. On retrouve cette capacité transformatrice de l'événement citée par Claude Romano qui ouvre un monde nouveau pour celui à qui il advient. Nous sommes ici hors d'une logique médiatique. Cette capacité transformatrice de la rencontre n'est pas spectaculaire. Elle a lieu à une échelle individuelle et locale, dans un temps long. On ne peut savoir quand aura lieu l'effet de seuil qui produit un changement dans l'état des choses. Il n'est pas question de démontrer que l'art peut changer le monde (et de chercher à mesurer

289 p. 2, Léa Bosshard, « Introduction à *L'usage du terrain* », dans « Léa Bosshard et Rémy Héritier, L'usage du terrain », *Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, cahier B, 2018 / 2019, http://leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/b_jdl-20181120-v4-def_bd.pdf

290 *Ibid.*

291 *Ibid.*

292 p. 24 et 25, James Meyer, « The Functional site », Erika Suderburg (ed.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 23 – 37

293 p. 81, Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre*, *op. cit.*

les effets de pratiques situées engagées) mais de se confronter avec d'autres à la reconfiguration d'un certain ordre des choses.

DE LA NÉCESSITÉ DE CHERCHER SA POSITION D'ARTISTE

Miwon Kwon et Maria Lind en arrivent à des conclusions similaires : cet attrait pour un travail plus engagé dans une relation à un contexte social, la recherche d'une certaine actualité et acuité de la spécificité de la réponse artistique ont transformé l'artiste en expert de l'intensification, de la sur-exposition, en prestataire de service pour des villes à la recherche d'une « promotion touristique de bon goût[294] ».

Maria Lind explique dans *Process as production*[295] à quel point l'environnement artistique a changé depuis les années 60. Le pouvoir du marché de l'art et des institutions n'est plus le même, leur influence a nettement augmenté. La flexibilité dont l'artiste fait preuve, son nomadisme ainsi que sa capacité d'adaptation à toute situation, y compris économique, sont devenues aujourd'hui des qualités indispensables sur un marché du travail capitalisant de plus en plus sur la volonté entrepreunariale d'individus isolés, étendant ainsi sa précarité à d'autres disciplines. Prendre un site ou une situation comme point de départ pour une intervention artistique était un moyen de sortir de l'emprise du format muséal et de la chambre d'esthétique de la galerie. C'est devenu un moyen pour les politiques de la ville d'attirer des touristes et de renforcer des identités locales. Mettre au présent les conditions de visibilité des pratiques artistiques, c'est prendre en compte la réalité dans laquelle elles s'inscrivent, l'économie actuelle au sein de laquelle elles sont disposées, ainsi que les enjeux de pouvoir avec lesquels il est nécessaire de composer. Passer dans un régime de sous-exposition, redevenir un parmi d'autres, penser les choses en commun, en dehors de nos carrières individuelles sont peut-être des moyens d'échapper à ces emprises.

CONCLUSION

L'exposition peut être définie dans le cadre du format muséal comme événementielle en tant que mise en vue temporaire – donc exceptionnelle – planifiée par une institution qui l'organise. Mais l'exposition tient aussi de l'événement des capacités transformatrices pour celles et ceux qui le vivent, qui y participent tels *X*, *Z* ou *Y*. L'exposition est un mode d'existence qui, parce qu'il est situé dans le temps et l'espace, rend productif le rapport à l'émergence d'une œuvre, et entraine non plus le déplacement d'un artefact depuis l'atelier vers l'institution, mais une mise en œuvre de cet artefact sous une forme relationnelle. Peut-être pourrait-on d'ailleurs dire que l'exposition est un mode d'existence *activé* parce non seulement productif d'une œuvre au sens d'une performativité duchampienne du format muséal, mais aussi au sens d'une relation mise en œuvre sur le terrain de l'événement-exposition.

294 p. 105, Miwon Kwon, « One Place after Another », *op. cit.* « *tasteful tourist promotion* » Traduction personnelle.

295 Maria Lind (ed.), *Production as Process. Academy of Fine Arts Umea University, 2006*, Umea, Academy of Fine Arts Umea University, 2009

L'exposition comme mode d'existence place au centre de la relation à l'œuvre le rapport à l'autre, au site et à la situation d'exposition. Le point de focale se trouve alors non plus dans les circonstances de mise en vue mais dans le cadre de référence qu'est l'événement-exposition, c'est-à-dire son espace-temps ainsi que son inscription territoriale, sociale et politique. L'événement-exposition devient singulier dans la vie d'une œuvre dès lors qu'il lui permet d'exister, d'être composé. Et pour pouvoir composer, il faut mettre en œuvre un processus de disposition.

3. Mode d'émergence et processus de mise en œuvre

3.1 LE PROCESSUS DE MISE EN ŒUVRE, UN TRAJET À CHAQUE FOIS RENOUVELÉ

DE L'OCCASION DE MISE EN VUE À LA MISE EN ŒUVRE

La manière artistique dont je procède est la suivante : c'est parce que j'ai l'*occasion* de montrer mon travail, donc de participer à une exposition, que je vais formuler une proposition (œuvre) en fonction des circonstances et de la situation d'exposition. L'occasion d'exposition déclenche donc un processus de mise en œuvre (au sens de fabriquer une œuvre autant qu'effectuer une série d'opérations) afin de mettre en vue le résultat de ce processus pour l'événement particulier qu'est l'exposition. On peut ainsi dire que la possibilité d'une mise en vue déclenche une mise en œuvre, et que cette mise en œuvre permet la mise en vue d'une forme réalisée pour cette occasion. On retrouve bien cette multiplicité de l'exposition qui est autant un événement de mise en vue (format institutionnel et fonction de mise en vue) qu'un processus de mise en œuvre d'une disposition (processus curatorial).

L'exposition co-détermine ainsi les conditions d'existence matérielles (et processuelles) de l'œuvre mais aussi son mode de fonctionnement puisque, dès lors que l'œuvre dépend d'une occasion d'exposition pour émerger en relation avec celle-ci, chaque nouvelle occasion de mise en vue reconfigure et actualise la mise en œuvre dans un nouvel événement. Je précise qu'il s'agit bien d'un dialogue entre *mise en vue* et *mise en œuvre* et non pas de l'imposition d'une forme préconçue (exposition) sur une matière en devenir (œuvre). L'œuvre n'est pas prédisposée pour l'exposition ; l'exposition ne sait pas quelle sera la forme de l'œuvre. *Mise en œuvre* et *mise en vue* s'informent et se transforment mutuellement. Puisque l'événement-exposition constitue une occasion de mise en vue et enclenche un processus de travail – la mise en œuvre –, c'est ce mode d'émergence qu'il me faut maintenant étudier.

L'analyse du processus curatorial nous a montré que sa temporalité excède celle de l'événement-exposition. Selon les cas, une partie ou la totalité des opérations sont réalisées en amont. Parfois, l'opération de disposition a lieu pendant l'événement-exposition, partiellement ou entièrement. Nous allons voir ici ce qu'il se passe lorsque le processus de mise en œuvre[296] n'est pas limité à l'événement-exposition mais se déroule en plusieurs temps et lieux, et génère différentes formes d'exposition tout au long de son effectuation. Si je reprends le point de focale opéral[297] comme instrument de mesure de ce qui est mis en vue et activé, j'obtiens les variations suivantes :

296 Il me semble important de préciser que selon les cas et les points de vue, le processus de mise en œuvre équivaut à toutes ou certaines des opérations du processus curatorial. Même si l'opération de disposition occupe une place primordiale, il ne faut pas oublier que pour disposer quelque chose, il faut avoir choisi ses matériaux, déterminé où cela aurait lieu et éventuellement convié des collaborateurs. Le recouvrement entre processus curatorial et processus de mise en œuvre n'est donc pas strict car il est dynamique et spécifique.

297 Ce que l'œuvre active et rend visible.

1 – Si le point de focale se trouve dans l'ajustage d'un outil visuel à ses circonstances de sa mise en vue, alors le processus de mise en œuvre consiste en la mise en relation entre cet outil et l'espace expositionnel.

2 – S'il se trouve dans l'événement-exposition, alors c'est l'événement lui-même en tant qu'espace et situation qui est pris comme point d'intérêt, et le processus de mise en œuvre consiste en une intensification d'un aspect de la situation par une intervention située.

3 – Si le point de focale est le processus de mise en œuvre lui-même, alors c'est la manière de formuler une émergence ainsi que ce qui va émerger qui vont être rendus visibles par l'implémentation d'une interprétation située de ce processus.

S'ORGANISER DANS LE TEMPS

> ‹ Processus : n.m. 1. Ensemble actif de phénomènes, organisé dans le temps. => évolution. 2. Façon de procéder. Suite ordonnée d'opérations[298]. ›

Cette définition du terme *processus* nous donne plusieurs orientations et indications. Une première orientation, celle du phénomène, prend la direction des modes d'existences et nous ramène à Étienne Souriau[299]. La seconde orientation est celle des opérations et des manières de faire, ou de procéder, abordées dans la partie précédente avec la relation entre *mode* et *manière*. Les notions *d'activité* et *d'ensemble* qualifient les phénomènes faisant partie du processus. Ils sont actifs, bougent, se déplacent, interagissent à l'intérieur d'un ensemble. Cet ensemble est *organisé* dans *le temps*. Organisé *dans* le temps, cela signifie que la temporalité devient structure puisque c'est *en elle* que les phénomènes se meuvent et s'organisent. Nous sommes en présence, avec le processus, d'une structure dans le temps, dans la durée du temps, dans sa matérialité et son indétermination. On ne sait pas combien de temps dure un processus, il dure aussi longtemps qu'il se réalise. Le processus contient sa propre temporalité qu'on ne peut déterminer à l'avance, à moins de savoir précisément combien de temps il faut pour traverser tout ce processus, pour réaliser la suite ordonnée d'opérations qui le compose. Il faut, pour pouvoir déterminer la durée d'un processus, l'avoir déjà éprouvé une première fois afin de mesurer le temps que cela prend pour effectuer toutes les opérations, pour *faire* le trajet qui mène de la première opération – celle qui enclenche le processus – jusqu'à la dernière – qui y met un terme. Un processus s'apparente ainsi à une partition à exécuter, à un ensemble de gestes à accomplir, qui bien que pouvant être transcris sous forme d'instructions, laissent toujours une part d'interprétation lorsque c'est un être humain et non une machine qui procède aux opérations. Alors que l'événement pouvait être observé en terme de synchronicité, l'approche diachronique est ici à privilégier, intégrant ainsi l'évolution possible du processus.

298 Le Robert de poche, Février 2001

299 Étienne Souriau, *Les différents modes d'existences*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 [1943]

Il existe, dans le domaine du management en entreprise, une *approche processus*. L'Organisation Internationale de Normalisation (ISO) propose un ensemble de critères pour ce système de management, la norme ISO 9001:2015[300]. Cette norme repose sur un certain nombre de principes de management de la qualité, notamment une forte orientation client, la motivation et l'engagement de la direction, l'approche processus et l'amélioration continue[301].

> ‹ L'application de l'approche processus dans le cadre d'un système de management de la qualité permet : a) la compréhension et la satisfaction en permanence des exigences ; b) la prise en compte des processus en termes de valeur ajoutée ; c) l'obtention d'une performance effective des processus ; d) l'amélioration des processus sur la base d'une évaluation de données et d'informations[302]. ›

On trouve sur le site de France Certification[303] une définition du *processus* selon la norme ISO 9001 (le contenu de cette norme n'est pas accessible gratuitement). Il y est décrit comme un ensemble d'activités *corrélées* ou *interactives* qui transforment des éléments d'entrée en éléments de sortie. La *procédure* est, quant à elle, la manière spécifiée d'effectuer une activité ou un processus. Cette approche processus fonctionne selon un cycle dit *PDCA* pour *Plan-Do-Check-Act*. Les recommandations de la norme sont donc de commencer par *planifier* une suite d'opérations en fonction de la demande du client, de *réaliser* ces opérations, de *vérifier* qu'elles produisent un résultat en concordance avec la demande et si ce n'est pas le cas, de *modifier* les opérations. Cette conception managériale du processus et de son approche est en parfaite adéquation avec la conception hylémorphique d'Aristote[304] pour qui, selon le fameux récit de la fabrication d'une brique, la matière doit se conformer à une idée, doit en devenir le support, tout comme la production de l'entreprise doit se conformer à la demande du client. Il ne s'agit donc en aucun cas d'un *trajet* mais bien d'un *projet*. La rétro-action incluse dans le cycle *PDCA* permet de modifier le processus, non en fonction d'un dialogue ou d'un échange avec des matériaux et un contexte, mais en fonction d'une volonté extérieure qui a déterminé le résultat qu'elle souhaitait obtenir.

DU PROJET AU TRAJET

Avec la procédure *PDCA*, nous sommes bien loin des productions artistiques rangées sous l'étiquette de *Process Art* qui se revendiquent pourtant aussi d'une sorte d'approche processus[305], l'effectuation de celui-ci prévalant sur

300 https://www.iso.org/fr/iso-9001-quality-management.html, consulté le 5 décembre 2019

301 « ISO 9001:2015 aide à s'assurer que les clients obtiennent des produits et services uniformes et de bonne qualité, avec, en retour, de belles retombées commerciales. »

302 https://www.iso.org/obp/ui/fr/#iso:std:iso:9001:ed-5:v2:fr, consulté le 19 juin 2019

303 https://www.france-certification.com/2013/11/04/la-difference-ente-processus-et-procedure/, consulté le 5 décembre 2019

304 p. 52, Baptiste Morizot, *Pour une théorie de la rencontre*, *op. cit*.

305 « Dans ce contexte [celui de la performance, l'art processuel ou l'art vidéo dans la seconde moitié du XX^e^ siècle], plus que l'œuvre, c'est le processus d'élaboration qui fait sens. » p. 13, Émilie Bouvard & Hugo Daniel, « Introduction. Le processus créatif comme objet de l'histoire de l'art », *Histo Art*, 8, 2016, *Processus créatifs. Expériences, représentations et significations de la production de l'œuvre d'art au XX^e^ et XXI^e^ siècle*, p. 9 – 26

le résultat obtenu. Il se dégage ainsi plusieurs manières d'envisager l'organisation de cet *ensemble de phénomènes*, l'une tendant vers un *faire avec* et l'autre un *faire pour*. L'une est basée sur une promesse d'indéterminé et de rencontre – l'approche orientée procès ou *process-oriented* –alors que l'autre est basée sur des attentes et une validation de conformité – l'approche orientée objectif ou *goal-oriented*. Je souhaite introduire cette même différence entre *trajet* et *projet*, les deux étant des processus de mises en œuvre impliquant une direction et une durée longue. Cependant utiliser le terme de *trajet* me permet de donner une place à cette indispensable part d'imprévu propre à tout système complexe. Ce qui ne signifie bien évidemment pas qu'il n'y a pas d'attentes – de projections – dans un trajet, mais peut-être plutôt des envies, telles des directions potentielles vers lesquelles tendre. À l'inverse, tout processus, même *goal oriented*, comporte une part d'indéterminé dès lors que les opérations ne sont pas mécanisées ou robotisées. Cette part d'indéterminé dépend aussi de la volonté de l'opérateur d'accepter ou non que le *trajet* ne le mène pas exactement où il avait prévu d'aller.

Cette notion de *trajet* est centrale dans la pensée de Tim Ingold, lui qui a institué l'expression *travailler avec* comme méthode de co-élaboration située, méthode à laquelle je me réfère souvent tout au long de ce texte tant elle est fondamentale dans ma pratique d'agencement. Dans le livre intitulé *Une brève histoire des lignes*, il différencie *trajet* et *plan*, précisant que cette distinction est capitale. S'il ne parle pas spécifiquement de projet, il est assez facile d'intervertir les deux termes qui sont des synonymes.

> ‹ Succinctement, disons que celui qui voyage d'après un plan a devant lui une représentation exhaustive du territoire qui, sous la forme d'une carte, lui permet de planifier son trajet. Dans ce cas, le voyage n'est rien d'autre qu'une explication du plan. Dans le cas du trajet, en revanche, on s'engage dans une voie qu'on a déjà explorée avec d'autres, ou qui été explorée par d'autres, en reconstruisant l'itinéraire au fur et à mesure de sa progression. Dans ce dernier cas, on peut dire que le voyageur n'aura véritablement trouvé son chemin que lorsqu'il sera arrivé à destination[306]. ›

La citation est longue mais il me semble important de la faire apparaître entièrement. C'est avant tout à une manière d'envisager le monde que Tim Ingold renvoie ici. Par la métaphore du voyage, il décrit une position qui procède d'engagement, de reprise, de reconstruction, d'indéterminé, de lenteur. Une position *embedded*, impliquée dans un processus, qui plus est collectif, tout en laissant la place à une expérience singulière. Cette position est celle du trajet. À l'inverse, celle du plan ou du projet est une vision surplombante qui utilise la représentation pour se figurer le chemin à parcourir plutôt que de laisser les choses se présenter d'elles-mêmes.

Pour penser les relations entre un environnement et ce·ux qui l'habite·nt, le géographe et philosophe Augustin Berque utilise le terme de « trajection[307] » qui implique la notion de processus ainsi que l'idée d'une genèse

306 p. 26, Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2013

307 p. 39, Augustin Berque, *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest (Essais et conférences), 2014

réciproque. Un trajet est non seulement *ce qui se parcourt*, mais aussi *le parcours* en soi, indissociable de tout ce qui sera arrivé pendant le trajet, depuis le point de départ jusqu'à celui d'arrivée, tant est qu'il y en ait vraiment un. On peut étendre la définition de ce qu'est un trajet en y intégrant ce qui a permis d'arriver jusqu'à l'idée de ce trajet, ainsi que ce qu'il aura initié comme nouveaux points de départ ou transformations internes chez chacun des participants. Pour expliquer le phénomène de porosité propre à la dimension de *trajection*, Augustin Berque se réfère à l'épistémologie génétique de Jean Piaget pour qui « la nature d'une réalité vivante n'est révélée ni par ses seuls stades initiaux ni par ses stades terminaux mais par les processus mêmes de ses transformations[308] ».

Trajet et *projet* reflètent deux manières de considérer les choses, deux temporalités et positions différentes. Le projet est le moment dans lequel les choses sont pensées, programmées, planifiées, jetées vers l'avant. Le trajet est quant à lui le temps de l'effectuation et de la réalisation de ce qui a été projeté. Le projet est, comme le programme ou le système, un point de vue générique qui articule un ensemble, alors que le trajet est sa version réalisée ou actualisée, singulière et nécessairement différente puisque confrontée à des situations concrètes. On retrouve, dans la suite de la définition du trajet que donne Tim Ingold, le rapport à la mémoire présent dans le mode d'occasion décrit au début de ce chapitre, ainsi que dans la dialectique. « Le trajet est jalonné de signaux[309] » qui permettent de « s'orienter dans l'espace de la mémoire[310] ». Ainsi, poser des balises ou des signaux, ou être attentif à ceux qui nous environnent pendant un trajet permet d'inventer de nouvelles dispositions en saisissant en chemin l'appel de l'occasion. Là où le projet réalise, concrétise en lui-même sans avoir besoin de passer de la planification à son effectuation, le trajet instaure et inscrit car la mémoire est un acte, rendant chaque déplacement unique.

3.2 LE MODE D'ÉMERGENCE, UNE MANIÈRE D'ÊTRE PROPOSITIONNELLE

RETOUR AU LABORATOIRE

J'ai énoncé, à la fin du premier chapitre, la proposition que l'exposition soit un laboratoire du désœuvrement permettant de mettre en place les conditions favorables à la formulation et l'émergence de nouvelles manières *de faire œuvre* ou *d'exister comme œuvre*. Ces manières, liées au mode d'existence événementiel de l'exposition, ne sont pas déterminées en amont mais émergent de l'interaction entre situation, individus, matériaux, gestes ou opérations. Dans un texte sur Étienne Souriau, Bruno Latour met en avant, dans l'action de *faire exister*, la différence entre instaurer et construire. Il précise d'ailleurs que c'est ce qui le fascine dans le laboratoire, lieu de cette instauration, de l'invention de *faitiche*. Un fait construit serait une imposition

308 p. 17, Jean Piaget, « Introduction à l'épistémologie génétique », dans *La Pensée mathématique*, Vol.1, Paris, PUF, 1949, cité p. 41 dans Augustin Berque, La *mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?*, *op. cit.*
309 p. 26, Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*
310 p. 26, *ibid.*

du savant sur une matière, le mettant ainsi dans la position du démiurge qui donne forme, et vie, à un fait.

> ‹ Mais à l'inverse, dire d'une œuvre d'art qu'elle est « instaurée », c'est se préparer à faire du potier [ou du savant] celui qui accueille, recueille, prépare, explore, invente […] la forme de l'œuvre[311]. ›

Émergence et *exposition* sont du même ordre[312]. Elles ne créent pas une nouvelle physicalité, mais permettent, en organisant des matières existantes d'une certaine manière, de les rendre visibles sous un jour nouveau et de leur attribuer une nouvelle matérialité. Dans le chapitre *Les pratiques de l'émergence*, Isabelle Stengers prend l'exemple de l'émergence de la molécule d'eau pour les chimistes et constate que cette molécule a émergé deux fois, lui donnant ainsi deux identités selon la façon dont on la considère, en tant que « molécule composée de ‹ parties › », ou en tant que « liquide aux propriétés particulières composé de molécules[313] ». Mais ce l'on appelle *eau* dans la pratique de la vie quotidienne existait déjà avant que ces identités chimiques n'émergent. C'est donc une identité des choses à travers une attention portée à une organisation particulière qui émerge de cette observation. Le champ disciplinaire importe ici. La question de l'émergence (de ce qui émerge et comment) ne se pose pas de la même manière selon le domaine dans lequel on se trouve. Isabelle Stengers différencie pour cela les approches de l'émergence selon le fait que le vivant soit un objet d'étude doué d'autonomie ou un artefact programmé simulant l'organisation du vivant. On ne se trouve ici ni dans un cas, ni dans l'autre. L'opération de disposition que j'étudie, l'exposition, ne cherche pas à organiser le vivant, ni à le simuler. Elle ne part donc pas, comme les chimiste avec l'eau, d'une observation de quelque chose d'existant afin de le décortiquer et d'en analyser le fonctionnement interne, mais elle organise des éléments déjà existant afin de faire émerger de cette disposition une nouvelle proposition. Cette différence de focale, ou d'approche, importe pour réussir à cerner ce qu'Isabelle Stengers met en évidence dans ces quelques pages, à savoir la remise en cause de l'autonomie de la chose qui émerge par rapport aux moyens qui lui ont permis d'émerger au profit d'une négociation.

ENVISAGER LES RELATIONS ENTRE MOYENS & FINALITÉ

Repartons de ce qu'elle nomme la version classique de la définition de l'émergence, qui « lie le rapport entre ‹ tout › et ‹ parties › à celui entre fin et moyens[314]. » Je vais considérer l'exposition en tant que moyen permettant l'émergence d'une forme ou d'un agencement de formes nommé *œuvre*. L'émergence classique est souvent résumée par la fameuse équation qui dit que 1 + 1 = 3 et exprime une non-réductibilité de l'émergence à ses parties.

311 p. 9, Bruno Latour, « Sur un livre d'Étienne Souriau : Les différents modes d'existence », [en ligne] http://www.bruno-latour.fr/fr/node/207, consulté le 5 décembre 2019
312 Un ordre diacosmétique ?
313 p. 205, Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques II*, *op. cit.*
314 p. 204, *ibid.*

> ‹ Selon la version « holiste » de cette définition, le véritable « tout » [l'œuvre] affirme son autonomie sur les parties en ce qu'il aurait sa fin en soi et utiliserait ses parties comme moyens en vue de cette fin. Le « tout » se définit donc comme organisé en vue d'une fin[315]. ›

Isabelle Stengers ajoute à cette définition un mécanisme de l'émergence par niveaux proposé par le philosophe James Kern Feibleman[316]. L'organisation de l'émergence peut ainsi être découpée en trois niveaux : le sien propre qui est le niveau intermédiaire, celui du dessous qui est celui des parties ou moyens, et celui du dessus qui est celui de la finalité. « En d'autres termes, l'organisation n'a pas sa fin en elle-même mais toujours du point de vue de quelque chose d'autre[317]. »

Détacher l'émergence de sa finalité permet, comme le souligne Isabelle Stengers, que *le tout* et *les parties* puissent « s'entre-définir, négocier entre eux ce que signifie une explication de l'un par les autres[318]. » Je vais essayer de déplacer cette analyse vers ce qui me concerne ici plus précisément, à savoir l'émergence d'une nouvelle entité, ou œuvre, par l'exposition. Le niveau intermédiaire, celui de l'émergence est celui de l'œuvre. Les moyens qui permettent son émergence sont un événement-exposition (site + temporalité + contexte), des matériaux, un processus de mise en œuvre incluant la disposition (curatorial), un ou des opérateurs, des moyens techniques et économiques. La liste de ces moyens est bien sûr non exhaustive et dépend de chaque situation. Qu'en est-il de la finalité ? La finalité d'une chose exposée est de la rendre visible. La finalité d'un processus curatorial est de produire un point de vue nouveau, singulier, politique, heuristique, didactique ou poétique sur des choses en les organisant de manière à rendre ce point de vue lisible. La finalité du travail d'un artiste est d'aboutir une proposition artistique, quelle qu'en soit sa nature ou sa forme. La finalité d'une institution est de légitimer une chose ou une carrière. Mais la finalité d'un artiste peut aussi être économique puisque vendre des œuvres est la rémunération principale de son métier. La liste peut encore s'allonger tant qu'elle n'est pas appliquée à un cas concret.

Il importe de pouvoir dissocier ce qui émerge de la disposition – la forme propositionnelle *Y* –, d'une finalité immédiate – un devenir œuvre d'art, un apport de connaissance, un gain d'argent –, et des moyens utilisés – les opérations curatoriales, le format muséal, le display. Si les moyens utilisés pour faire émerger une entité œuvre sont ceux du format muséal, il y a de fortes chances pour que la finalité attribuée à cette émergence soit celle d'être une œuvre d'art. Cette finalité d'œuvre d'art oblige, en retour, l'œuvre à exister d'une certaine manière et sous certaines conditions si elle accepte cette finalité.

La finalité attribue ainsi des propriétés à l'émergence qui ne doivent pas être irréductibles à celles des moyens. « La version holiste de l'émergence nie la possibilité de cette négociation car elle donne pour fin au ‹ tout ›

315 p. 204, Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques II*, *op. cit.*
316 *Ibid*.
317 p. 207, *ibid*.
318 *Ibid*.

de manifester des propriétés qui affirment son irréductibilité aux parties[319]. » S'il est certain que ce qui émerge de la disposition est une œuvre, au sens d'un ouvrage ou d'un travail, sa finalité n'est pas nécessairement de devenir une œuvre d'art.

La mise en vue et ses circonstances permettent à l'artiste – ou créateur d'artefacts techniques – d'*envisager* ce que serait la formulation d'une œuvre à travers la mise en œuvre, tant est que l'on accepte cette idée de mode d'émergence propositionnel.

> ‹ Car « envisager » un problème ne signifie pas d'abord le résoudre mais mettre en accord les termes dans lesquels on l'a posé avec les solutions qu'il autorise alors. La démarche de celui qui envisage […] répond à une question [une occasion], à un possible, par rapport auxquels le problème formulé est seulement une hypothèse. Elle implique activement un « monde » qui devra devenir partie prenante de la solution au problème et qui impose donc la question de la pertinence de la formulation de ce problème[320]. ›

Ce qui émerge et qui est formulé en négociation avec les circonstances de la mise en vue et les moyens disponibles est une hypothèse. Une *proposition*. Il faudra que cette émergence satisfasse aux contraintes du niveau du dessus – ceux à qui elle s'adresse –, et qu'elle distribue correctement les valeurs des moyens engagés au niveau du dessous. Autrement dit, que l'hypothèse-œuvre envisage correctement la mise en relation entre ce qu'elle propose, les moyens – matériaux ou opérations effectuées –, et les circonstances de sa mise en vue – son exposition ou mode d'existence.

UNE RELATION TRANS-FORMANTE

L'exposition déclenche, active quelque chose qui était en germe, pressenti, et donne ainsi les moyens à cette chose d'émerger, de se formuler. Parce que son mode d'existence principal est le « milieu propositionnel[321] » duquel elle émerge – l'événement-exposition ou le processus de mise en œuvre –, sa matérialité est impermanente. Elle peut cependant exister sous de multiples formes (photos, texte, souvenir) et sera aussi très probablement amenée à s'actualiser dans une nouvelle formulation. On peut ainsi rapprocher *émergence* et *individuation*, l'échange d'informations et la rencontre entre un milieu associé – l'exposition – et des éléments pré-individuels produisant une individuation. Véritable individu singulier, cette individuation[322], après avoir émergé, continue à évoluer et à s'individualiser au contact de nouveaux milieux et de nouvelles rencontres.

Ce qui émerge ou se manifeste est ce à *quoi* il est rendu possible de se formuler, ce à *qui* les conditions d'émergence sont mises en place ou

319 p. 207, Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques II*, *op. cit.*
320 *Ibid*.
321 p. 118 – 119, Isabelle Stengers & Bernadette Bensaude-Vincent, *100 mots pour commencer à penser les sciences*, Paris, Seuil (les Empêcheurs de penser en rond), 2003
322 Au sens de Simondon.

sont présentes. Il faut pour cela un *milieu favorable* à cette émergence. On ne peut jamais savoir ce qui est de l'ordre du construit ou du fortuit dans ce qui émerge. La disposition est toujours conditionnée par ce qui est là, ce qui est là étant artificiel parce que apporté ou mis en place. On favorise donc, même inconsciemment, l'émergence des choses telles qu'elles sont. La relation entre la disposition et l'agencement qui en résulte, entre l'occasion de mise en vue et la mise en œuvre, est une relation de co-détermination identique à celle qui existe entre matière et forme. Lucien Sève fait une rapide étude de l'histoire de la catégorie de forme. « Catégorie fascinante, gigantesque, multiforme […] élaborée depuis la haute antiquité et qui fait preuve de sa vitalité présente dans les recherches de pointe en matière d'informatique, de morphogénèse, de formes fractales[323] », elle oscille entre *contenant* et *contenu*, entretient des relations ambiguës avec *matière* et *structure*, *concept* ou *idée*. Est-ce que la disposition est la structure qui donne une forme à l'agencement et permet son émergence ? Sont-ce les matériaux et éléments qui composent l'agencement qui l'informent, c'est-à-dire lui transfèrent leurs caractéristiques formelles dans la disposition ? Lorsque l'exposition cesse, que les matériaux redeviennent des entités distinctes, que reste-t-il de l'agencement ? Forme ? Matière ? Structure ? Puisque que la disposition formule, que formule-t-elle et comment ?

Lucien Sève fournit un élément de réponse pour réussir à dépasser ce qui à première vue s'oppose. Dans le couple matière-forme, il n'y aurait pas une matière qui prend forme selon une idée ou une volonté déterminée [hylémorphisme], mais une forme qui produit sa matière[324]. Une matière existe dans un état et une forme qu'il qualifie de « naturelle immédiate[325] ». Il n'y a donc pas de matière sans forme, ni de forme sans matière, puisque toute forme produit sa matière, dans un mouvement de double détermination. La forme devient matière déterminée, processus non plus naturel mais historique puisque cette transformation de la matière naturelle en une matière informée est une histoire de rapport, de procès.

> ‹ Par conséquent, la « forme formée », qui a l'apparence d'une pure *configuration spatiale* empreinte *dans* une matière, ne se comprend que comme produit d'une « forme formante » qui est essentiellement *processus temporel*, logique de fonctionnement et de développement *d'*une matière : la forme essentielle est essentiellement *forme de mouvement* (*Bewegungsform*)[326]. ›

Il illustre cette *relation transformante* entre matière et forme par la relation entre commerce (forme) et produits de consommation (matière du commerce) en disant que ce n'est pas parce qu'il y a des produits qu'il y a du commerce, mais que c'est à l'inverse le commerce qui transforme des objets en produits de consommation. On pourrait adapter cet exemple à celui qui nous concerne ici, à savoir les rapports entre œuvre et exposition en disant, sans aller sur le versant marchand de l'œuvre, que ce n'est donc pas parce qu'il y a des

323 p. 197, Lucien Sève, *Structuralisme et dialectique*, Messidor (Éditions sociales), 1984
324 On pourrait aussi dire qu'une matière produit sa forme.
325 p. 223 – 224, Lucien Sève, op. cit.
326 p. 224, Lucien Sève, op. cit.

œuvres ou des matériaux assemblés (matière) qu'il y a exposition (forme), mais parce qu'il y a exposition que des matériaux agencés se trouvent dans la position d'œuvres. C'est donc parce qu'il y a *occasion* de mise en vue et mise en vue, qu'émerge, à travers la disposition, une *forme formante* œuvre (ou agencement), *forme de mouvement* amenée à se transformer dans le temps puisque les catégories ici invoquées sont génériques et demandent à être spécifiées et observées dans un contexte précis toujours renouvelé.

3.3 LA MISE EN ŒUVRE SITUÉE, UN PRINCIPE GÉNÉRATIF

PROCÉDER À UNE INSCRIPTION

Pour que l'œuvre se mette à exister, il faut une première occurrence, une première disposition qui formule une manière de *faire œuvre* par la mise en place d'une série d'opérations et de gestes qui deviendront ensuite un processus réitérable. Cette première disposition donnera une identité à l'œuvre, en écrira son *programme* ou sa *partition*, la manière selon laquelle elle pourra à nouveau se manifester. Réitérer un processus aura pour effet de reconfigurer la matérialité de l'œuvre puisqu'elle ne pourra être identique à la précédente, la réalisation de chaque séquence d'opérations étant singulière, chaque trajet étant unique. Chaque actualisation, en rejouant le processus, contribuera à en inscrire une nouvelle mémoire. On parle généralement de *plan* ou de *surface* d'inscription. Celle sur laquelle la main ou le geste trace ou grave quelque chose. Cette surface d'inscription est mémorielle. Elle garde la trace du geste, de l'opération d'inscription et permet qu'on la retrouve.

Ici, le support d'inscription du processus de mise en œuvre se trouve avant tout dans la mémoire de l'opérateur, dans ses prises de notes, dans la documentation photographique ou manuscrite des différentes étapes de la mise en œuvre. L'exposition peut aussi être envisagée comme un support d'inscription de la disposition, en plus d'en être son support de composition. Tout dépend si le processus de mise en œuvre est effectué dans le temps de l'exposition-événement ou si l'exposition-événement n'est qu'un *moment* parmi d'autres. Dans ce cas il y aura une multiplicité de supports mémoriels produisant, si l'on en croit Jean Davallon, une multiplicité de significations, une pluralité d'expositions. Je pense précisément à l'image photographique ou à l'objet éditorial comme supports autres sur lesquels inscrire des moments de visibilité générés par le processus.

> ‹ La seconde définition [de l'écriture] peut être dite « générique » en ce qu'elle part du principe que l'acte d'organiser, de tracer, de placer, de ranger, etc. – bref, l'acte d'inscrire des éléments dans l'espace d'un support – est en soi producteur de signification, car producteur d'une signification nouvelle par rapport à la signification que pouvait avoir l'élément inscrit lorsqu'il était seul ou ailleurs[327]. ›

L'œuvre – en tant que ce qui est disposé, mis en œuvre par le processus – porte la trace de sa mise en œuvre. Elle en est la matérialisation sur une sur-

327 p. 230, Jean Davallon, « L'écriture de l'exposition », *op. cit.*

face ou un support autant qu'une forme de documentation. Lorsque le support d'inscription est unique parce que le processus se déroule au même endroit ou dans un espace-temps limité, l'œuvre est, comme son support, unitaire.

DE L'ŒUVRE FRAGMENTÉE AUX VERSIONS D'USAGE

Les choses deviennent plus complexes lorsque *Y* est mis en œuvre dans un trajet qui a lieu en plusieurs endroits, lorsque les supports d'inscriptions sont multiples. Il y a alors plusieurs expositions, plusieurs moments et supports de mise en vue, tous reliés par une même séquence d'opérations. L'œuvre ne se trouve pas au bout de ce processus. Elle est fragmentée, partitionnée en autant de pièces d'un puzzle qui ne sera probablement jamais visible entièrement et de manière simultanée, chaque pièce ou partie [partition] émergeant successivement *dans la durée* du processus. Ces fragments ou moments de l'œuvre qui émergent tout au long du processus s'inscrivent sur différents supports qui les rendent visibles, visualisables. Ce sont ainsi les processus eux-mêmes qui déclenchent des instanciations[328] et par là même, des moments d'exposition. Ce n'est plus l'événement qui programme et détermine l'émergence de l'œuvre mais l'action de l'opérateur qui génère des émergences successives et écrit le *trajet* de l'œuvre en cours, balisant ainsi le chemin pour une potentielle trajectoire ultérieure. Ce qui fait unité, et donc composition, est l'inscription dans une trajectoire, dans le processus lui-même qui réalise sa continuité en même temps qu'il se fait. L'entité *Y* de mon équation est alors composée de plusieurs états succincts, de plusieurs morceaux éclatés en différents supports, tous reliés par cette appartenance à un même trajet.

Le terme *programme* équivaut ici à une notation, une inscription mémorielle et transmissible, un langage qui prend la forme de séquences d'opérations. Les programmes, notamment informatiques, sont toujours opposés au vivant, le caractère déterminé et implacable des uns faisant face à l'indétermination et l'imprévisibilité des autres. Si j'utilise ce terme, c'est pour éviter d'avoir recours immédiatement à ceux de *partition* ou de *procédure*. L'usage que j'ai des opérations et processus est de l'ordre de la récurrence, de la reprise. Ce qui m'importe n'est pas d'aboutir à la production d'une forme-objet (artefact) ou d'une forme-événement (spectacle). Ce qui m'importe est ce qui se passe pendant l'effectuation d'un processus, les potentialités qui y résident. Ce qui m'importe est de réitérer des manières de faire pour les faire autrement, d'inventer à l'intérieur même des séquences d'opérations en les modifiant, d'y ménager de nouvelles voies, d'y dériver. La partition est collée à l'idée d'une notation musicale dont la forme est normée. Les notations inventées pour la danse me semblent plus appropriées car elles prennent en

328 J'appelle instanciation chaque agencement, chaque instance, qui résulte de l'effectuation ou actualisation d'un programme ou d'un processus de travail. David Zerbib utilise aussi ce terme en référence aux occurrences performantielles et au fait de rejouer un script. « Le type de répétition, de ré-instanciation spécifique en quoi consiste le *reenactement* d'une œuvre performantielle formule une solution plastique spécifique à ce problème [celui de la représentation]. » David Zerbib, « La performance, entre rétrospection artistique et dissolution culturelle », colloque *La performance : vie de l'archive et actualité*, AICA-France / Villa Arson, 25, 26 & 27 octobre 2012, Session 4/8, *Performance, genre et politique, différence des contextes*, 26 octobre, [en ligne] https://www.youtube.com/watch?v=CcEdYprM2wk, minute 17'56".

compte le corps entier, ses positions, ses déplacements. Il me faudrait une notation permettant de baliser un trajet avec des outils, des matériaux, des gestes, des opérations, des interactions. Il faudrait qu'elle soit à la fois assez précise pour donner l'idée d'une direction, et suffisamment lâche pour qu'on puisse s'y perdre et se l'approprier. J'ai cependant conscience que le terme *programme* n'est pas exactement approprié. Un programme s'exécute mais ne s'interprète pas. Il ne laisse pas de place à l'inexactitude ni à l'improvisation. Il fait uniquement ce qu'on lui a demandé. Peut-être que *script* ou *scénario* seraient plus adéquats.

L'attachement que j'ai à la notation est double. Je considère qu'elle permet tout d'abord de donner des indications pour une possible reprise des processus de mise en œuvre afin que le trajet puisse être réalisé par d'autres, différemment. C'est ce qu'explique Sylvie Boulanger à propos de la transmission qui n'est pas explication du processus mais autorisation à *refaire* ou à *faire avec*.

> ‹ Considérer le partage d'autorité entre l'artiste et l'amateur suppose l'existence d'un droit de lecture qui, au côté du droit d'auteur, place la transformation, la citation, l'amplification ou l'adaptation sur le même plan que l'acte de création[329]. ›

Je considère ensuite qu'il est essentiel (et bien plus excitant) d'avoir à actualiser des processus plutôt que de stocker et déplacer des objets résultants de ces mises en œuvres. Ce que Sylvie Boulanger nomme « versions d'usage[330] » provient de l'histoire de l'usage de l'objet éditorial en tant qu'issue de secours permettant d'échapper à l'objet de luxe fait œuvre. C'est la même idée qui est derrière la notion d'œuvre-média qui se diffuse, se reformate, s'actualise. L'actualisation est indissociable du fonctionnement de l'œuvre-version. En mettant à jour le processus, celui-ci fait émerger une réponse adaptée, actuelle, consciente des relations dans lesquelles elle émerge. Cette mise à jour renouvelle ainsi le « point focal d'appréciation[331] », c'est-à-dire, dans le cas d'une focale opérale sur l'effectuation de telle ou telle séquence d'opérations, de s'obliger à se poser la question du choix du processus en regard de ce qu'il pourrait faire émerger, des moyens et de la finalité de cette émergence. Cette obsolescence ne touche pas que les œuvres *nouveaux médias* mais toute œuvre dès lors qu'on considère que son actualité tient à la pertinence de son appartenance à un ensemble de relations, à une économie de la disposition. Pour le dire autrement, en autorisant à penser l'obsolescence de

329 p. 20, Sylvie Boulanger, « Question d'inadaptation », *Multitudes,* 5, 2007, *Transmission*, p. 17 – 28, [en ligne] https://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-5-page-17.htm, consulté le 5 décembre 2019

330 p. 55, Sylvie Boulanger, « Exposition/Perversion ou pourquoi exposer l'objet du discours, c'est pervertir l'objet d'art », dans *Speech Objects*, cat. expo., École d'art de Blois-Agglopolys & Musée de l'Objet, (28 mai – 13 novembre 2011), Blois, École d'art de Blois-Agglopolys / Musée de l'Objet, 2011. « Règle nº4 (…) : le livre n'est plus une catégorie en soi, mais une production artistique qui donne lieu à des versions d'usages : livre, archive, reprise, dispositif, objet en fonction du réseau de diffusion (librairie, musée, art space, galerie). Précurseur d'un comportement généralisé dans l'art, il est une réaction de survie nécessaire à l'expérience artistique face à l'objet comme produit de luxe. (Émancipation/Collaboration) »

331 p. 742, David Zerbib, « Une ‹ théorie-saumon › de la performance », dans *Critique*, 759 – 760, 2010, p. 735 – 747. L'auteur fait référence à la théorie de David Davies de l'art comme performance [*Art as Performance*] dans laquelle il déplace l'attention de l'œuvre vers son processus de mise en œuvre [*generative process*] et fait une distinction fonctionnelle entre *véhicule*, *médium* et *point focal*.

l'œuvre dans une forme réifiée, l'exposition comme laboratoire du désœuvrement pose la question de l'actualité de chaque œuvre, oblige à reconsidérer ce que *X* et *Z* font conjointement exister, et exige qu'ils en assument la responsabilité.

MANIÈRE VIRTUELLE D'ÊTRE AU MONDE & ACTION SITUÉE

« Avec les virtuels, toute réalité devient inachevée[332]. » Le virtuel n'est pas ce qui est de l'ordre du possible, mais du potentiel. La part inachevée du virtuel ne sera pas comblée par ce qu'il est possible de faire avec ce qui est disponible réellement autour de soi, mais elle existe à travers tous les achèvements potentiels, y compris ce qu'on ne peut encore imaginer. C'est en confrontant certaines de ces potentialités aux possibilités réelles que le virtuel s'actualise en une entité qui ne remplace en rien toutes les virtualités restantes. À partir d'un même processus, d'une même séquence d'opérations, il existe ainsi une infinité d'œuvres virtuelles. Avec le concept d'instauration, Étienne Souriau théorise le passage du virtuel à l'actuel, ce trajet de l'ébauche à l'œuvre « constitué[s] dans l'action même, et selon son mode[333] ». L'instauration est un trajet similaire à celui décrit par Tim Ingold, « un trajet de déterminations progressives[334] ». Cette instauration qui est passage du virtuel à l'actuel, est une correspondance sans cesse réévaluée entre potentialités et possibilités, une action située dans *un faire avec* qui ne suit pas un plan, mais négocie le tracé de son cheminement *avec* et *relativement* à ce qu'il rencontre en chemin.

Le mode d'émergence propositionnel qui est celui du processus de mise en œuvre inscrit *Y* dans cette catégorie des virtuels. Bien que le processus fasse émerger des entités nouvelles en inscrivant la trace de son effectuation sur des supports ou des surfaces, celles-ci ne sont que le résultat de l'actualisation du processus et n'ont de valeur que celle de versions d'usage. Elles n'ont de légitimité qu'en tant que mises en vue de l'actualisation du processus. Elles sont équivalentes au témoin dont parle Lapoujade, celui dont « la responsabilité est de *faire voir* ce qu'il a eu le privilège de voir, sentir, ou penser[335] ». Tant que le processus n'est pas à nouveau rejoué, ces entités fragmentaires seront les seules versions réelles. Rejouer ou implémenter un processus mettra en œuvre une nouvelle séquence d'opérations et d'actions situées, confrontant à la réalité de cette nouvelle situation de potentielles versions.

Dans un article datant de 1997, le sociologue Louis Quéré explique que les recherches sur l'intelligence artificielle et les environnements de travail connectés à des ordinateurs ont permis des innovations conceptuelles et théoriques dans l'approche du travail, de la coopération, de la technique et de l'organisation. Jusqu'aux années 90, le modèle dominant concernant

332 p. 51, David Lapoujade, *Les existences moindres*, *op. cit.*
333 p. 158, Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, *op. cit.*
334 p. 68, Bruno Latour & Isabelle Stengers, « Le sphinx de l'œuvre », dans Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, *op. cit.*
335 p. 19, David Lapoujade, *Les existences moindres*, *op. cit.*

la théorie de l'action réduisait celle-ci à la planification et à la délibération et « l'agent à un esprit désincarné et coupé de son environnement, déterminant les mouvements d'un corps par l'analyse, la réflexion et le calcul[336] ». C'est en observant les « modalités concrètes d'effectuation du travail dans son cadre réel[337] », qu'un modèle alternatif a vu le jour, prolongeant les recherches entamées quelques années plus tôt par des sociologues de l'École de Chicago, ainsi que par Erwing Goffman ou Harold Garfinkel, fondateur de l'ethnométhodologie. Ce modèle dit alternatif considère quant à lui que l'agent est incarné dans un corps et dans un environnement, et qu'il partage la capacité d'agir, le contrôle de l'activité et la cognition avec les artefacts, objets, outils et non-humains en général. S'intéresser à l'organisation du travail, cela signifie pour Garfinkel observer comment « l'accomplissement d'un travail (seul ou en collaboration avec d'autres) passe par l'organisation concrète de cours d'action situés, c'est-à-dire par la production locale d'un ordre observable, intelligible et descriptible[338] ». Cette *production locale d'un ordre observable, intelligible et descriptible* pourrait être la description du processus curatorial, rattachant ainsi l'opération de disposition à celle d'un travail dont l'activité peut être analysée en terme d'organisation temporelle et séquentielle[339].

La réinsertion de l'action dans son environnement concret permet de « souligner la contribution de la situation et de l'environnement à sa détermination[340] ». C'est au titre de cette co-détermination dans le cours de l'action, au moment où elle se déroule et où des décisions doivent être prises qu'elle peut être qualifiée de *située*. Situation et environnement contribuent à l'action, en sont parties prenantes. Ils y jouent un rôle qui n'est pas équivalent et ressemble à la distinction que j'ai pu faire précédemment entre le format muséal comme cadre de référence implicite fournissant des normes comportementales et esthétiques, et la situation qui diffère toujours. L'environnement est stable alors que la situation est dynamique, puisque elle se reconfigure en fonction de l'interaction entre le cours de l'action et l'environnement.

L'horizon de l'action se modifie ainsi à partir du moment où on s'engage « dans le processus même de son accomplissement *in situ* », allant parfois même jusqu'à reconfigurer totalement l'issue de l'action.

> ‹ Cela veut dire simplement que les choses et les personnes, les événements et les situations acquièrent leurs déterminations singulières localement et à toutes fins pratiques, dans un processus continu d'orientation de l'activité, d'organisation des perspectives, de struc-

336 p. 165, Louis Quéré, « La situation toujours négligée », *Réseaux*, 85, 1997, p. 163 – 192, [en ligne] www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1997_num_15_85_3139, consulté le 5 décembre 2019. Cette évocation d'un esprit désincarné n'est pas sans rappeler *l'Œil désincarné* du spectateur moderniste de Brian O'Doherty.

337 p. 166, *ibid.*

338 *Ibid.*

339 Je renvoie au travail de thèse de Yaël Kreplak qui est une analyse ethnométhodologique sur l'accrochage des œuvres d'art. Yaël Kreplak, « L'œuvre en pratiques. Une approche interactionnelle des activités artistiques et esthétiques », mémoire de thèse dirigé par Lorenza Mondada et Louis Quéré, EHESS, soutenue le 3 juillet 2014

340 p. 171, Louis Quéré, « La situation toujours négligée », *op. cit*.

> turation de l'environnement et d'ordonnancement de cours d'action, un processus qui mobilise différents savoirs ainsi qu'un savoir-faire ou un « savoir-s'y-prendre », dont relève la connaissance que nous avons des situations et des possibilités qu'elles offrent[341]. ›

Cela veut donc dire qu'implémenter un processus est toujours une action non-prédéfinie si l'on s'implique personnellement dans le cours de cette action afin de la réaliser conjointement et en collaboration avec tout ce qui est nécessaire à cette mise en œuvre. Cela étend la possibilité d'une collaboration aussi avec des éléments non-humains, transformant véritablement le processus d'instauration de Souriau en manière de faire [œuvre ou exposition]. *Les représentations* – plans, schémas – servent à envisager les choses telles qu'elles pourraient être dans une vision d'ensemble idéale et idéalisée, l'action située redéfinissant une *présentation* des choses dans leur actualité par la confrontation à chaque instant avec la possibilité effective de les réaliser [les rendre réelles]. Cette présentation *expose* les choses dans leur actualité pour en évaluer leur pertinence relativement à la situation en train de se faire. Elle est indispensable à la continuité de l'action, une « visibilité mutuelle des situations, des gestes et des opérations dans l'espace de travail […] permettant de faire l'économie de verbalisations et d'explications[342]. »

CONCLUSION

Le mode d'émergence précise la manière dont cette grande inconnue de mon équation, *Y*, est travaillée par l'exposition. Il faudra passer par l'analyse de cas concrets dans la seconde partie pour mieux saisir cette dynamique entre *exposition* et *œuvre*. La description des concepts de processus et d'émergence est malgré tout indispensable. Elle permet de comprendre comment je passe d'une occasion de mise en vue à un processus de mise en œuvre qui génère des choses que l'on peut désormais voir parce qu'elles existent. La mise en œuvre, associée au mode d'émergence évolue d'une opération technique à une opération fédératrice d'une entité-œuvre, lui donnant une possibilité d'exister.

Alors que le mode d'existence événementiel condense dans un même espace-temps mise en vue et mise en œuvre, l'approche diachronique du processus révèle des opérations organisées en séquences qui se déploient, tel un trajet, successivement et en plusieurs lieux. Le processus est *génératif*. Il génère, alors même qu'il est en cours d'implémentation, des moments de visibilité qui correspondent au moment où quelque chose émerge. Ce quelque chose qui émerge est en perpétuelle négociation avec les moyens et la finalité de son émergence. La finalité qu'on peut facilement attribuer à ces entités est de rendre quelque chose visible, de mettre en vue. Ce quelque chose devient actuel par l'effectuation du processus. Ce qui signifie que les actions et opérations du processus sont situées et que chaque nouvelle implémentation du processus actualisera de nouvelles virtualités. Selon David Lapoujade, le geste propre des êtres virtuels est « de susciter d'autres gestes[343] »,

341 p. 167, Louis Quéré, « La situation toujours négligée », *op. cit*
342 p. 167, *ibid*.
343 p. 32, David Lapoujade, *Les existences moindres*, *op. cit.*

d'autres actualisations, la finalité de l'émergence pouvant alors être envisagée comme étant de s'actualiser encore et toujours, faisant varier l'intensité et la matérialité des fragments de *Y*.

Le point d'intérêt activé par l'implémentation d'un processus est l'effectuation d'une séquence d'action en coordination et collaboration avec la situation. S'il doit y avoir intensification, elle se trouve dans l'action, dans ces petits moments de trouvaille ou de fluidité lors desquelles les choses semblent se mettre en place d'elles-mêmes, trouver une logique propre mais cohérente avec les opérations précédentes et les autres interacteurs ou interactants.

Avant de continuer à déplier et croiser les relations entre mise en vue et mise en œuvre, il me semble important de faire une synthèse de ce que nous venons de traverser ensemble afin que l'approche de l'exposition que je propose puisse servir pour l'analyse des cas concrets que je vais présenter.

De l'espace sémantique du terme exposition, je propose de retenir l'ambivalence entre un mot prédominant dans le champ de l'art, et la faible présence de ce même champ parmi les synonymes de ce mot. L'exposition se révèle être avant tout le résultat d'une action, *exposer*, qui peut se manifester à travers la désignation par un geste, l'énonciation par une parole ou la mise en relation entre des éléments. Ce qui importe est de mettre en vue, pour démontrer, positionner, introduire des idées ou des choses, ainsi que les valoriser ou les vendre.

La définition de l'exposition a été synthétisée en une formule afin de porter un point de vue générique et synthétique sur des situations toujours singulières. L'exposition se traduit donc par la formule suivante : exposition = {*X* dispose *Y* à la vue de *Z*}. Le feuilletage entre les différents agents ou émetteurs de la disposition sont représentés par *X*. L'œuvre est représentée par *Y* et les destinataires ou regardeurs par *Z*.

Le premier chapitre se termine sur une proposition, celle de considérer l'exposition comme un laboratoire du désœuvrement, et ce afin de mettre en place les conditions nécessaires à l'expérimentation de nouvelles manières de faire œuvre.

À partir de ces premiers constats et propositions, j'ai déplié dans le second chapitre trois caractéristiques de l'objet *exposition*. La caractéristique première de l'exposition est sa fonction de mise en vue. Elle est toujours assortie d'une visée particulière car mettre en vue quelque chose est une action qui s'adresse à quelqu'un. Que cette visée soit commerciale, esthétique, heuristique, didactique ou politique, la mise en vue requiert un dispositif qui opère une focalisation sur ce qui est montré. Le display est ainsi une stratégie intimement liée à celle de l'exposition et en fait un acte de communication délibéré. Ce qui est mis en vue préexiste à l'exposition qui dispose ainsi des choses en les déplaçant puis les agençant dans un nouvel ensemble.

La deuxième caractéristique de l'exposition est son format muséal. C'est en effet avec l'apparition d'un lieu public destiné uniquement à la mise en vue d'objets dits d'art, que l'exposition en tant que format de présentation est devenue l'objet d'investigations formelles. Alors que l'accrochage des Salons maintenait cet impression d'intimité en imitant un intérieur bourgeois, les salles des musées se sont, depuis la fin du XIX^e^ siècle, épurées au point de devenir des cubes blancs isolés des turpitudes de la vie extérieure. Le musée est aussi le lieu d'une science des données qui, à l'instar du display, organise et structure en un même lieu des objets pro-

venant de divers endroits et époques. Le format muséal est devenu un cadre de référence ayant la capacité d'instituer, de manière performative, le statut d'œuvre d'art aux objets qui sont exposés selon ses normes. Bien que celles-ci aient évolué, elles restent un curseur avec lequel jouer pour légitimer une position artistique.

La dernière caractéristique de l'exposition, le processus curatorial, est aussi la plus récente. C'est elle qui permet de s'émanciper du format muséal en déplaçant l'exposition sur le terrain de ses opérations et plus uniquement des lieux dans lesquels elle advient. Consciente de la responsabilité de ce que l'on montre, de comment on le montre et de à qui on le montre, la notion de curatorial met l'accent sur ce qu'il se passe pendant une exposition. En comparant les processus curatoriaux et éditoriaux, on s'aperçoit qu'ici encore les matériaux utilisés ne sont pas physiquement transformés mais déplacés et parfois matérialisés sur de nouveaux supports. De l'opération de sélection à celle de composition, c'est la disposition qui ressort comme étant un véritable langage dialectique permettant de travailler les relations entre les choses en les associant, les juxtaposant ou les hiérarchisant. Le regardeur du musée peut alors devenir le manipulateur des Chambres de merveilles ou des Cabinets de curiosités, celui ou celle qui invente un nouvel ordre cosmique avec les choses qui sont en sa présence.

Le troisième et dernier chapitre de cette rencontre avec l'exposition s'organise selon trois modalités de l'exposition, le mode d'occasion, le mode d'existence événementiel et le mode d'émergence. Ces trois modes sont autant de déploiements des trois caractéristiques que je viens de résumer dans lesquels j'introduis le rôle que l'exposition joue dans ma pratique artistique. Ces modes sont une approche qui se veut encore assez générique, chacune des pièces ou processus analysés en seconde partie ayant recours de manière différente à chacun de ces trois modes qui peuvent être successifs ou simultanés. Puisque ma pratique ne génère pas de production de formes stables ni d'objets-œuvres, l'exposition est pour moi une occasion de mise en vue qui déclenche un processus de mise en œuvre visant à faire exister un agencement en relation avec l'événement-exposition qui l'accueille.

Le mode d'occasion est ainsi ce qui m'appelle à formuler une réponse pertinente en mobilisant une mémoire constituée d'affect. C'est ainsi que les circonstances de mise en vue activent un point d'intérêt ou une focale d'appréciation qui peut se loger dans un outil visuel déjà existant, dans une caractéristique de la situation d'exposition, ou dans le processus de mise en œuvre lui-même.

Le mode d'existence définit quant à lui la manière dont les agencements réalisés vont s'articuler à la situation d'exposition et se composer dans une structure événementielle. Cette structure attribue aux agencements ses caractéristiques d'impermanence et d'ancrage dans un site, qu'il soit l'espace architectural ou le territoire, et fournit un cadre de référence à la composition, ce cadre pouvant être ou non un format muséal.

Le processus de mise en œuvre est ce qui permet à l'agencement d'exister. C'est par l'effectuation de ce trajet instaurateur, de cette séquence d'opérations, que quelque chose émerge. Il peut avoir lieu dans le temps et l'espace de l'événement-exposition ou être lui-même structure et support d'inscription, générant tout au long de son implémentation des moments d'exposition lorsque quelque chose est rendu visible. La compréhension de l'œuvre se complexifie alors, existant potentiellement fragmentée en différents lieux et sur différents supports, ou en plusieurs versions si le processus de mise en œuvre est repris, rejoué, actualisé.

L'exposition est donc avant tout ce qui déclenche dans ma pratique un processus de mise en œuvre d'un agencement et le rend visible. Je l'envisage comme un terrain de rencontre entre des opérations, des individus, des matériaux, une situation, des connaissances et des intuitions. C'est un rendez-vous auquel convier celles et ceux avec qui l'on souhaite entrer en conversation et faire émerger, par une action collective et située, des formes relationnelles, des formes de vies. C'est une occasion d'activer et de mettre à l'épreuve de la pertinence des intuitions, des affects.



DEUXIÈME PARTIE : activer une disposition située

L'exposition, telle que je la pratique, est une occasion de mise en vue d'une pratique artistique qui me permet d'activer une mise en œuvre située, c'est-à-dire de produire un agencement articulant des éléments hétérogènes disposés et rassemblés dans un même lieu.
Mes productions artistiques sont réparties en trois catégories selon ce que l'occasion d'exposition active : une ou plusieurs images photographiques, un espace ou une situation, un répertoire de processus et de matériaux.

Les choses ne sont pourtant pas aussi cloisonnées que pourrait le laisser supposer cette organisation par médium (image, espace, répertoire). Il y a de l'image dans chacun de mes processus comme il y a de la spatialité dans chacun de mes gestes que je ne conçois qu'en relation à un environnement en trois dimensions. C'est la raison pour laquelle le premier chapitre est le plus dense et que l'espace s'y immisce assez rapidement, impatient de manifester le rôle qu'il joue dans toute procédure. Puisque l'image photographique a été le premier matériau artistique identifiable avec lequel j'ai travaillé, c'est aussi celui qui a été le plus analysé.

Le mode d'occasion fait appel à la mémoire personnelle, affectée par les rencontres, mobilisée, activée par une invitation à montrer ce qui la travaille actuellement. Cette mémoire est visuelle et haptique, elle est mémoire des lieux traversés, des espaces parcourus, des sculptures involontaires trouvées. Elle est matérialisée une première fois par l'outil photographique qui capte en une prise de note visuelle le souvenir d'un moment particulier, d'un affect singulier. Ces prises de notes visuelles constituent une base de données personnelles et mémorielles de points d'intérêts auxquels le mode d'occasion pourra faire appel. Je les appelle *Prises de notes photographiques*. L'exposition permet alors d'activer cette mémoire de points d'intérêts tout en posant la question de la manière dont elle trouvera une forme et une matière dans l'espace expositionnel afin de rendre perceptible la relation entre ce qui est mis en vue et ce à quoi il a fait appel. J'analyse ainsi dans le quatrième chapitre deux processus d'activation d'images photographiques : le protocole nommé *Forme / Contre-forme* et le processus *Paris – Rio / Trajet*. Je vais aussi présenter rapidement l'activation d'images dans deux espaces imprimés, le journal *Under my Prospective* et le support de restitution imprimé de *Paris – Rio / Trajet*. La relation aux images photographiques d'Aurélie Pétrel et de Charlotte Moth est décrite en parallèle de mes projets personnels.

Le format muséal propose des codes et des règles qui fonctionnent comme des curseurs que chacun peut faire varier selon, d'une part, son niveau de connaissance de ces règles et de ce qu'elles produisent, et, d'autre part, selon ce dans quoi cette occasion de mise en vue s'inscrit. Lorsque la mise en vue prend comme point d'intérêt et support de composition l'espace expositionnel, celui-ci devient alors un élément à part entière de l'agencement qui articule, active et rend visible une position non plus uniquement géographique mais aussi artistique et théorique, voire politique. Au-delà de l'espace expositionnel, c'est la situation d'exposition toute entière qui peut devenir point d'intérêt, intégrant alors à l'agencement non plus uniquement l'architecture et ses qualités spatiales mais aussi le contexte, le site, des individus et des matériaux. Je vais analyser dans ce cinquième chapitre des interventions ayant eu lieu dans mon atelier à New York – *Open Studio* –, lors de l'exposition collective *Regards* à la galerie de NYU, ainsi que le cycle d'exposition *Table as a curator* organisé avec le collectif ExposerPublier à Paris. C'est le travail de Laura Lamiel et de Katinka Bock qui accompagne ces analyses.

Enfin, lorsque c'est le processus curatorial lui-même qui devient le point d'intérêt activé par l'occasion d'exposition, c'est tout un répertoire de matériaux et de gestes qui sont mis en œuvre et rendus visibles. Travailler les manières *de faire exposition* peut emmener cet événement de mise en vue aux limites de la visibilité, cherchant avant tout à éprouver la possibilité d'un dialogue en actes ouvert à la reprise et à l'interprétation, au jeu et à la performance. Activer un répertoire de matériaux c'est activer les gestes du travail artistique en soi, pris dans un processus qui ne peut se résoudre à exister dans un seul événement, un seul objet, une seule restitution. On retrouve alors la captation photographique (photo ou vidéo) permettant de différer la mise en vue de moments nécessairement sous-exposés puisqu'improvisés dans le temps et le lieu de leur effectuation. Ces pratiques documentées trouvent dans l'objet éditorial un deuxième temps d'exposition, une deuxième forme de vie qui co-existe avec la première, celle de leur émergence, sans pour autant la remplacer. Deux autres productions artistiques sont analysées en parallèle dans ce dernier chapitre. Tout d'abord le trajet de recherche *Continuous Research Exhibited Daily* pour lequel je suis retournée à New York, ainsi que l'objet éditorial performatif *Carte(s) Mémoire(s)* réalisé avec ExposerPublier. Une exposition de Robert Morris étant à l'origine du trajet de recherche, c'est principalement sa pratique de la fin des années 60 qui est ici analysée, ainsi que l'usage du répertoire chez Joëlle Tuerlinckx, publié sous forme de lexique.

L'exposition tend ainsi à devenir un processus de travail collaboratif et génératif, c'est-à-dire contributif, actualisable et évolutif, pré-déterminé tout en étant imprévisible. Un travail *par le sol*, un processus de mise en œuvre adapté et fait avec celles et ceux qui souhaitent y prendre part, avec celles et ceux qui sont là. De la proposition de l'exposition comme laboratoire du désœuvrement, on glisse vers celle d'une mise en œuvre comme terrain d'expérimentation de la sous-exposition. Les temps de production et de réception de l'œuvre sont co-existants, ainsi que leurs espaces de mise en œuvre et de mise en vue.

CHAPITRE IV
Activer une multiplicité d'images photographiques

Dans ce chapitre sont regroupées et analysées trois productions artistiques. La première, intitulée *Prises de notes photographiques*[344], est une base de données dans laquelle je range les images photographiques captées depuis 2009, principalement dans l'espace urbain. La seconde est un protocole de mise en vue intitulé *Forme / Contre-forme* ayant permis d'activer cinq *Prises de notes photographiques* entre 2011 et 2013. La troisième est un processus intitulé *Paris-Rio / Trajet* qui s'est déroulé en plusieurs phases entre février et septembre 2015 et a déclenché l'activation de quatre images produites spécifiquement.

Commencer par l'image photographique est indispensable pour comprendre ce qui m'a amenée sur le terrain de l'exposition. Une photographie argentique ou numérique n'existe pas de manière unique[345]. Elle est par nature multiple, duplicable. Montrer une image photographique est problématique. Qu'est-ce que je montre ? Le négatif, un tirage test, un aperçu écran ? À partir d'une même inscription photo-sensible, la diversité des matérialisations possibles m'a fait prendre conscience de la singularité du geste de mettre quelque chose en vue. C'est ainsi que chaque occasion de montrer les *Prises de notes photographiques* s'est transformée en une recherche d'une matérialité la plus compatible avec les circonstances de mises en vue. Cette recherche s'est transformée en un protocole d'activation, *Forme / Contre-forme*, mettant en relation l'image choisie et son espace de monstration. Au-delà du protocole *Forme / Contre-forme*, c'est une méthode de travail qui s'est peu à peu mise en place, les séquences d'opérations se répétant et se confortant activations après activations.

La première séquence a lieu généralement dans l'espace public et commence avec l'opération d'observation, qui permet d'inverser les places de *X* et *Z* dans l'équation de l'exposition en commençant par être spectateur. La captation des images, ou opération de collecte, se fait dans le même temps. C'est ainsi que se constitue une mémoire visuelle, mémoire qui sera mobilisée par l'occasion d'exposition.

La seconde séquence est celle de la sélection et de l'analyse de matériaux collectés ou des photographies captées. Elle va de pair avec une première matérialisation des images permettant de les manipuler, de les découper, de les associer et de trouver le point d'intérêt ou d'affect qui a déclenché la nécessité de le mémoriser. Je qualifie ces opérations de *travail sur table* car elles ont lieu sur n'importe quelle surface plane horizontale autour de la quelle je peux me déplacer.

C'est lors de la troisième séquence que débute la relation entre les circonstances de mise en vue et l'image sélectionnée. L'image est matériali-

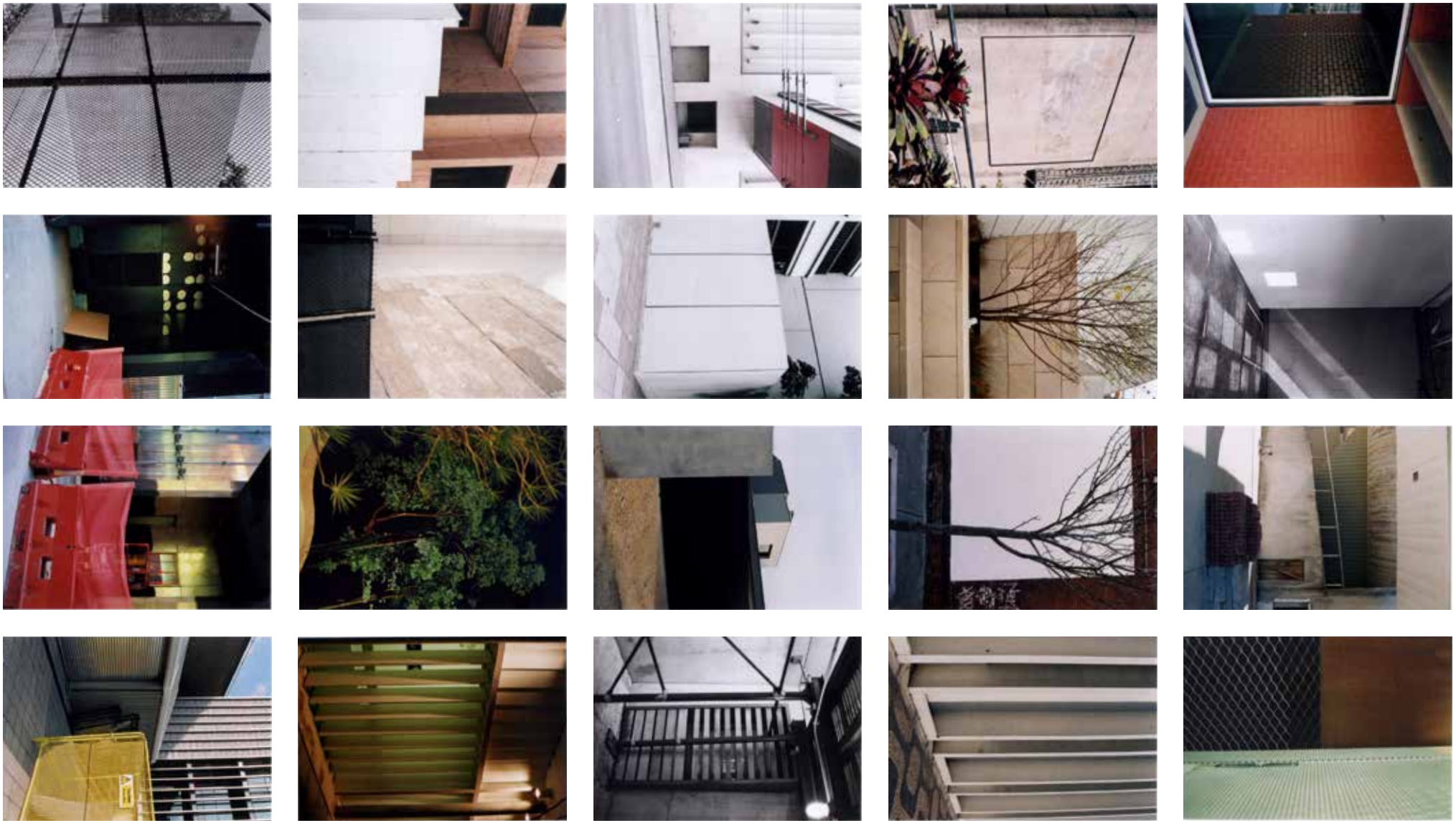
344 Le titre *Prises de notes photographiques* est parfois raccourci en [PNP].
345 Hormis dans le cas d'un procédé sans appareil comme le photogramme.

sée sous une nouvelle forme, celle choisie pour l'activation, afin de pouvoir la spatialiser ou la situer dans l'espace expositionnel.

Ces séquences d'opérations qui vont de l'observation et la captation d'une image à son activation sont corrélées à une pratique de collection d'images et de constitution d'une mémoire ou d'une archive sous forme de base de données. C'est ainsi que procèdent aussi les artistes Aurélie Pétrel et Charlotte Moth. Leurs manières de faire, analysées à côté des miennes me donne l'opportunité de montrer les similitudes et variations dans les usages, renforçant ainsi l'idée qu'activer des images rend chaque situation unique et singulière.

À quoi donne lieu l'activation d'images ? À un travail dans l'espace, un travail formel, mais l'image est aussi prétexte à juxtapositions et conversations puisqu'elle peut se manipuler facilement, être composée, agencée dans un livre ou sur une table, mise en relation avec d'autres images, d'autres mémoires, d'autres affects. Elle est ainsi prétexte à des conversations situées avec les visiteurs d'une exposition, ou matière à activer pour rendre visible une réorganisation de connaissance selon la méthode d'Aby Warburg.

Prises de notes photographiques [20 PNP], sélection, depuis 2009
Photographies argentiques ou numériques, tirages couleurs ou noir & blanc (8 × 10 cm)


















Prises de notes photographiques [14 PNP], sélection, depuis 2009
Photographies argentiques ou numériques, tirages couleurs ou noir & blanc (8 × 10 cm)

1. Observer, capter & organiser une mémoire visuelle

1.1 LES *PRISES DE NOTES PHOTOGRAPHIQUES*, BASE DE DONNÉES GÉNÉRIQUE

LES *PRISES DE NOTES PHOTOGRAPHIQUES* (CAPTER)

Il n'y a jamais rien eu de prémédité quant à ces prises de notes en images. De ma formation initiale en sculpture appliquée aux matériaux de synthèse j'ai gardé un intérêt pour le béton, le bois, le plâtre et la terre, les matières et les formes brutes. J'y ai appris tout ce qui était nécessaire à la bonne maitrise de la fabrication de sculpture pour ronds-points, nous disait-on. En remontant un peu plus loin, ayant grandi dans une ville nouvelle de région parisienne, j'ai très tôt été sensibilisée aux 1% artistiques des espaces publics aux formes brutalistes, et à une urbanisation extensive. Si besoin est de chercher des raisons à ma passion pour les paysages urbains et les chantiers, on les trouvera donc à Olivier-de-Serres et à Saint-Quentin-en-Yvelines.

Les villes, françaises et européennes ont été mon premier terrain de dérives. Pellicules couleurs après pellicules couleurs s'est peu à peu dessinée une manière de cadrer et de prendre des notes : format vertical, absence de présence humaine, plans larges sur des bâtiments en travaux, des barrières ou des espaces vides. Un repérage d'assemblages faisant involontairement sculpture, des agencements de plans et d'écrans, de volumes et de formes, de matières et de lumières. *Hirsthals* est à ce titre devenue emblématique. Comme beaucoup de *Prises de notes photographiques*, elle porte le nom de la ville ou de la rue dans laquelle l'image a été faite. C'est elle qui a démarré cette série d'images dans lesquelles des bâtiments aux formes simples et géométriques sont placés au centre. Une sensation de vide se dégage de ces images. Rien ne bouge. Aucun événement, à travers une présence humaine ou animale, ne rentre dans l'image, ne la perturbe. La figure est le bâtiment. C'est lui qui produit une narration statique. Une narration de matériaux, de couleurs, de formes et de lumières.

J'ai cru, dans un premier temps, pouvoir qualifier ces images d'objectives, dans la lignée du travail de Hilla et Bernd Becher ou de l'école de Düsseldorf. J'ai compris ensuite qu'il n'y pas d'objectivité en soi mais l'inscription et l'expression plus ou moins marquées de subjectivités et de manières de faire. J'ai aussi compris, en faisant ces images, que je ne suis pas photographe, que ces images ne représentent pas l'aboutissement d'une pratique mais qu'elles sont un passage vers autre chose, des éléments parmi d'autres, une manière de continuer à faire de la sculpture, une matière première, une collection de topiques personnels. Je ne suis pas photographe, mais j'aime utiliser mon appareil photo argentique. À la différence des appareils numériques, l'argentique, par son mode opératoire, produit deux images. Il produit une image immédiate et mentale, celle que j'imagine ou que je souhaite avoir prise, et une image imprimée, que je découvre toujours bien plus tard car il me faut parfois plusieurs semaines pour terminer et faire développer mes pellicules.

L'image mentale se teinte de la lumière et du ressenti de la vision réelle. Elle sur-imprime à ce que j'ai cadré l'impression et l'affect du moment

vécu lors duquel j'ai pris la photographie. Cette image mentale est une image-souvenir de spectatrice. L'image imprimée est ce qu'elle est. Parfois techniquement réussie, bien souvent médiocre, de temps en temps ratée, toujours différente de l'image mentale. Elle devient une chose en soi, une image-objet dans ma collection. Je ne développe pas moi-même mes pellicules. Je demande soit une planche contact, soit des tirages test qui sont une impression numérique au format 8 x 10 cm. Mes *Prises de notes photographiques* sont une collection d'images miniatures et de négatifs roulés. Elles ne sont ni triées, ni sélectionnées, juste rangées pellicule par pellicule, années après années.



Hirsthals, Prise de note photographique, 2009

COLLECTER DES OUTILS VISUELS

Ces images sont les premières briques des agencements ultérieurs dont elles feront peut-être partie. Point de départ et condensateur de points d'intérêt, chaque image contient autant de potentialité qu'une fenêtre ouverte sur un monde à venir. Comme le dit Rémi Parcollet dans son texte *L'anadiplose expositive*, « la photographie est un outil de construction visuelle[346] ». À ce moment précis de son texte, la photographie est un outil de construction visuelle pour le scénographe. Utilisant la photographie pour prendre en note des espaces, des constructions dans leur contexte spatial, je me permets d'étendre cette proposition d'*outil visuel* à toute considération spatiale et pas uniquement scénographique. À moins de procéder à rebours et de considérer alors que si la photographie est pour moi, de la même manière que pour les scénographes d'exposition, un outil de vision, peut-être est-ce parce que mes *Prises de notes* ne sont pas uniquement photographiques mais aussi scénographiques. Mais avant de pouvoir parler d'exposition, il faut bien avoir quelque chose à montrer. Cela commence ici par regarder, observer et collecter, à travers la photographie des points d'intérêt et des manières de voir, de les garder en mémoire (doublement) par la prise de vue photographique, sa transformation en une image-objet et une image-mentale[347].

Mon intérêt ne se porte pas tant sur ce que ces images contiennent, ou représentent, que ce sur quoi elles ouvrent. Ces images démarrent, embrayent, sont des fenêtres ouvertes vers d'autres mondes possibles. L'image-objet garde la trace matérielle de ce que j'ai ressenti en tant qu'observatrice et spectatrice : une nécessité à collecter et conserver ce que ma présence à cet endroit et moment précis a déclenché. Quelque chose que la pratique artistique produit, une envie de faire, une énergie motrice et productrice qui condense l'actuel et le virtuel, l'existant et ses potentialités. C'est d'ailleurs pour cela que l'image se dédouble et que la prise de note imprime à la fois ce que captent l'appareil photographique et mon corps de spectatrice occupé à projeter – déclencher ? – des suites probables et des ouvertures possibles.

346 Rémi Parcollet, « L'anadiplose expositive », dans Isabelle Alfonsi (dir.), *Aurélien Froment. Drei doppelte Erzahlungen. Trois contes doubles. Three double tales*, Londres, Dent-de-Leone, 2017

347 Dans l'ours du catalogue d'exposition *On ne se souvient que des photographies*, il est fait référence à un texte de Susan Sontag dans lequel elle « insiste sur ce phénomène perceptuel particulier et pourtant rarement abordé : le moment où le souvenir de la représentation se superpose à celui de l'événement au risque de l'effacer ». Cette superposition avec l'image photographique est toujours double, celle perçue et construite mentalement à travers l'objectif et celle produite par l'appareil.

CONSTITUER UNE BASE DE DONNÉES

Le terme de *base de données* renvoie ici à quelque chose de beaucoup moins organisé, classé, que l'on pourrait s'y attendre. Constituer une base de données nécessite d'abord une phase d'observation et captation qui donne lieu à la production d'un ensemble d'images. Maintenant que ces images existent, qu'elles ont été imprimées ou numérisées une première fois par le laboratoire qui les développe, elles sont là. Elles sont rangées dans un meuble contenant matériel photographique, scanners et papier. Mais elles ne sont pas classées, ordonnées ou triées. Elles sont là. Depuis maintenant bientôt dix ans que cet ensemble de *Prises de notes photographiques* se constitue, aucune décision quant à leur organisation n'a été actée. Si aucune organisation ne s'est mise en place, c'est qu'il n'y a pas de nécessité à le faire. Je me trouve dans la position de celui qui, dans la Chambre de merveilles, utilise sa mémoire personnelle pour retrouver ce dont il a besoin pour répondre à l'appel de l'occasion dans cette bibliothèque d'images. Alors qu'en informatique, la base de données est un « [R]egroupement dans un ensemble structuré des données d'un ou plusieurs domaines d'applications, afin de rendre ces données accessibles en permanence à l'ensemble des programmes utilisateurs[348] », l'accès à mes collections d'images n'a pas besoin d'être partagé. Elles ont dans ce cas plus en commun avec les topiques d'avant la rénovation de la dialectique par Pierre de La Ramée. En tant qu'ensemble disponible à l'analyse et à l'invention, je les considère tout de même comme un regroupement de données, définies comme « [F]ait, notion ou instruction représentés sous une forme conventionnelle convenant à une communication, à une interprétation ou à un traitement soit par l'homme, soit par des moyens automatiques[349]. » Ces prises de notes visuelles sont des données en tant que faits disponibles à une série de traitements ou à une interprétation, depuis l'analyse de ces images jusqu'à leur activation.

Malgré cette absence de classement de mes *Prises de notes*, on peut regrouper les images dans deux catégories : les *données flottantes* et les *données ancrées*. Les *données flottantes* sont les prises de notes dont le contexte et le lieu de captation sont des informations secondaires. Elles sont choisies et activées pour leurs qualités d'images, pour le point d'intérêt qu'elles contiennent et la relation qui pourra être faite avec un futur contexte d'activation. C'est le cas des *Prises de notes photographiques* activées par le processus de travail *Forme / Contre-forme*. Ce processus de travail, lors d'une occasion d'exposition déclenche une recherche dans la base de données des *Prises de notes photographiques* afin de trouver une image présentant un point d'intérêt pouvant entrer en relation avec les caractéristiques spatiales de l'espace d'exposition. Le choix de l'image est parfois même sans relation aucune avec l'espace d'exposition mais provient d'une envie de travailler avec une image en particulier, avec son point d'intérêt mémoriel et formel.

Les *données ancrées* sont, quant à elles, des images captées, choisies et activées dans le cadre d'un processus ou d'un contexte spécifique et

348 Pierre Morvan (dir.), *Dictionnaire de l'informatique, op. cit.*
349 *Ibid.*

ancrées à celui-ci. Elles font parties d'une base de données produite spécifiquement pour un processus de travail dont les données générées tout au long du processus par son effectuation sont rassemblées dans un même dossier. C'est le cas des captures d'écran réalisées pour constituer la matière première du processus de travail *Paris – Rio / Trajet*.

COMMENCER PAR ÊTRE SPECTATEUR (OBSERVER)

Commencer par être spectateur est un moyen d'inverser les rapports et les attentes. Le spectateur est usuellement celui à qui l'exposition s'adresse. Dans mon équation résumant l'exposition {*X* dispose *Y* à la vue de *Z*}, le spectateur, ou regardeur, est *Z*. Commencer par être spectateur, cela signifie qu'avant toute situation d'exposition, il y a un travail d'observation active consistant à porter son regard sur un alentour et y chercher des points de vue, des centres d'intérêt. S'intéresser à tout, au moindre détail comme aux visions d'ensemble, laisser errer son regard au gré des paysages et des déplacements. Au sol, devant et sous ses pas, à la ligne d'horizon, au ciel.

> ‹ Le pouvoir commun au spectateur […] c'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre[350]. ›

Commencer par être spectateur, c'est accepter de se laisser surprendre, de ne pas savoir, de ne pas connaître, et de tomber, par hasard, par disponibilité, sur quelque chose qui va nous attraper. Commencer par être spectateur, c'est se laisser absorber par ce qui est autour de soi, devant soi et y porter attention. C'est donner du temps – celui de l'errance et de la marche sur un chemin dont on ne sait où il mène – pour recevoir en échange un trésor inestimable, celui de la découverte d'un petit rien, l'infime satisfaction d'avoir trouvé quelque chose.

Être spectateur est un exercice d'observation et de positionnement. C'est un corps simultanément *face à* et *dans*. *Face à* un paysage, un arbre, une rue, un bâtiment, d'autres corps, et *dans* un milieu particulier. Être spectateur est une attitude. Elle requiert curiosité, patience et persévérance. Elle nécessite volonté et vacance. Volonté de connaître et de rencontrer, vacance de finalité immédiate et d'attentes préconçues.

Pour être spectateur, il faut commencer par regarder où l'on se trouve et de quoi l'on dispose autour de soi, non pour en tirer profit dans le sens d'en retirer un bénéfice financier mais pour produire quelque chose à partir de ce qui est déjà là. Le profit qui en sera retiré sera principalement intellectuel, parfois matériel lorsqu'il s'agit de collecter ou ramasser des objets, dans tous les cas relationnel. Car être spectateur permet d'entrer en relation avec les autres éléments présents en même temps que soi, dans un milieu partagé par d'autres corporéités, d'autres individualités, d'autres formes de vies.

350 p. 22, Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008

Chaque nouvelle rencontre avec une situation d'exposition, en me mettant face à la question qui est de savoir quoi montrer, m'oblige à reconsidérer ce que je fais. Ma pratique quotidienne, en dehors des temps d'exposition, est une activité de faible intensité, faite de gestes quotidiens, de collecte de choses et d'autres, de lectures, d'observation, d'agencements d'étagères et de maquettes de coin de table. Elle est à chaque fois déplacée par des occasions d'exposition, moments de haute intensité, qui organisent, agencent et mettent en vue cette pratique en constante évolution. Formée à la sculpture, mon activité principale en tant qu'artiste a d'abord été d'observer les organisations spatiales et matérielles dans mon environnement proche et de les mémoriser par l'intermédiaire d'un appareil photographique.

Mon approche de la photographie s'est faite par cette position de spectatrice. Ma méthodologie est celle de la dérive, seule et à pied, dans le paysage urbain. Il y a toujours un point de départ, là où je me trouve, parfois un point d'arrivée lorsque je profite de l'occasion de devoir me rendre quelque part pour transformer ce trajet en une demie-journée d'errance, et entre deux, une approximation, une envie, rien de programmé à l'avance.

1.2 COLLECTER DES CAPTURES D'ÉCRAN À TRAVERS GOOGLE STREET VIEW

UNE BASE DE DONNÉES ANCRÉE

Paris – Rio / Trajet est un processus de travail spécifique déclenché par une occasion d'exposition collective et de participation à un colloque à Rio de Janeiro. Sa différence principale avec les *Formes / Contre-formes* dont je parlerai un peu plus loin, est qu'il n'a pas été réitéré jusqu'à se stabiliser. Le processus de travail déclenché par l'occasion d'exposition est donc entièrement lié à cette occasion et à ses particularités, à ce *trajet* depuis Paris et la question de savoir quoi montrer, jusqu'à l'exposition à Rio. Le point commun est dans la manière de travailler, en collectant des faits et en les rassemblant dans une banque d'images afin de pouvoir ensuite sélectionner celles à activer. La collecte se doit donc de commencer par la position de spectatrice, si l'on suit la logique du processus de travail que je viens de décrire, en arpentant un territoire afin d'en faire connaissance et de capter des points d'intérêts. Mais comment arpenter un territoire à distance et constituer une bibliothèque de notes visuelles de la ville de Rio de Janeiro depuis Paris ? Cette inaccessibilité est devenue, comme bien souvent avec les contraintes, un point de départ et un marqueur de ce processus de travail.

La marche occupe une part productive dans la construction de mes bases de données. Elle fait partie de mes activités quotidiennes de basse intensité. Cette part productive est toujours restée un peu dans l'ombre, inexploitée, alors même que c'est elle qui permet de faire advenir cette rencontre, cette conversation entre ces espaces et mon regard, mon expérience de spectatrice affectée. Mais comment définir cette opération ? Les termes de *promenade* ou de *balade* renvoient à une activité de vacances, pour prendre l'air, et non pas au sérieux d'une pratique productrice de quelque chose qui m'importe et qui joue un rôle décisif dans ce que sera ma proposition lors d'une occasion d'exposition. Quel est le statut de ces *prises de notes* visuelles ? Docu-

mentent-elles les marches, ces dernières devenant alors une activité artistique donnant lieu à une restitution photographique, ou sont-elles le résultat, la production, dont la marche n'est que le processus opératoire ? Elles jouent bien évidemment ce double rôle de trace et d'image-objet autonome servant de matière première à un nouveau processus de travail.

GOOGLE STREET VIEW, UN OUTIL PHOTOGRAPHIQUE

Ma première réaction est de me dire que je ne connais pas Rio de Janeiro. Que je ne connais rien de cette ville, que je ne sais pas à quoi elle ressemble. Quels sont ses reliefs ? Sa superficie ? Quelle est sa géographie ? *I need facts*. J'ai besoin d'informations, de matériaux pour démarrer un processus de travail. Si l'occasion d'exposition en fournit certains tels la localisation de l'événement, une thématique générale ou une temporalité, ces bases de données me servent à regrouper une matière première avec laquelle travailler. Pour aller à la rencontre de Rio de Janeiro, j'ai utilisé le « service de navigation virtuelle[351] » disponible sur Internet depuis 2007, Google Street View.

> ‹ Street View est une fonctionnalité de Google Maps qui représente virtuellement le monde qui nous entoure par le biais de millions d'images panoramiques. Le contenu de Street View provient de deux sources. Certaines sont fournies par Google, d'autres par nos contributeurs[352]. ›

La représentation de Street View est virtuelle en ce qu'elle est « médiatisée par une interface[353] », une technologie numérique nous permet d'accéder à cette représentation. Les images que l'on y trouve sont d'une nature assez similaire à celle de toute image photographique puisqu'elles sont réalisées par des caméras embarquées sur des véhicules, les Google Cars. L'image Street View n'a pas la même qualité qu'une *Prise de note photographique* faite avec un appareil photo argentique puisqu'elle ne résulte pas du même procédé de fabrication, et qu'elle a été traitée pour s'afficher le plus rapidement possible sur des écrans de téléphone portable ou d'ordinateur sur Internet. Sa qualité en terme de matière pixel est faible et sa qualité en terme de contenu est aléatoire puisque c'est un logiciel qui est chargé de transformer les captations de la caméra en plans continus, générant une quantité certaine d'aberrations visuelles. C'est néanmoins un outil assez fascinant qui permet de passer du plan de Google Maps, vision cartographique simplifiée de l'organisation des rues et axes de circulation d'une ville, à une vision frontale et à 360° de ces mêmes rues, donnant l'illusion de s'y trouver. C'est l'outil qui m'a permis de faire connaissance avec les villes de Rio de Janeiro et Brasilia à distance et d'y collecter des points d'intérêt en faisant des *captures d'écran* de l'interface Google Street View. Ces captures d'écran ont une ressemblance avec des images photographiques numériques puisqu'elles ont été fabriquées avec un procédé technique produisant la même *matière pixel*

351 https://fr.wikipedia.org/wiki/Google_Street_View, consulté le 24 août 2019
352 https://www.google.com/streetview/, consulté le 24 août 2019
353 https://fr.wikipedia.org/wiki/Virtuel, consulté le 24 août 2019

qu'un appareil photo numérique. Lorsque je scanne mes *Prises de notes photographiques*, je transforme la matière argentique du procédé chimique en une matière numérique sans que cela change le contenu référentiel des différentes images. Cependant la capture d'écran ajoute une transformation supplémentaire au passage de l'argentique vers le numérique. Je la compare à une image produite par un scanner, une impression de surface qui n'opère pas de modification optique comme l'appareil photo ou la caméra le font avec l'objectif, mais ne saisit que la matière immédiatement disponible sur une surface. Ces captures d'écran de Google Street View ont une apparence photographique mais sont doublement transformées, d'une part par le logiciel de Google qui les reconstitue à partir d'une série d'images dans une qualité la plus faible possible pour qu'elles soient légères, d'autre part par la captation par mémorisation de l'affichage de l'écran d'ordinateur qui produit une image de surface.

FAIRE CONNAISSANCE AVEC UNE ZONE GÉOGRAPHIQUE À DISTANCE

J'ai ainsi arpenté pendant des heures la ville de Rio de Janeiro puis celle de Brasilia à travers cette application, y découvrant parfois des images ressemblant à mes *Prises de notes photographiques* et y expérimentant le paradoxe d'un point de vue sur le monde se voulant ouvert et transparent mais étant en réalité très normatif et excluant. J'ai commencé par lâcher au hasard des rues et des quartiers *Pegman*, bonhomme jaune et mou pendu au bout de ma souris. Je me suis vite rendue compte que, cherchant les accidents de la carte, les rues au dessin sinueux et organique, je retombais toujours dans les mêmes types d'espaces, face aux mêmes types de maisons ou bâtiments qui sont ceux que je recherche habituellement : les quartiers en construction ou en friche, entre-deux états, riches des nombreux matériaux présents sur place, des traces de leurs histoires de construction ou de potentiels devenirs.

Ce que j'ai mis du temps à comprendre, c'est que j'étais en train de visiter, sans le savoir, les nombreuses favelas qui composent la ville ou ses abords. Sans le savoir, car le mot *favela* a été enlevé de l'application Google Maps un peu avant la Coupe du monde de football de 2014 qui a eu lieu à Rio de Janeiro, et ce afin d'éviter, par leur nombre, de donner une image négative et anxiogène de la ville. Tous les différents quartiers sont maintenant identifiés de la même manière, uniquement par leur nom. Il faut commencer par se familiariser avec la géographie de la ville pour comprendre que plus les rues sont sinueuses, plus le terrain est en pente, et plus on a de chance de se trouver en train de survoler une favela, toujours construite à flan de colline.

L'autre indice permettant de comprendre dans quel type de quartier on se situe est trompeur. Il reste néanmoins extrêmement révélateur de la situation sociale de la ville. Je me suis souvent retrouvée dans l'incapacité d'entrer dans une rue pourtant apparente sur le plan. Lorsque l'on maintient *Pegman* en suspens au-dessus de la carte, les rues accessibles en *street view* apparaissent surlignées en bleu[354]. Je devrais dire les portions de rues, et c'est là le second indice : toutes les rues et les zones d'habitation visibles

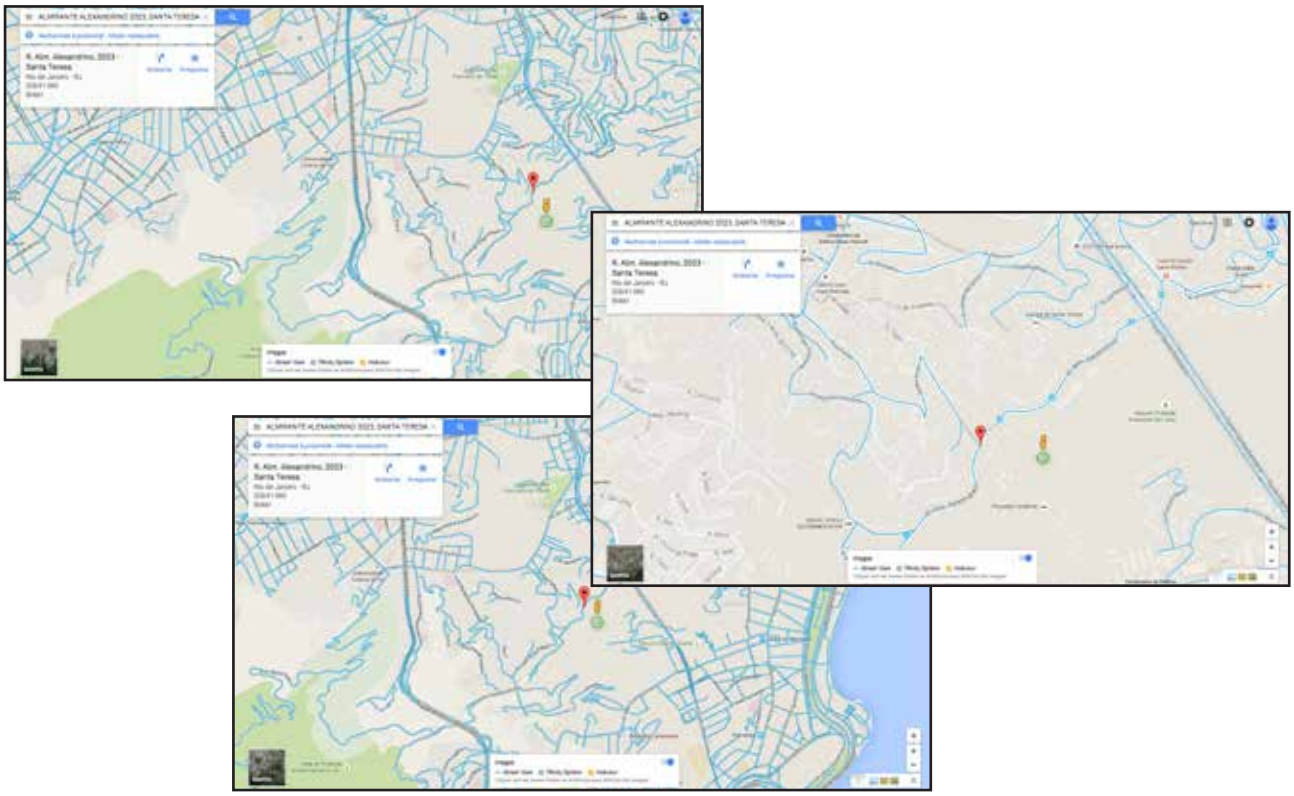
354 Je renvoie au feuillet images p. 163

sur la carte de Google ne sont pas accessibles en *street view*. En me laissant tomber aux extrémités des endroits accessibles, j'ai vite compris qu'ils marquaient l'entrée dans un quartier dans lequel, à en croire mes recherches[355], soit les voitures de Google n'osaient pas rentrer, soit les rues n'étaient pas carrossables, soit les quartiers n'étaient pas montrables car trop pauvres.

J'ai donc commencé à chercher toutes ces zones opaques, ces vides dans la cartographie Google et à essayer de m'en approcher pour voir à quoi ressemblaient les rues au bout desquelles Google ne voulait pas aller. La non-représentation sur Google Street View des favelas semble très controversée. Ne pas cartographier précisément certaines parties de la ville relève-t-il d'une volonté de cacher quelque chose ou d'une impossibilité pour les voitures Google d'emprunter ces ruelles trop escarpées ? Des associations de quartier des favelas, estimant que cette absence de représentation signifiait une absence d'existence de leur quartier dans la ville et dans le monde ont décidé de prendre elles-mêmes en charge la mission de photographier les zones manquantes et d'ajouter ce contenu visuel dans l'application. Mais cet indice est trompeur car en réalité, d'autres quartiers ne sont pas accessibles en *street view* et ce pour d'autres raisons. Ce sont des quartiers riches, dont l'accès est réglementé et bloqué par une barrière, les *gated communities* ou *résidences fermées*. J'ai commencé à répertorier sur la carte ces *voies sans visu*[356] de l'application et à archiver les captures d'écran de la dernière image saisie par la caméra de la Google Car avant qu'elle ne fasse demi-tour à l'entrée d'une favela ou devant une barrière avec gardien. La base de données ancrée au processus *Paris – Rio / Trajet* s'est ainsi remplie au fur et à mesure de captures d'écran de paysages urbains jouant parfois avec les cadres de sélection de l'outil permettant de faire des zooms qui ajoute sur l'image un écran translucide, ou cherchant des marques plus ou moins visibles d'une spécificité d'un territoire.

355 https://www.theguardian.com/sustainable-business/2016/oct/09/invisible-favelas-brazil-rio-maps-erasing-poorer-parts-city, consulté le 5 décembre 2019. D'autres articles en ligne provenaient de collectif d'habitants de favelas expliquant qu'il était important pour eux d'apparaître sur les cartes et de faire exister leurs quartiers.

356 Je les appelle ainsi car elles sont équivalentes à des voies sans issues dans Street View. On ne peut pas s'y rendre visuellement via l'interface numérique malgré le fait qu'elles soient accessibles lorsqu'on est sur place.





Travail sur table
Paris — Rio / Trajet, voies sans visu, 2015
7 captures d'écrans, Google Street View









Travail sur table
Paris — Rio / Trajet, 2015
4 photographies d’écrans, Google Street View

1.3 LES COLLECTIONS D'IMAGES D'ARTISTES : DES *PRISES DE VUES LATENTES* D'AURÉLIE PÉTREL AU *TRAVELOGUE* DE CHARLOTTE MOTH

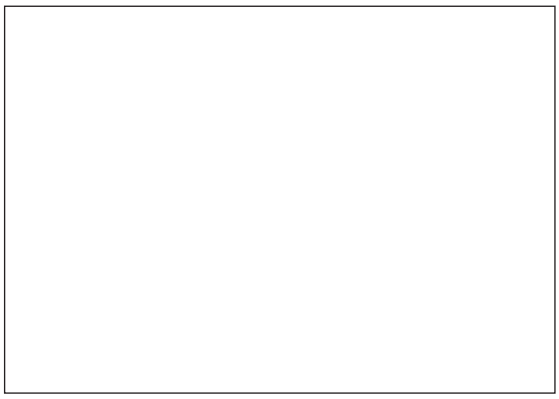
LES *PRISES DE VUES LATENTES*, UNE BIBLIOTHÈQUE D'IMAGES INTÉGRÉE AU PROCESSUS PHOTOGRAPHIQUE

Aurélie Pétrel est photographe. Photographe plasticienne, mais aussi photographe de commande pour des architectes. C'est un point important lorsque l'on connaît son travail dans lequel l'espace architecturé a une grande importance que ce soit à l'intérieur même du cadre de ses images ou lorsqu'elle les active en situation d'exposition. L'image photographique, dans le travail d'Aurélie Pétrel, a plusieurs épaisseurs, plusieurs statuts. Elle migre sans cesse d'un état à un autre. Savoir ce que l'on a sous les yeux quand on regarde une de ses images revient à se demander ce que l'image représente, mais aussi ce qu'elle documente, dans quel contexte elle a été produite et à quoi elle fait référence. Les images d'Aurélie Pétrel sont des histoires de processus photographiques que l'on peut décrypter si la légende est la bonne, ou si l'on est mis en présence d'indices. L'image ne semble jamais fixée, elle multiplie les matérialisations et joue à nous semer en changeant constamment de nom et de statut.

Il est important que je précise que j'ai eu la chance de fréquenter de près le travail d'Aurélie puisque le collectif ExposerPublier dont je fais partie est l'éditeur de sa première monographie. J'ai ainsi eu un accès privilégié à une grande partie de ses images et de leurs activations, et ai pu me familiariser avec ses manières de faire en participant à l'agencement et la répartition de ses photographies dans les douze cahiers qui composent le livre. Ce niveau de connaissance n'est pas le même lorsque l'on aborde une pratique artistique uniquement par ce qui en est rendu visible publiquement dans les expositions ou les catalogues.

Je partage avec Aurélie, comme avec nombre d'artistes contemporains, une pratique mêlant photographie, travail en situation d'exposition, collecte de matériaux et activation de ces matériaux en relation à un contexte particulier. On peut évoquer par exemple le travail de Charlotte Moth qui collecte des diapositives réalisées avec son appareil argentique et les organise dans une base de données qui s'intitule *Travelogue*. On peut aussi parler des images photographiques que Katinka Bock produit régulièrement en parallèle de sa pratique de sculpture et qui sont regroupées dans des journaux qu'elle diffuse au compte goutte. Dans le travail d'Aurélie, l'image photographique est centrale. Elle est centrale parce qu'Aurélie est avant tout photographe, mais aussi parce qu'elle est support à de nombreuses manipulations. Je ne sais pas exactement ce qui déclenche une prise de vue d'Aurélie, mais il me semble bien retrouver dans la variété des images premières qu'elle produit la même attitude de spectatrice qui observe et capte le monde qui l'entoure. Il y a toujours des premières images. Elles ne sont pas toutes traitées et activées, mais elles sont là. Les premières images d'Aurélie sont regroupées sous le nom de *prises de vues latentes*. Accéder à cette base de données,

est, pour une image, le signe d'une première manipulation qui lui donne un nouveau statut, celui d'image à activer. À la différence de mes *Prises de notes photographiques*, nom de la base de données et statut *par défaut* des moments d'attention captés dans la rue, toutes les images produites par Aurélie ne deviennent pas des *prises de vues latentes*.



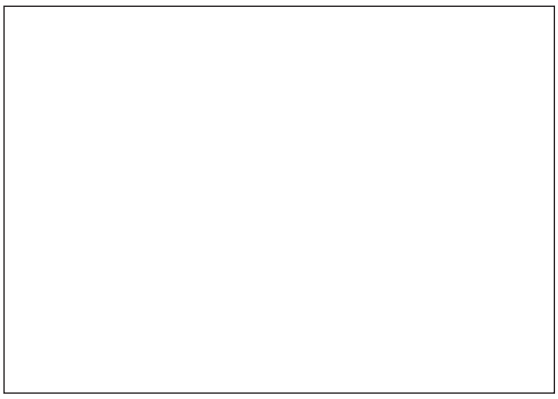
Aurélie Pétrel, *Images jachères*
Meuble en acier soudé (65 × 55 × 100 cm), dix boîtes de conservation cartonnées noires, cent soixante-six pochettes d'archivage, cent soixante-six tirages, prises de vue latentes #001 à #166, vue de l'exposition *Partition*, Galerie Houg, Paris, 2015

UNE PREMIÈRE MANIPULATION POUR UN PREMIER CHANGEMENT D'ÉTAT

Les prises de vues photographiques d'Aurélie, principalement réalisées avec un boitier numérique, sont d'abord *développées*, ce qui signifie, pour une image numérique, appliquer quelques réglages de base pour que l'image soit équilibrée. Lors de cette première phase de travail pendant laquelle elle regarde, évalue, apprécie les images produites, Aurélie opère une première sélection. Les images sélectionnées deviennent des *prises de vues latentes* et sont ensuite imprimées sur papier Canson Baryta 310 g/m^2 au format 52 x 41,5 cm avec des marges blanches, et rangées dans des boites en carton noires placées dans un meuble en métal. Devenir une prise de vue latente, dans le vocabulaire artistique d'Aurélie, signifie donc pour une image connaitre une première matérialisation et subir un premier changement de nom, passant d'un intitulé de fichier numérique – par exemple DS_0018 – à une numérotation personnelle commençant toujours par #, le numéro 001 étant celui de la première prise de vue devenue latente. L'image photographique existe ensuite sur deux supports différents qui coexistent sans s'annuler l'un l'autre : une image numérique renommée par un numéro lié à son statut de prise de vue latente, et une image imprimée appartenant à un display ayant valeur d'œuvre, toutes deux reliées à l'image première portant le nom du fichier numérique. Je dis que les deux statuts coexistent sans s'annuler parce qu'être une prise de vue latente signifie, comme son nom l'indique, un état de veille ou de dormance[357], une inaction dont elle peut être amenée à sortir. La latence est un état défini comme « ce qui existe de manière non apparente mais peut, à tout moment, se manifester par l'apparition de symptômes[358] ». Dans le cas des prises de vues d'Aurélie, ces *symptômes* seront ceux d'un nouveau *devenir matière* de l'image, de l'activation d'une nouvelle manière d'exister en tant qu'image dans un événement-exposition. Pendant ce temps, chaque photographie de la collection des prises de vue latentes dort, imprimée et rangée dans une boite parmi d'autres images, unité d'un ensemble faisant œuvre et pouvant circuler comme telle. Cet ensemble est nommé *Images Jachères*, et se présente sous la forme d'un meuble dans lequel sont rangées les boites d'archives contenant l'ensemble des prises de vue latentes. Chaque changement d'état d'une prise de

357 « État de dormance » est une expression utilisée par Christophe Gallois pour parler des *Œuvres placebos* de Béatrice Balcou lorsqu'elles ne sont pas activées. p. 9, dans Béatrice Balcou, Christophe Gallois, Julie Pellegrin, Émilie Renard, *Béatrice Balcou*, Valence, Captures éditions (collections Digressions), 2018

358 Dictionnaire Larousse en ligne, https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/latence/46361, consulté le 31 août 2019



Charlotte Moth, *Choreography of the Image: Inserts – Studio (Substitute)*
Bois, tissu, photographies couleurs et noir & blanc (130 × 203 × 27 cm), vue de l'exposition *Travelogue*, Kunstmuseum, Liechtenstein, 2015
Photo : © Stefan Altenburger

vue, chaque matérialisation ajoute ainsi une nouvelle branche à l'arborescence dont l'image « souche[359] » est à l'origine et lui donne une autonomie relative puisqu'inscrite dans une généalogie et une chronologie.

LE *TRAVELOGUE*, PROCESSUS OUVERT DE PENSÉE PAR L'IMAGE

L'artiste Charlotte Moth fait aussi partie de ces artistes collectionneuses d'images. « Ma collection photographique fonctionne comme un aspect caché de ma pratique. La collection est une activité, un cadre de départ et auquel revenir, un outil conceptuel[360]. » Elle commence cette collection de photographies d'espaces architecturaux et de lieux de loisirs en 1999, « véritable réservoir de formes et de motifs, comme un ensemble de points de départ à partir desquels sa pratique commence son propre voyage[361] ». Ces images là sont aussi, comme dans toute collection, en attente de quelque chose. Alors qu'Aurélie Pétrel parle d'activation, Charlotte Moth utilise le terme d'« externalisation[362] ». Chaque photographie existe pour elle-même au sein de cet ensemble invisible qui témoigne d'une activité d'observation venant « en soutien d'une approche de développement des idées[363] », une activité de pensée accompagnée par l'image, mais dépouillée de tout langage verbal. Pas de titres, ni de commentaires, les photographies du *Travelogue* sont des morceaux de temps et d'espace anonymes bien que singuliers, un processus de recherche, les images trouvant « leur propre chemin dans le développement d'œuvres spécifiques[364] ».

L'usage de cette collection d'image semble donc moins systématique que celui qu'Aurélie fait de ses prises de vue latentes, activant directement une ou plusieurs images lors d'expositions. On pourrait dire que Charlotte fait un usage plus générique de l'image comme support de pensée, alors qu'Aurélie fait un usage spécifique de l'image comme pensée photographique. La collection des *prises de vues latentes* est une matériothèque d'images premières à manipuler par activation et matérialisation sur différents supports. La collection d'images photographiques du *Travelogue* est un répertoire d'idées et de formes disponibles à l'invention. Mes *Prises de notes photographiques* se trouvent entre les deux, collectes d'images singulières pouvant être extraites et activées comme matière première lors d'occasion d'expositions, mais aussi pratique de pensée qui saisit et mémorise des points d'intérêt dans laquelle l'image n'a qu'un rôle de véhicule.

359 Image souche ou image origine est un terme utilisé par Aurélie Pétrel pour nommer l'image première depuis laquelle d'autres images peuvent émerger.

360 p. 22, Charlotte Moth, « Travelogue », dans Parc Saint-Léger (ed.), *Charlotte Moth. Travelogue*, cat. expo., Pougues-les-Eaux, Parc Saint-Léger – Centre d'art contemporain, (24 septembre – 11 décembre 2016), Pougues-les-Eaux, Parc Saint-Léger, 2016, tiré à part de la traduction française de Christiane Myer-Stoll (ed.), *Charlotte Moth. Travelogue,* cat. expo., Vaduz, Kunstmuseum Lichtenstein, (3 juin – 4 septembre 2016) Köln / Vaduz, Snoeck / Kunstmuseum Liechtenstein, 2016.

361 p. 16, Kasia Redzisz, « Le *Travelogue* de Charlotte Moth : démanteler ce qui est fixe », dans *Charlotte Moth. Travelogue, op. cit.*

362 p. 23, Charlotte Moth, « Travelogue », dans *Charlotte Moth. Travelogue, op. cit.*

363 *Ibid.*

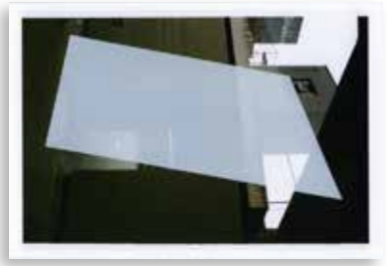
364 p. 24, *ibid.*

Le *Travelogue* n'est pas une entité-œuvre, à l'inverse de la pièce *Images jachères* d'Aurélie Pétrel qui regroupe toutes les prises de vues latentes sous leur forme imprimée et devient ainsi une sorte d'archive des photographies. Certaines pièces de Charlotte Moth mentionnent clairement l'utilisation d'images provenant du *Travelogue* comme *Dolores*, *Two of a kind*, *Travelogue in Motion* ou *Choreography of the Image: Inserts (Substitutes)*[365]. Alors que Charlotte Moth n'accorde pas au *Travelogue* le qualificatif d'archive, lui préférant celui de collection, la manière dont elle *externalise* des images ou des centres d'intérêts provenant de ces images et les met en vue renvoie pourtant clairement à cette notion. Les displays auxquels elle a recours comme les tables, les vitrines ou panneaux muraux, les dimensions des images qu'elle imprime ou projette et le fait qu'elle les présente toujours en groupes, donnent à ses mises en vue une connotation archivistique d'une image mise au travail au sein d'un système sémantique. L'image n'y existe pas (uniquement) pour ses propriétés photographiques, mais aussi pour ses qualités informationnelles, pour sa valeur documentaire. Les archives sont d'ailleurs un autre centre d'intérêt à partir duquel Charlotte travaille, point de départ d'un nouveau voyage ou déplacement vers une destination où elle pourra collecter de nouvelles photographies. Bien qu'il ne soit pas directement mentionné sur le site de l'artiste que la pièce *Noting Thoughts* est composée d'images provenant du *Travelogue,* tout y laisse à penser. L'occasion d'exposition au Musée de Rochechouart a servit de prétexte à se rendre à Ibiza sur les traces de l'artiste Raoul Hausmann et à ajouter de nouvelles images au *Travelogue* ancrées à cet axe de recherche. L'occasion d'exposition joue le rôle de filtre venant se déposer sur l'objectif de l'appareil photographique et teintant l'attention d'une tonalité particulière.

De l'activité régulière de captation d'images photographiques à la mise en place d'une méthode de travail dans laquelle ces mêmes images jouent un rôle essentiel il n'y a qu'un pas, chaque manière de collectionner générant un usage différent de la photographie – une méthode plus ou moins systématique et explicite – tout en faisant appel à des stratégies de mise en vue similaires.

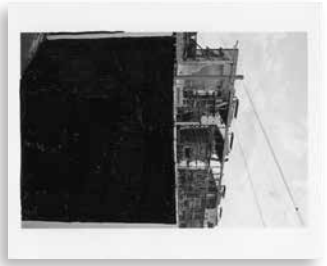
365 http://charlottemoth.com/category/works/, consulté le 5 décembre 2019

















Travail sur table
Issy [2 PNP], *Ségur* [1 PNP], tirages photographiques noir & blanc réhaussés au feutre noir
High Line [2 PNP], *9 Smith* [1 PNP], *Deux espaces / Interactions*, tirages jet d'encre réhaussés en sérigraphie
New York — Marseille / correspondance, 2 x 2 tirages photographiques couleurs















Astor Place [1 PNP]
Travail sur table : compositions
Agencement pour l'*Open Studio*, NYU Steinhardt, New York, É-U, 2013 :
4 tirages jet d'encre réhaussés en sérigraphie, une fenêtre

2. Sélection, analyse & matérialisation d'une image photographique & de son point d'intérêt

Que la base de données soit flottante – comme c'est le cas de mes *Prises de notes photographiques* ou des *prises de vues latentes* d'Aurélie Pétrel – ou ancrée – comme avec les captures d'écran de Rio de Janeiro ou les images du *Travelogue* de Charlotte Moth –, l'étape suivante dans le processus de travail est un travail avec l'image photographique, à partir de ce qu'elle contient comme mémoire de l'instant vécu et comme contenu formel et référentiel. Je vais décrire les opérations d'analyse et de correspondance que je réalise avec les *Prises de notes photographiques* afin d'en rendre perceptible le point d'intérêt ou d'affect.

La première opération est une opération de sélection d'une ou plusieurs images dans la base de données. Cette sélection est relative à l'occasion d'exposition, à ce qu'elle appelle et semble permettre comme dialogue et expérimentation avec l'image. Car après la sélection, les opérations d'analyse et de matérialisation sont des moments propices à jouer avec la spécificité de l'image photographique et son a-matérialité nécessitant quasiment à chaque fois de transférer l'image sur un nouveau support.

Dans le cas des *Formes / Contre-formes* et de *Paris – Rio / Trajet*, la sélection est faite parmi les *Prises de notes photographiques* et les captures d'écran de Google Street View. Il va donc y avoir un passage d'une première image qui est soit un tirage test d'un négatif argentique, soit une capture d'écran numérique, à un nouveau support adapté aux circonstances de leur mise en vue. Il y a dans cette étape d'analyse que je nomme *travail sur table*, une première activation de l'image qui est la mise en évidence du point d'intérêt. La deuxième activation au moment de la disposition va mettre en tension l'image et le prélèvement de son point d'intérêt matérialisé lui aussi pour les *Formes / Contre-formes*, ou l'image-outil et son point d'ancrage pour *Paris – Rio / Trajet*.

2.1 ANALYSER L'IMAGE POUR EN EXTRAIRE UNE FORME

ANALYSE SUR TABLE

> ‹ Le mot analyse, de son côté, signifie en langue naturelle décomposition du global, mouvement vers le détail : le regard analysant « resserre » sa visée, s'intéresse à la complexité de ce qui se passe dans un lieu réduit (il peut y avoir une infinie richesse dans cette exiguïté)[366]. ›

Ce temps de travail avec les matériaux collectés, qui sont ici des prises de notes visuelles, est récurrent dans ma pratique, quel que soit le type de matériaux activés. Le processus de travail *Forme / Contre-forme* est celui qui a initié et instauré cette manière de faire dans la durée. Nous retrouverons donc dans

366 Jean-Michel Salanskis, « Le continu et le discret », *Encyclopedia Universalis*, [en ligne] http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris1.fr/encyclopedie/continu-et-discret/, consulté le 5 décembre 2019

tous les processus de travail ces mêmes opérations précédemment décrites dans les processus curatoriaux et éditoriaux. Je nomme ce temps d'analyse *travail sur table*. La table est un meuble important pour beaucoup de raisons[367]. C'est un mobilier de travail mais à la différence du bureau, plusieurs personnes peuvent s'asseoir autour. C'est aussi un plateau de jeu sur lequel je peux m'exercer à différentes dispositions, combinant, associant, juxtaposant mes images miniatures entre elles[368]. Lorsque j'ai appris la sérigraphie à New York en 2012, peu de temps après avoir stabilisé ce processus de travail des *Formes / Contre-formes*, c'est la table de sérigraphie qui est devenue le support de recherche et d'expérimentation, le lieu d'exercice et de fabrication des images sérigraphiques. Pour l'instant, le travail d'analyse sur table des *Prises de notes photographiques* est fait d'opérations d'associations et de correspondances entre images, ou de découpe, de dissection des images elles-mêmes, à la recherche du ou des points d'intérêt qui m'ont amenée à capter cette note visuelle que j'ai sélectionnée et extraite de la base de données.



Mise en vue (non réitérée) de 5 *Prises de notes photographiques*, avril 2011, Université Paris 1, Centre Saint-Charles.
5 tirages numériques couleurs sur papier mat contre-collés sur carton gris (80 × 120 cm)

METTRE L'IMAGE AU TRAVAIL : PRÉLEVER DES ÉLÉMENTS, INITIER DES CORRESPONDANCES

Les manières dont les images sont mises au travail pendant l'analyse – par prélèvement et correspondance – sont des opérations qui vont par la suite devenir récurrentes et symptomatiques d'un processus de travail basé sur l'existant. Qu'ai-je entre les mains, et qu'est-ce que je peux en faire ? Comment traiter ces images, ou plus généralement les données dont je dispose ici et maintenant ? Après une première situation d'attention et de captation avec l'appareil photographique, les opérations d'analyse et de manipulation des images produites vont peu à peu se transformer en une relation spatiale et contextuelle avec l'espace d'exposition. Cette mise au travail de l'image première se fait, avec les *Formes / Contre-formes*, hors contexte. C'est qui est à l'intérieur du cadre qui est l'objet de l'enquête.

Prendre le temps de regarder ces captations d'une expérience de spectateur vécue dans un temps passé permet de faire entrer en relation l'image produite par l'appareil et l'image produite par ma mémoire et de me poser la question, à nouveau, de ce qui a attiré mon attention au moment de la prise de vue. C'est à la fois un temps de remémoration de cette observation attentive et un temps de prise de contact avec un objet issu de cette immersion, qui bien évidemment diffère toujours de ce qu'on avait imaginé saisir. Qu'est-ce qui a retenu mon attention ? Pourquoi avoir pris en note ce bâtiment, ce paysage ? Prendre pour point de départ ce qui est dans ces images et les mettre en relation avec d'autres éléments est, dans ce premier processus de travail, encore confidentiel et balbutiant mais va peu à peu devenir une méthodologie en soi.

367 Nous la retrouverons à plusieurs reprises, et plus particulièrement avec le cycle d'expositions *Table as a curator*.

368 Je rappelle que l'état premier des *Prises de notes photographique*s est généralement le tirage test du laboratoire photo au format 8 x 10 cm.

L'exercice de ce « regard associatif[369] » est une recherche de correspondances entre deux images en faisant totalement abstraction du contexte de la prise de vue mais en me focalisant sur des similitudes de points d'intérêts ou de points de vue – de placement ou positionnement face aux éléments environnants. Confronter les images les unes aux autres, chercher et produire des relations entre elles par leur mise en présence sur un même support – table de travail ou mur – a été le point de départ à ma volonté de créer des agencements éphémères entre images, puis entre image et espace, et ensuite entre image, espace et contexte.

PRÉLEVER DES FORMES SCULPTURALES

Cette « [O]pération qui consiste à décomposer un ensemble pour mettre en évidence ses constituants et leurs relations[370] » est dans le processus des *Formes / Contre-formes* une recherche de mise en évidence des formes sculpturales potentielles contenues dans l'image. Ces formes sculpturales sont ensuite agrandies et reproduites dans un matériau rigide pour être, au moment de l'exposition, disposées en regard de l'image photographique. L'occasion d'exposition, dans ce cas, ne donne que des contraintes de dimensions et d'échelle. Le point d'intérêt est directement extrait de l'image. C'est aussi le cas avec le procédé de surimpression de formes géométriques réalisé en sérigraphie à New York intitulé *Deux espaces, Interaction*. Les images photographiques utilisées sont aussi des *Prises de notes photographiques*, captées à New York, dans lesquelles j'ai cherché des éléments à redessiner, agrandir et superposer à l'image, comme un calque opacifiant et révélant ce que l'image a à nous dire. J'ai ainsi, d'une certaine manière, rendu manifeste et physiquement visible le travail de découpe ou de prélèvement opéré sur les images par ordinateur. La recherche de mise en évidence des formes sculpturales contenues dans l'image se fait donc par des opérations de découpe de l'image, de prélèvement ou de mise en exergue d'éléments par opacification ou surimpression.

Cherbourg est la première *Prise de note photographique* a s'être retrouvée sur la table de travail. L'élément servant de point d'intérêt était le plus évident parmi les images produites jusqu'alors. Et puisque j'avançais à tâtons dans cette relation avec mes images, j'avais besoin d'évidences. L'écran publicitaire vide au centre de l'image en était une. Après avoir redessiné les contours de ce cadre vide, je l'ai reproduit dans un morceau de carton, remplissant l'espace de l'écran publicitaire d'une forme amovible dont la fonction était de dialoguer avec son double dans l'image.

Milan est la deuxième *Prise de note photographique* avec laquelle j'ai travaillé. Plusieurs points d'intérêt étaient notables : la trame rectangulaire formée par la bâche tendue sur l'échafaudage, la matière grise et brillante de la bâche, l'ouverture creusée dans la structure de l'échafaudage ou les contre-formes servant à protéger les passants d'éventuelles chutes d'objets. Ce sont ces derniers éléments que j'ai choisis. Je les ai prélevés et redessiné

369 Référence à l'expression utilisée par Jérôme Dupeyrat dans la revue *Faire*, *op. cit*.
370 p. 8, définition du terme *analyse* dans Pierre Morvan (dir.), *Dictionnaire de l'informatique, op. cit*.

à l'échelle mais ils me semblaient trop petits et fins pour entrer en dialogue tant avec l'image qu'avec un regardeur. Alors j'ai modifié leur taille pour les grossir et leur donner plus de présence. Pour évaluer le rapport entre l'image et ces trois éléments, j'ai fabriqué une maquette afin de pouvoir simuler les différents emplacements des éléments en les permutant et évaluer leur interaction avec l'image.

DEUX ESPACES / INTERACTIONS, IMPRESSION DIRECTE SUR L'IMAGE

La découverte de la sérigraphie à New York m'a permis de poursuivre la recherche de points d'intérêt mais cette fois-ci en faisant apparaître sur l'image elle-même le point d'intérêt prélevé. Les conditions de travail exceptionnelles offertes par la New York University pendant ma résidence m'ont permis d'accéder à des imprimantes jet d'encre de grande qualité et de matérialiser mes *Prises de notes photographiques* dans un format intermédiaire, entre l'épreuve de travail et un format A4, sans pour autant les transformer en tableaux photographiques[371] ou les stabiliser sur un support trop précieux. J'ai commencé par imprimer les *Prises de notes photographiques* captées en France avant mon séjour. Mais je n'ai pas eu envie de continuer. Cette matière première était hors contexte, ne correspondait pas à ce que je vivais. J'avais besoin de travailler avec ce que je voyais sur place, j'avais besoin de travailler avec cet environnement, ces couleurs, ces lumières, ces contrastes, ces constructions, ces paysages, dans cette actualité. Paris est grise, *New York is black*. La lumière de New York est tranchante, vive, saturée, changeante. Le ciel est bleu, ou noir de nuages sombres. Les bâches des chantiers parisiens sont blanches ou grises, alors que celles de New York sont noires ou orange fluo. Les palissades parisiennes sont en plastique gris et vert ou en grillage. Celles de New York sont en planches d'OSB[372] brut ou peintes en noir, bordeaux, bleu ou vert foncé. Travailler avec les images de New York revenait à travailler avec New York. L'usage de la sérigraphie devenait contextuel.

Les formes prélevées et surimprimées, sortes d'écrans en perspective faisant écho à celui extrait de l'image *Cherbourg*, sont passées d'une image à une autre afin de tester leur pertinence visuelle et la correspondance entre représentation photographique et forme géométrique. C'est un dialogue entre typologie de formes qui s'est mis en place, sortant peu à peu d'une relation directe avec une image en particulier mais faisant ressortir un intérêt pour un type d'espace et de composition.

Astor Place est la seule *Prise de note photographique* surimprimée en sérigraphie avec laquelle un dialogue direct et équivalent à celui des *Formes / Contre-formes* s'est mis en place. Là encore c'est l'évidence même du point d'intérêt, sa présence, qui a entraîné la proposition de surimpression des bandes oranges fluos. La surimpression en sérigraphie, technique d'impres-

371 Il n'y a évidemment pas que la taille de l'image qui produit cet effet tableau. Le dispositif d'exposition, dans le quel j'inclus le cadre et le mode d'accrochage, importe beaucoup.

372 L'OSB, pour *Oriented Strand Board,* est un type de panneau en plusieurs couches composé de lamelles de bois agglomérées ensemble par un liant. C'est un matériau peu cher dont l'aspect, très caractéristique, est facilement reconnaissable.

sion avec laquelle on peut utiliser des tons directs dont une série de fluos, a redonné de la vivacité à cette image et l'a transformée en image-outil pour une activation dans une occasion d'exposition, l'*Open Studio* à New York, qui sera détaillée un peu plus loin.

2.2 DU POINT D'INTÉRÊT AU POINT DE VUE

Le travail d'analyse pour le processus *Paris – Rio / Trajet* a, quant à lui, permis de mettre en évidence une volonté de me situer physiquement dans les endroits repérés sur Street View. Alors que l'analyse des images que je viens de décrire fait ressortir un point d'intérêt formel, celui des captures d'écran a mis en évidence des points d'intérêts positionnels pour mettre en correspondance la représentation photographique du logiciel et son expérimentation *in actu*. J'ai ainsi décidé de préparer des images-outil à imprimer avant mon départ et à activer sur place. Le point d'intérêt est ici un point d'ancrage : déployer, brandir furtivement une image choisie en relation à un site précis.

SE RETROUVER DANS UNE IMPASSE

Lors de mes promenades numériques, j'ai remarqué l'apparition d'un rectangle translucide dans l'image, permettant de moduler et changer l'axe de visualisation, de faire pivoter ou de cadrer l'angle de vue. Ces rectangles blancs, parfois déformés par la perspective, m'ont évoqué instantanément mes impressions en sérigraphie sur les *Prises de notes photographiques* faites à New York comme sur l'image *Astor Place* décrite plus haut. Le parallèle entre ces deux images était saisissant, d'autant que je n'avais jamais vraiment passé de temps à utiliser Street View avant mes recherches pour ce projet. Mais que dire de plus, si ce n'est cette ressemblance formelle, entre des vues urbaines d'une part, et la surimpression numérique ou sérigraphique sur ces mêmes images de l'autre ? La sélection et l'archivage des captures d'écran de Street View faisait partie d'une séquence de pré-production, d'une collecte devant servir de matière première, alors que le travail en sérigraphie sur les vues urbaines de New York relevait d'une production après analyse correspondant au *travail sur table*.

J'avais plutôt la sensation qu'il fallait que j'oriente mes recherches vers le moment précis de la mise en présence avec ces vues, soit de manière appareillée via Street View en réinjectant des images dans le logiciel, soit de manière directe par la marche dans la ville afin de rendre ces deux temporalités et modes de déambulation productifs en les confrontant, en les mettant en relation, en créant une conversation de l'un à l'autre. L'analyse des captures d'écran a fait ressortir deux points d'intérêts principaux, une fois la possibilité d'utiliser le jeu avec le cadrage de l'outil mise de côté. Dans les deux axes de travail retenus, il est à chaque fois question d'écart entre deux représentations : celle que l'on se fait à distance d'une ville inconnue et celle que l'on aura en étant sur place.

Le premier écart est celui qui existe entre le *Rio* des cartes postales et le *Rio* de Street View, comme s'il ne s'agissait pas de la même ville. Et pourtant, cette ville numérisée et transformée en images, que je visitais à des milliers de kilomètres de distance créait parfois, malgré le peu de séduction

et d'attrait des quartiers explorés, des images de cartes postales. Le fait que ces paysages ne me soient pas familiers, et qu'une végétation luxuriante et magnifique y soit omniprésente, accompagnée de couleurs vives et variées sur les maisons même délabrées ou encore en construction, créait des images dans lesquelles je voyais des cartes postales potentielles. Pas les cartes postales que l'on trouve dans les boutiques, mais une représentation suffisamment éloignée de ce que je connais pour qu'elle éveille un imaginaire de papier, aussi artificiel et éloigné de la réalité de la vie quotidienne que celui véhiculé par les cartes postales.

Le deuxième point d'intérêt, la deuxième chose qui m'a intriguée dans cette déambulation en ligne, est la présence de trous dans la cartographie Google. Cette impossibilité d'accéder à certaines rues pour des raisons divergentes selon les quartiers, ces voies *sans visu* m'ont fait ressentir le besoin d'aller voir par moi-même, de faire l'expérience de cette barrière parfois invisible et de soulever la question de ce qui fait qu'elle existe. Vues de loin, ces voies *sans visu* n'ont rien d'exceptionnel, elles ressemblent à des rues dans lesquelles les gens vivent, certaines étant vraisemblablement plus cossues que d'autres. Un problème éthique a rapidement fait surface. Comment s'impliquer pour dépasser la simple observation, et ce sans pour autant produire de jugement ou de point de vue non légitime et trop hâtif ? J'ai décidé d'élargir mes points d'intérêt au-delà de la seule problématique de la représentation pour m'intéresser à la possibilité de rendre actives et productives ces deux typologies de déambulation, l'une numérique et l'autre analogique[373].

CHOISIR DES POINTS DE VUE…

Début juillet 2015 commence donc une deuxième série de visites numériques des villes de Rio et de Brasilia. Grâce aux premières captures d'écran réalisées en mars, je suis retournée voir des endroits gardés en mémoire. J'ai concentré mes promenades autour de certains points de la ville que je suis certaine de visiter lors de mon séjour : le quartier du Jardin Botanique où auront lieu l'exposition et le colloque, le quartier de Santa Teresa autour de la favela dans laquelle je vais résider et le centre ville de Brasilia (même si cette ville ne possède pas vraiment de centre à proprement parler). Les premiers points de vue que je sélectionne sont les impasses – pour pouvoir quand même mentionner les voies *sans visu* –, des images de végétation, des images de *cartes postales*, et des formes sculpturales à Brasilia. Ce sont des points d'intrigue, des choses que je note comme ayant un pouvoir d'attractivité que je veux aller rencontrer, qui m'affecte à distance.

Plutôt que des points d'intérêts, j'ai donc sélectionné des *points de vue* parmi les captures d'écran, me concentrant sur ce que l'image montre et sur la relation qui pourra s'établir entre ce qu'elle montre et le paysage dans lequel elle sera activée. Le point d'intérêt ne se trouve alors plus uniquement dans l'image comme avec le travail d'analyse sur les *Prises de notes photographiques* décrit juste avant mais dans la relation entre le contenu référentiel

373 C'est le terme qui m'a semblé le plus adéquat pour qualifier le fait d'arpenter la ville à pieds, en y étant immergée corporellement. Si la déambulation à travers Google Street View est numérique, elle n'en est pas moins réelle, ou physique. J'ai donc choisi le terme que l'on oppose à numérique en photographie, analogique.

de l'image et son site d'activation. La question qui se pose pendant ce travail d'analyse des captures d'écran de Street View est de savoir ce que l'image peut *dire*, ce qu'elle peut énoncer ou performer et comment ? La manière dont une image est produite, sa qualité, raconte quelque chose d'une image. Si on voit le grain du procédé argentique, le dessin des pixels du numérique, la matière de l'écran d'ordinateur, cela nous parle de l'image en tant que matériau. Sa fabrication technique est un indice de ce qu'une image peut nous dire. Le contexte d'activation en est un autre. Entre les deux se trouve ce que l'on voit. Mais ce que l'on voit peut rester muet s'il nous manque des indices pour en percevoir la spécificité ou la pertinence. Comment une capture d'écran d'une voie *sans visu* peut-elle *performer* cette impossibilité d'accéder à un quartier si on ne voit pas de barrière dans l'image ? Pour articuler la relation entre le choix des points de vue et l'endroit où les re-situer dans la ville, j'ai eu recours à un autre type d'énoncé performatif, les *Statements* libres de droit de Lawrence Weiner.

… & LES RENDRE LISIBLES

Les énoncés performatifs sont un type particulier d'énoncé, ou de phrase qui n'ont pas besoin d'être complétés par une action pour réaliser ce qu'ils énoncent. L'exemple le plus couramment utilisé pour expliquer ce qu'est un énoncé performatif est celui du mariage ou du baptême. Lorsque le maire dit aux deux personnes qui veulent se marier : « Je vous déclare unis par les liens du mariage », cette énonciation fait acte, réalise ce qu'elle énonce. Il ne suffit cependant pas uniquement de prononcer ces mots pour que l'acte s'accomplisse. Le philosophe J.-L. Austin le précise très clairement. Il faut que les circonstances soient réunies, que l'énoncé soit prononcé dans un contexte qui permette à cette action d'être prise pour acquise, de la rendre légitime. C'est parce que le maire est un agent de l'état que sa parole fait autorité pour rendre l'énoncé performatif.

> ‹ Disons, d'une manière générale, qu'il est toujours nécessaire que les *circonstances* dans lesquelles les mots sont prononcés soient d'une certaine façon (ou de plusieurs façons) *appropriées*, et qu'il est d'habitude nécessaire que celui-là même qui parle, ou d'autres personnes, exécutent *aussi* certaines *autres* actions – actions « physiques » ou « mentales », ou même actes consistant à prononcer ultérieurement d'autres paroles[374]. ›

On retrouve ici l'importance des circonstances déjà mentionnées avec le format muséal qui institue un rapport aux œuvres, ou avec le mode d'occasion qui fait appel à une mémoire en réponse aux circonstances de l'exposition, ces dernières permettant non seulement de situer cette réponse, mais aussi de la rendre effective, de la performer. Il y a quelque chose de l'ordre du cérémonial dans les circonstances décrites par Austin. Du *performantiel* en plus du *performatif*. Pour que l'énoncé puisse performer ce qu'il signifie, il faut que tout, autour de cette énonciation, corrobore le sens de l'énoncé et par-

374 p. 43, J.-L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Éditions du Seuil (Points Essais), 1991 [1970]

ticipe à le faire agir. Les *Statements*, ou énoncés performatifs de Lawrence Weiner déplacent le « point focal[375] » de la pratique artistique de l'objet vers sa mise en œuvre et les circonstances de cette mise en œuvre. Ils prennent pour acquis que le cérémonial de l'exposition ou de l'art en général peut les dispenser d'être réalisés puisque leur potentialité d'œuvre réside dans la phrase écrite par l'artiste. Pas besoin, donc, de la transformer en une forme matérielle en réalisant l'énoncé comme si c'était un mode d'emploi. Le *point d'intérêt*, ou *point focal* de l'artiste est de mettre en évidence autant la performantialité de l'événement-exposition que la performativité de son énoncé qui existe en tant qu'œuvre quelle que soit sa forme. « Les œuvres sont des accomplissements (*doing*) auxquels on accède par des ‹ points focaux ›[376]. » Et l'accomplissement des *Statements* de Lawrence Weiner en tant qu'œuvre se trouvent en eux-même et dans leurs circonstances d'énonciation puisqu'ils sont (déclarés comme) performatifs. Pour Lawrence Weiner, écrire les statements, c'est déjà les faire exister en tant que sculptures potentielles parce que la lecture, même dans sa tête, matérialise l'action que le statement suggère. On se la représente en la lisant. L'accomplir par les gestes nécessaires à l'interprétation revient en quelque sorte à doubler la réalisation du *statement*, la faire deux fois.

Le rôle des *Statements* dans le processus de travail *Paris – Rio / Trajet* est de servir d'articulation entre le point de vue de l'image (celui qu'elle montre et celui pour lequel elle a été choisie) et le point d'ancrage du site dans lequel l'image va être activée. Ils n'ont pas été rédigés pour ce rôle. Ils ne le remplissent donc pas parfaitement. Ils produisent un glissement, indiquent une direction qui reste vague, mais qui pointe, en plus d'une possible piste de mise en relation entre image et contexte, un statut de l'image photographique comme outil d'écriture d'un processus. Ils surlignent la performativité potentielle de l'image en la redoublant d'une performativité dans le langage. Ils surlignent la performantialité de l'acte d'énonciation en redoublant, par leur présence, une *mise au point* (photographique) sur le moment de l'activation, sur le processus en train de s'écrire. L'association entre énoncé, image et site est un choix totalement subjectif de ma part. Rédiger moi-même des énoncés performatifs *à la Lawrence Weiner* n'aurait eu aucun sens. Il fallait que ce soit un assemblage avec une pièce déjà usinée pour que la charnière fonctionne, pour qu'un déplacement se produise.

375 Ce terme de *point focal* qui fait très clairement écho au *point d'ancrage* et *point d'intérêt* que j'utilise ici est mentionné par David Zerbib en référence à David Davies et son ouvrage *Art as performance*. p. 742, David Zerbib, « Une ‹ théorie-saumon › de la performance », *op. cit.*

376 *Ibid.*

Cherbourg [1 PNP], *Forme / Contre-forme*
Travail sur table : dessin vectoriel, compositions préparatoires
Tirages numériques couleurs marouflés, carton gris, Plexiglas
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Centre Saint-Charles, Paris, 2012

























Milan [1 PNP], *Forme / Contre-forme*
Travail sur table : dessin vectoriel, maquettes
Tirages numériques couleurs marouflés, carton, tasseaux de bois
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Centre Saint-Charles, Paris, 2012

2.3 DONNER CORPS : MATÉRIALISER & ACTIVER UNE RELATION

QUAND L'IMAGE FAIT CORPS AVEC LE MUR

Travailler avec les images, extraire et prélever des points d'intérêt, sélectionner des points de vue et les articuler avec un énoncé indiquant une relation possible entre une image et le lieu de son activation ne peut rester sans corps ni matière très longtemps. Je n'ai pas encore évoqué l'activation à proprement parler que déjà le besoin s'en fait ressentir. Puisque le processus de travail répond à une occasion d'exposition, la tension est permanente entre les différentes opérations qui précèdent le montage ou l'accrochage et les choix qui sont faits en vue de cet accrochage. Qui détermine qui ? Le cas de l'image photographique est d'autant plus complexe qu'elle n'existe pas sans un dispositif, si minimaliste soit-il, qui consiste à lui donner une matérialité et donc le moyen d'être vue. En effet, la lumière captée par le boîtier et inscrite sur la surface photosensible produit une écriture mais ne peut pas être montrée telle quelle. Le film, positif ou négatif, pour être lisible, doit être développé et l'image tirée ou projetée sur un support. Il y a plusieurs temps distincts et déterminants dans la fabrication d'une image au cours desquels l'artiste ou l'opérateur intervient : le choix du sujet, la prise de vue pendant laquelle la lumière est captée, le développement du film ou le passage par l'ordinateur selon le type d'appareil, le tirage – qui implique déjà un premier choix de support et de format – et le moment où l'image est montrée à un public, par le biais d'une exposition ou d'une diffusion papier. La manière dont l'image va prendre corps dépend donc de la manière dont elle va être montrée, diffusée ou conservée. Stockée dans une base de données, le fichier numérique semble le choix le plus stratégique en terme de volume. Mais il pose d'autres problèmes de conservation dans les détails desquels je ne rentrerai pas. Montrée ou diffusée, c'est le contexte de présentation ou de diffusion qui va influencer les décisions, ainsi que les envies d'aboutir à tel ou tel résultat. Ici c'est la relation qui prime. Que ce soit pour les *Formes / Contre-formes* ou pour *Paris – Rio / Trajet*, les contraintes sont celles de l'activation et de l'agencement de plusieurs éléments entre-eux dans un même événement et en lien avec ses circonstances.

Il m'a semblé évident, après avoir imprimé une première fois cinq *Prises de notes photographiques* au format 80 x 120 cm et les avoir contre-collées sur carton gris, que l'échelle n'était pas la bonne, que l'image devait être plus grande pour entrer en relation avec nos corps de spectateurs et avec ma mémoire du moment vécu. Le format de l'image devait, en quelque sorte, permettre de rejouer cette expérience première de spectatrice en lui redonnant une présence à l'échelle humaine. Cette intuition liée à au format entrait en conflit avec mes contraintes budgétaires. Imprimer une image en très grand format coûte très cher. Il faut par ailleurs pouvoir transporter et stocker cette impression grand format et faire des tests de chromie auparavant pour s'assurer que le passage de l'écran (RVB) à un procédé d'impression à l'encre (CMJN) ne soit pas trop décevant en terme de qualité et de rendu.

GARDER UNE IMAGE PRÉCAIRE

Une autre intuition m'a guidée dans mes choix. Je ne voulais absolument pas d'un support rigide et brillant qui transforme mes images en « forme tableau ». Je voulais que mes images gardent un lien physique avec le sol, qu'elles puissent être posées par terre et non accrochées au mur et je ne voulais pas que le matériau sur lequel elles allaient être imprimées suggère une quelconque préciosité. Il me semblait alors indispensable qu'elles gardent une sorte de précarité, qu'elles restent pauvres et acceptent *l'impermanence*. Ne pas réifier l'image photographique est l'obsession avec laquelle j'ai pensé cette matérialisation de l'image dans tous mes processus de travail. Échapper à la « forme tableau », à sa stabilité et sa performativité. Peinture et image photographique différent en ce qu'elles n'ont pas le même nombre de vies, le même nombre d'états superposables. Une image photographique existe toujours dans autant d'états virtuels que de matérialisations possibles et réalisées. Ce n'est pas tant sa reproductibilité qui importe que sa multiplicité à travers ses matérialisations potentielles. Pourquoi alors vouloir donner à une image les mêmes qualités que celles d'un tableau, si ce n'est pour tenter de bénéficier de son apparence et son aura d'œuvre par mimétisme ? Ce questionnement me semble aujourd'hui largement résolu ; mon positionnement quant au refus de réifier mes images photographiques s'étant transposé à ma pratique de manière globale. C'est pourtant cette négation d'une forme stable qui m'a amenée à maroufler l'image au mur afin qu'elle fasse corps avec ce support et disparaisse avec la fin de l'exposition, comme je vais l'expliquer dans la partie suivante.

IMPRIMER & MAROUFLER
LES IMAGES COMME ON RECONSTITUE
LES PIÈCES D'UN PUZZLE

Pour allier une matérialisation éphémère à une technique d'impression grand format peu coûteuse, j'ai choisi d'imprimer mes images sur des copieurs numériques en les fractionnant en autant de formats A3 que nécessaire et en recomposant l'image au mur en la marouflant avec de la colle à papier peint. Cette manière de donner matière et corps à l'image est devenue caractéristique du protocole de travail *Forme / Contre-forme*. On peut le résumer ainsi : lorsqu'une occasion d'exposition se présente, choisir dans la base de données des *Prises de notes photographiques* une image avec laquelle travailler. Analyser l'image pour en extraire un point d'intérêt formel. Déterminer un support de matérialisation du point d'intérêt et en déterminer les dimensions relativement à celles de l'image photographique. Tramer puis imprimer l'image sur un copieur numérique en autant de formats A3 que nécessaires en fonction de sa dimension finale. Maroufler l'image au mur dans l'espace d'exposition en l'articulant au point d'intérêt formel matérialisé.

Dans la première activation de l'image photographique *Cherbourg*, le point d'intérêt est l'écran vide du panneau publicitaire matérialisé par sa contreforme en carton. Il a tour à tour été posé au sol, puis contre les murs, mais

l'inefficacité du dialogue ne résidait pas tant, à mon avis, dans le positionnement du prélèvement que dans ses dimensions et son matériau. Tout était encore trop petit. Cependant, l'espace d'accueil de cette première instanciation du dialogue entre image marouflée, point d'intérêt et espace d'accueil m'a donné une piste d'évolution pour ne pas rester sur un échec. Le couloir de l'université dans lequel j'avais installé ce dialogue visuel et haptique était aux dimensions de l'image. Je l'ai choisi pour cette raison. L'image s'étant révélée encore trop petite, il m'a fallu changer d'espace pour la présentation suivante. Mais changer d'espace signifiait perdre ce sol noir et brillant, cette surface glacée reflétant l'image collée au mur et faisant se superposer l'écran et sa contre-forme. Pour la seconde instanciation, l'image a été agrandie au format 100 x 158 cm et la contre-forme est passée d'une matière carton à une matière noire et brillante comme le carrelage afin de prolonger ce jeu de reflets. Matérialisée en Plexiglas, cette contre-forme sculpturale détermine maintenant la dimension de l'image et stabilise sa mise en œuvre.

Que ce soit une présentation de travaux d'étudiants – puisque réalisée dans le cadre du Master 2 – ne change rien, de mon point de vue, à l'exigence de devoir rendre visibles des processus artistiques dans un temps et un lieu déterminés. Il s'agit tout de même d'une exposition puisqu'on peut encore y appliquer l'équation {*X* dispose *Y* à la vue de *Z*}. Ce que le *format universitaire* impose à cette exposition est une durée extrêmement courte, pour l'installation autant que pour la mise en vue, et la difficulté d'inviter des spectateurs extérieurs. C'est une sorte d'équation réduite à son strict minimum mais pour laquelle je considère qu'il y a tout de même processus curatorial et mise en vue dans un format particulier. On retrouve bien une occasion d'exposition (présenter sa pratique), un mode de formulation et d'existence d'un agencement qui n'aurait pas été concrétisé tel quel sans ce cadre universitaire.

Toutes les *Prises de notes photographiques* activées selon le processus de travail *Forme / Contre-forme* ont été matérialisées de la même manière, tramées afin de ne pas perdre en définition et en qualité d'image, puis fractionnées en autant de feuilles A3 que nécessaire pour arriver au format voulu. La prise de note photographique *Milan* a été activée deux fois avant de trouver un rapport juste entre la matérialisation des éléments sculpturaux et celle de l'image. Lors de la première instanciation de cet agencement, j'ai gardé le même rapport entre image et éléments sculpturaux que pour la maquette, reproduisant les contre-formes en carton alvéolaire pour leur donner épaisseur et rigidité. La remarque m'ayant été faite que cette déformation de l'échelle des contre-formes au moment de la matérialisation perturbait leur association visuelle avec leur point de référence dans l'image. Puisque cela rendait difficile de comprendre qu'elles en étaient extraite, j'ai par la suite agrandi l'image pour avoir des éléments en carton à l'échelle mais assez grands pour avoir une présence dans l'espace.

Avec les *Formes / Contre-formes*, l'activation de l'image commence dès la matérialisation des éléments, le moment de l'exposition servant à valider, ou vérifier, que la relation entre image et point d'intérêt fonctionne. Le travail avec une image – *Ourcq* –, va cependant introduire une perturbation

dans le système et déplacer l'activation de la matérialisation à la spatialisation, le moment du marouflage dans l'espace de présentation devenant un temps de recherche d'analyse des liens possibles à créer entre l'architecture et la recomposition de l'image-puzzle.

Paris — Rio / Trajet, Rio de Janeiro, Brésil, 2015
4 captures d'écrans de *voies sans visu*
Documentation de l'activation située du poster
AND THEN… A VARIATION OF THE SEQUENCE
1 tirage numérique couleurs recto, sérigraphie noir verso, 1 statement de Lawrence Weiner en accès libre, 1 voie privée





←







Paris — Rio / Trajet, Rio de Janeiro, Brésil, 2015
3 captures d'écrans de végétation
Documentation de l'activation située du poster
A TRANSLATION FROM ONE LANGUAGE TO ANOTHER
1 tirage numérique noir recto, sérigraphie noir verso, 1 statement
de Lawrence Weiner en accès libre, feuillages













Paris — Rio / Trajet, Brasilia, Brésil, 2015
1 capture d'écran de la place des Trois Pouvoirs, 1 photographie de la réplique en bois de l'estrade en béton d'Oscar Niemeyer
Documentation des activations situées du poster PERHAPS WHEN REPRODUCED
1 tirage numérique couleurs recto, sérigraphie noir verso, 1 statement de Lawrence Weiner en accès libre, 2 estrades en béton



Paris — Rio / Trajet, Rio de Janeiro, Brésil, 2015
3 captures d'écrans de paysages urbains
Carte postale AN OBJECT TOSSED FORM ONE COUNTRY TO ANOTHER (15 × 10,5 cm)
1 statement de Lawrence Weiner en accès libre





Paris — Rio / Trajet
Museu do Meio Ambiante, Jardim Botanico, Rio de Janeiro, Brésil, 2015
Situation d'exposition : 3 posters roulés, 1 tube de transport,
1 espace imprimé, 50 cartes postales

2.4 QUAND LE CORPS DONNE L'ÉCHELLE DE L'IMAGE

Le choix du format et du support de matérialisation pour les images du processus *Paris – Rio / Trajet* a été basé sur la contrainte du transport et la volonté d'activer les images en les situant d'une manière ou d'une autre à un endroit précis des villes de Rio et Brasilia. Ne sachant pas ce que j'allais trouver sur place, j'ai décidé d'utiliser le corps humain comme opérateur et instrument de l'activation, manipulant les images afin de les mettre en vue. J'ai ainsi préparé quatre *images-outils* à manipuler sur place, trois posters et une carte postale.

PRODUIRE DES IMAGES-OUTILS

Le poster devait être assez grand pour que l'image soit visible à l'échelle de la rue, mais pas trop pour pouvoir être tenu à bout de bras. Le format définitif choisi de 150 cm de long par 100 cm de haut répond à ces contraintes de manipulation ainsi qu'aux contraintes budgétaires que je m'étais fixées. Il fallait aussi que je puisse transporter dans l'avion ces posters afin d'être sûre qu'ils arrivent à destination. Le papier devait donc être assez souple pour être roulé dans un tube mais assez rigide pour avoir de la tenue une fois déroulé. Les posters ont été imprimés au recto en couleurs sur une imprimante jet d'encre sur un papier mat de 150 grammes d'épaisseur et en sérigraphie au verso à l'encre noire pour la simple raison que le recto-verso n'était pas possible à ce format sur machine jet d'encre.

Une image et son énoncé ont été imprimés au format carte postale, et emmenés à Rio avec les posters. Il n'y pas de site spécifique pour cette activation, l'envoi de la carte postale vers un autre pays (chacun étant libre d'interpréter la notion de frontière et de pays librement) étant l'action qui active l'image et réalise l'énoncé.

DESCRIPTION DES POSTERS

Le point de vue du premier poster est la reproduction d'une sculpture repérée sur la place des Trois Pouvoirs à Brasilia. Un point d'intérêt de cette ville est son architecture moderniste et les formes sculpturales créées de toute pièce au milieu d'un désert de terre rouge au centre du Brésil au début des années 60. J'ai été attirée par cette forme simple, discrète, au bout de la place. On ne sait pas si c'est une sculpture, une estrade, une scène, une stèle d'une sculpture qui serait manquante. J'ai construit une réplique éphémère de cette structure dans la cour de mon atelier avec des planches de bois posées sur une palette et je l'ai photographiée. Cette réplique est éphémère car elle sera démontée dès la séance photo terminée. Elle est une forme de documentation de cette sculpture à Brasilia puisqu'elle y fait référence, elle l'indexe. Mais à une autre échelle, dans un autre matériau, c'est-à-dire de manière non exacte. C'est une interprétation de ce qu'est cette forme à travers une autre mais gardant les mêmes éléments déterminants tel le plancher accessible par des marches, légèrement surélevé, qui appelle une présence, une adresse à l'espace alentour. Une scène à habiter, à performer. Une estrade depuis laquelle prendre la parole. J'ai articulé ce point de vue avec l'énoncé

« *Perhaps when reproduced* [Peut-être quand reproduit][377] » qui introduit une incertitude. *Peut-être*. Peut-être que quelque chose va se passer par la reproduction de cette forme sculpturale. Le site pour l'activation est donné par la nature même de la structure : il faudra monter sur la scène.

Le deuxième poster est un gros plan sur les feuilles d'une plante, le détail d'une photographie d'une capture d'écran d'une rue du quartier de Santa Teresa. La rue depuis laquelle le cadrage est opéré sur Street View se situe légèrement en contrebas de la *pousada* où je vais séjourner à Rio. L'énoncé choisi est le suivant : « *A translation from one language to another* [Une traduction d'une langue à une autre][378] ». Lorsque j'articule cet énoncé avec une image de végétation et la notion de traduction, j'ai plusieurs *points d'ancrage* en tête. Il y a tout d'abord la volonté de garder les énoncés dans leur langue originale car il n'y pas plus de raison de les activer dans les rues du Brésil en français qu'en anglais. Elles ne seront pas mieux comprises. Chaque traduction altérant, ou ouvrant d'autres possibilités d'interprétation et de compréhension de l'énoncé, leur forme première est celle que je préfère utiliser, même si cela produira des phrases énigmatiques in situ. La présence du végétal dans mes visites numériques de Rio est devenu un point d'intérêt, une sorte de marqueur. En photographiant avec mon appareil numérique la capture d'écran d'un point de vue sur une plante, j'ai démultiplié l'opération de traduction entre différentes natures d'image et un élément premier, le végétal. Capté une première fois par la caméra, le végétal devient un dessin d'ombres et de lumières traduit en matière pixel. La photographie d'écran lui ajoute une matière supplémentaire, celle des cristaux liquides et de la synthèse additive des lumières RVB qui la constitue. Traduite une dernière fois en noir et blanc et agrandie jusqu'à s'approcher de l'échelle 1/1, le procédé de production de ce point de vue joue avec la matière photographique et ses multiples transformations. Le site pour l'activation est l'endroit précis où la capture d'écran a été faite, replaçant par cette action une image traduite dans un autre langage à côté de l'élément d'origine, du sujet de l'image. Tout comme une traduction d'une langue à une autre, la photographie transforme, modifie les éléments qu'elle traduit en images.

Le troisième poster est une capture d'écran d'une des rues *sans visu* que j'ai repérée, agrandie à la dimension du poster. Celle que je choisis est une voie sans barrière visible. La rue semble pourtant totalement carrossable. On y aperçoit d'ailleurs deux voitures en train de circuler et au loin, des maisons typiques des favelas, construites de manière totalement organique, posées les unes sur les autres suivant les aléas d'un terrain en pente. L'énoncé choisi est le suivant : « *And then… a variation of the sequence* [Et puis… une défense de l'ordre naturel][379] ». Le site dans lequel l'image a été activée se trouve dans un quartier en contrebas de la favela où j'ai résidé et présente les caractéristiques évidentes d'une zone d'habitation réservée aux populations aisées. Depuis Street View on y voit une barrière et un garde à l'entrée.

377 Les *Statements* libres de droits de Lawrence Weiner sont extraits de l'ouvrage de François Deck (dir.), *Collection Public Freehold*, cat. expo., École supérieure d'art de Grenoble, (janvier 2006), École supérieure d'art de Grenoble, 2006, sur une proposition de Ghislain Mollet-Viéville. La traduction des énoncés est celle donnée dans l'ouvrage.

378 *Ibid*.

379 *Ibid*.

LA CARTE POSTALE

Le quatrième point de vue est imprimé au format carte postale. L'image utilisée est une capture d'écran de la vue d'un mur d'enceinte d'un bâtiment dans une zone d'activité. Les lampadaires au second plan sont le seul indice permettant d'indiquer que le lieu est occupé. Ce mur est peint d'un bleu très doux, tonalité souvent apparue dans les vues de rues de Rio, et tirant légèrement sur le vert d'eau. Différents arbustes et plantes apparaissent autour du mur, apportant d'autres nuances de vert, mais aussi de jaune, d'orangé et de rose. Au même titre que les images produites par la Google Car, la carte postale est une représentation artificielle du monde, tout aussi illusoire. Que se passe-t-il quand une image de Street View devient une image de carte postale ? Que montre-t-elle de cette ville que les autres images de cartes refusent de diffuser ? L'énoncé choisi pour articuler l'activation de ce point de vue est « *An object tossed from one country to another* [Un objet jeté d'un pays à un autre] » induisant que l'image sera activée par son envoi d'un pays à un autre.

3. Spatialiser & situer l'image photographique

Nous voici arrivés au moment de l'événement-exposition, après avoir traversé les processus de captation, analyse et matérialisation des *Formes / Contre-formes* et de *Paris – Rio / Trajet*. Les images *Cherbourg* et *Milan* ont été fragmentées pour être imprimées puis assemblées au mur, collées à lui comme une seconde peau. Les captures d'écran de Street View sont devenues posters et carte postale, non sans avoir été rephotographiées, traduites parfois à nouveau pour devenir d'autres images et pouvoir parler de leur mode de fabrication. Le travail sur table et le choix d'une matière ont déjà activé les points d'intérêt et points de vue de ces images. L'espace d'exposition est le lieu qui va permettre la rencontre entre ces différentes matérialisations et les mettre en dialogue. Les dimensions de cet espace ont déjà eu une influence sur le format de matérialisation des images et des formes sculpturales. Il ne reste plus qu'à les disposer pour procéder à la mise en vue et entrer soi-même en dialogue avec ces agencements, les apprécier, aller à leur rencontre, ou se confronter à la réalité du terrain choisi comme point d'ancrage et sortir l'image du confort de l'espace d'exposition et aller dans celui de la rue.

3.1 COLLER À L'ESPACE & À SES PARTICULARITÉS

DE LA MISE EN ESPACE D'UN POINT D'INTÉRÊT À L'ESPACE COMME POINT D'INTÉRÊT

Chaque activation des images *Cherbourg* et *Milan* a été produite dans des espaces différents. Chaque mise en vue a donc permis de mesurer l'écart entre différentes configurations. Puisque les images sont reconstituées et marouflées sur le mur, les enlever signifie les détruire. Avoir à réimprimer à chaque fois l'image m'oblige à reconsidérer la pertinence des choix inhérents à la matérialisation comme les dimensions ou les matériaux. Pour le processus de travail *Forme / Contre-forme* avec les images *Cherbourg* et *Milan*, autant l'image que la forme sculpturale prélevée ont évolué d'une instanciation à une autre jusqu'à se stabiliser dans une résolution jugée satisfaisante. Cette technique de fragmentation et reconstitution de l'image, à force d'être mise en œuvre dans différents espaces, a initié un dialogue direct entre l'image et des contre-formes présentes dans l'architecture. C'est ainsi que pour la troisième image utilisée, *Ourcq*, j'ai tenté une relation de l'image à la forme du mur lui-même, l'espace devenant support de mise en espace et en volume de l'image. On peut dire que c'est un accident qui a entraîné ce procédé de spatialisation in situ, commençant ainsi à déplacer le temps de matérialisation et d'analyse au temps de l'événement lui-même. Cet imprévu – une image trop grande pour une salle au plafond bas – a apporté de l'improvisation et de la spontanéité dans le processus de travail. Travailler avec ce qui est déjà sur place et entrer en dialogue avec des points d'intérêt apportés par l'occasion d'exposition elle-même est depuis devenu une méthode récurrente. La deuxième activation de cette image a prolongé l'interaction directe entre image et espace, la spatialisation de l'image s'opérant par la découpe des volumes muraux dans l'image elle-même, découpant une contre-forme par éclatement au moment du collage sur une surface non plane.

ESPACE PERÇU & ESPACE CONSTRUIT : CONSTRUIRE AVEC L'EXISTANT

La dernière instanciation du processus Formes / Contre-formes activant l'image *Ourcq* a eu lieu pour l'exposition *Juste avant #3* à la galerie Michel Journiac en mai 2012. On peut dire que c'est la première fois que j'expérimente ce processus de travail dans un espace d'exposition de type muséal. La galerie est un espace d'exposition universitaire qui programme des expositions collectives ou monographiques d'artistes extérieurs à l'université. Elle a tous les attributs du format muséal : murs blancs repeints entre chaque exposition, éclairage modulable avec spots et tubes fluorescents, une communication avec affiches, flyers et lettrage adhésif à l'entrée. Bien que l'exposition soit collective, j'ai pu décider de l'endroit où je voulais installer mon travail, autrement dit j'ai pu choisir mon emplacement en fonction du point d'intérêt que je voulais activer dans l'image pour qu'il soit en dialogue avec les circonstances de l'exposition. Plus que l'espace, ce sont les circonstances qui ont joué un rôle dans cette activation, et plus particulièrement le chantier à l'extérieur de la galerie, visible depuis la grande baie vitrée de l'entrée. Mon choix s'est rapidement porté sur l'espace d'entrée de la galerie. La porte vitrée s'ouvre sur un mur assez haut de cinq à six mètres de long dont l'angle à gauche donne sur une très grande baie vitrée aux montants métalliques noirs. La partie droite du mur est interrompue par le couloir de l'étage du dessus qui créé une contre-forme rectangulaire plus basse avant de s'ouvrir, à droite sur la grande salle d'exposition. Mes points d'intérêt étaient les suivants : la baie vitrée, le grand mur, la contre-forme du couloir de l'étage supérieur.

Prise dans la rue d'Ourcq à Paris qui lui a donné son nom, *Ourcq* est une vue frontale d'un échafaudage sur une façade d'immeuble avec une barrière et du matériel de chantier au niveau du sol. C'est donc la possibilité d'un dialogue visuel entre ce que montre l'image et ce que l'on voit à travers la baie vitrée qui est devenu le point d'intérêt. Pour cela, l'image devait se retrouver collée au mur quasiment à l'échelle 1, ce que permettaient les dimensions de cet espace, transformant la baie vitrée en miroir ou en cadre mettant en vue le chantier derrière elle.

APPRENDRE À ACCEPTER L'IMPRÉVU

Jusqu'à présent, les précédentes activations de cette image n'impliquaient que sa moitié supérieure montrant la structure de l'échafaudage mise en espace par le relief et les découpes liés aux angles du mur, contrainte par les caractéristiques architecturale du lieu. C'est aussi ce que j'avais prévu de faire dans l'entrée de la galerie. Mais une fois l'image marouflée et spatialisée, il semblait évident qu'il manquait quelque chose pour rendre le lien entre intérieur et extérieur plus évident, que l'image seule ne suffirait pas. Travailler avec l'exposition, cela signifie accepter que ce qui a été prévu avant de se confronter à la situation réelle puisse être remis en cause, ou nécessite des ajustements. Cette part d'imprévu requiert une capacité d'improvisation, assortie d'un *savoir-faire avec* ce qui est là.

J'ai donc procédé à un inventaire de ce qui se trouvait dans les réserves de la galerie, à la recherche des matériaux disponibles et propices à

jouer le rôle de relais ou d'intermédiaire, de conduite visuelle entre les deux images. Après plusieurs essais avec différents matériaux, j'ai opté pour des tasseaux disposés en une ligne matérialisant physiquement, depuis l'image, un point de fuite vers l'extérieur, ajoutant même au chantier un morceau de bois contre l'échafaudage derrière la baie vitrée.

DOCUMENTER L'ACTIVATION, PRODUIRE UNE *TROISIÈME IMAGE*

Les *Formes / Contre-formes*, par leurs actualisations successives ont acquis le statut de *programme* et ont fait de l'exposition un véritable mode d'existence pour des agencements qui mettent en relation des éléments divers incluant *X*, *Y* et *Z*. En mordant sur le temps d'exposition pour mettre en œuvre le processus, *X* reste présent pendant l'événement-exposition, à l'inverse d'une situation classique qui laisse *Y* et *Z* en face à face. Le *point focal* de David Davies déplace bien la mise en œuvre (ou *generative process*) vers le moment ou l'événement de mise en vue et l'opération de disposition. L'exposition dispose alors à la vue de *Z* non plus *Y*, mais *X* mettant *Y* en œuvre ou *Y* + son processus de mise en œuvre lorsqu'il n'est pas opéré par *X*. Et si je ne suis pas encore tout à fait arrivée avec ce programme d'activation d'image à transformer le temps d'exposition en un temps de mise en œuvre, c'est pourtant bien ce qui va se mettre en place par la suite.

L'image photographique est mise au travail puis matérialisée d'une manière précaire et impermanente. Il en va de même pour le point d'intérêt prélevé dans cette image qui lui aussi trouve dans cet agencement une forme impermanente et sculpturale. La relation qui se créée de l'un à l'autre nous fait prendre la mesure de l'espace dans lequel l'agencement s'inscrit autant que cet espace participe de ce qui fait l'agencement. Composer avec l'existant est devenu primordial ; relation et attention sont, comme dans tout dialogue, des qualités indispensables pour que la conversation soit possible. L'exposition est le moment lors duquel un agencement est formulé, ce qui signifie que sans cette occasion particulière, il n'aurait pu exister dans cet état précis.

C'est dans ce contexte qu'une nouvelle notion apparaît, celle de documentation. Puisque rien n'est définitif, que tout est éparpillé une fois l'exposition terminée – l'espace reste où il est, l'image décollée se déchire et les autres éléments retrouvent leur statut de matériau brut – alors il apparaît nécessaire de fixer, à travers une nouvelle image, la mémoire de chaque instanciation[380]. J'appelle cette image documentaire *troisième image*. Elle est troisième puisqu'elle est l'addition de l'image de l'instanciation (1) et de celle de l'espace d'exposition (2). Autrement dit, instanciation + espace d'exposition => *troisième image*.

380 En actualisant le programme *Forme / Contre-forme*, en mettant en marche le traitement des données, on produit une instanciation, qui est un agencement situé.



Anna Halprin, *Blank Placard Dance San Francisco*, 1967
Photographie : © Lawrence Halprin

3.2 BRANDIR UNE IMAGE, LORSQUE LE SITE FAIT SENS

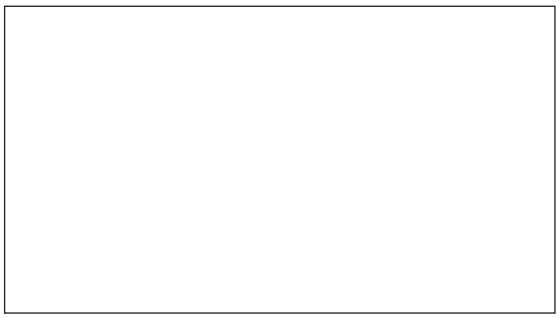
RE-SITUER & BRANDIR

Cette notion de *troisième image* est essentielle dans le processus *Paris – Rio / Trajet*. L'activation des images-outils, leur réinsertion dans un site par la mise en vue des posters déroulés et portés à bout de bras est furtive. Ce moment d'exposition ne dure que quelques minutes, le temps pour moi de documenter l'image re-située en produisant une nouvelle image photographique. Je dis qu'elle est re-située parce qu'elle a subit une première déterritorialisation, un premier déplacement d'avec son site d'origine lorsque j'ai fait une capture d'écran depuis Street View. Matérialisée sur un support papier, elle est remise dans un site par son activation par *brandissement*. Je n'ai pas trouvé de terme plus juste que celui de *brandir* pour qualifier le geste qui met en vue les images et les re-situe. La *troisième image*, qui documente l'activation, restitue donc le point de vue re-situé par cette même activation. C'est elle qui permet de franchir le pas de la re-situation à la restitution.

Le geste de brandir appartient au registre de la *manipulation* que j'ai abordé avec la définition du *display* dans le deuxième chapitre. Il fait partie de ces actions réalisées par la main et le corps tout entier afin de mettre en vue des choses, en les dépliant, en les déployant, en les tirant, sortant, dévoilant, portant, etc. Si j'utilise brandir, c'est parce qu'il me semble que ce terme regroupe à la fois l'action de tenir en l'air, au-dessus de sa tête de manière à rendre ce que l'on porte visible, mais aussi de manifester la visibilité de cette chose. On brandit des affiches, un slogan. La manière de tenir une image de la sorte, déployée entre ses deux bras le plus largement possible en s'effaçant derrière, réfère aux gestes et aux formes de la manifestation. J'avais en tête, en préparant mes images-outils, les maquettes d'architectures portées dans Brasilia du projet *Anarchitekton* de Jordi Colomer[381], mais aussi la *Blank Placard Dance* d'Anna Halprin[382] ou encore la performance *Ouvrir les images (Journal d'Algérie)* de Carole Douillard[383] à la Fondation Ricard lors de l'événement *Partitions Performances* de juin 2016[384]. Ces formes de manifestation sont en premier celles de la rue, celles des banderoles, des pancartes et des défilés exprimant un message contestataire, politique ou social, ou encore celles des stades de football et des *tifos* de supporters. La rue est un espace de visibilité potentielle, mais aussi d'invisibilité totale si rien n'est fait pour cadrer l'attention. À la différence de l'espace d'exposition décrit dans le format muséal, la rue ne crée pas de cadre de référence permettant d'identifier l'activation comme étant un geste artistique. Je suis persuadée de n'avoir eu ni spectateur ni témoin réel de ces activations. Peut-être que certaines personnes ont noté un comportement étrange, aperçu un individu

381 http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=3&id=19&prid=18, consulté le 5 décembre 2019
382 https://www.annahalprin.org/performances, consulté le 5 décembre 2019
383 https://www.franceculture.fr/conferences/fondation-dentreprise-ricard/partitions-performances-juin-2016-12-carole-douillard, consulté le 5 décembre 2019
384 C'est une évocation anachronique puisque j'ai vu la performance de Carole Douillard après avoir activées les images-outils à Rio. C'est donc la performance de Carole Douillard qui m'a rappelée cette activation par brandissement.

brandissant une grande feuille de papier et une autre le prenant en photo. Cette activation a été un événement de mise en vue au sein du processus de travail mais n'a pas constitué un événement en tant que fait remarqué et mémorable. La *troisième image* est d'autant plus importante que le moment de mise en vue est confidentiel, sous-exposé.



Carole Douillard, *Ouvrir les images (Journal d'Algérie)*, Fondation Ricard, Paris, Partitions Performances, séance #5 du 27 juin 2016, capture d'écran Viméo (https://vimeo.com/174208301, consulté le 27 août 2019)

ACTIVER LES IMAGES : RÉUSSITES, DIFFICULTÉS & IMPRÉVUS

Je n'ai pas activé les images moi-même. J'ai documenté l'action. Malgré le fait que j'affirme ne pas être photographe, j'en ai ici assumé le rôle car le rôle du photographe est aussi celui de spectateur. C'est celui qui regarde et qui éventuellement évalue et prend note. Cela m'a permis de ne pas attendre de regarder ces *troisièmes images* sur un écran plus grand que celui de l'appareil numérique pour me rendre compte que certaines choses n'allaient pas.

À Brasilia, un concert avait lieu sur la place des Trois Pouvoirs, juste derrière la structure repérée sur Street View. Nous avons tout de même activé le poster et l'énoncé performatif mais le camion et les poubelles apparaissant derrière et autour perturbent la lecture de l'estrade sur laquelle l'opérateur est monté pour brandir l'image. En arpentant la ville à pied, nous avons découvert une deuxième structure sur laquelle il pouvait être intéressant de se placer pour activer l'image et son énoncé. Même si la forme et l'emplacement de cette structure improvisée ne sont pas les mêmes, il s'agit d'un élément de l'urbanisme qui évoque un registre de forme sculpturale. Là où la référence à la sculpture est évidente pour l'estrade de la place des Trois Pouvoirs, celle-ci est fortuite et sa sculpturalité est activée par le potentiel que j'y projette. C'est aussi ce que produit l'architecture moderniste, qui comme le white cube, transforme tout morceau de béton en élément architectural potentiel.

Pour le second poster, la modification du site pour l'activation provient de la situation politique et sociale de la ville. L'accès à la rue repérée depuis Street View juste en dessous de la *pousada* m'est déconseillée par notre hôte qui connaît très bien le quartier. La présence d'une police de proximité rend cette rue dangereuse et prendre des photos y est déconseillé pour ne pas éveiller l'attention des trafiquants de drogue qui pourraient considérer notre comportement comme suspect. Alors que brandir une image au milieu de la place des Trois Pouvoirs à Brasilia n'a suscité aucune attention ou curiosité, dans certaines rues de Rio tout fait l'objet d'une attention soutenue. Les circonstances de mise en vue prennent alors une importance démesurée, m'obligeant à trouver un autre site. J'ai trouvé dans ce même quartier de Santa Teresa un mur recouvert de végétation devant lequel replacer l'image traduite plusieurs fois. On reconnaît cependant que ce n'est pas le même arbre car les feuilles ne sont pas identiques. La traduction en est d'autant plus altérée, la référence à l'original étant manquante.

L'activation du troisième poster est plutôt réussie. L'entrée de la *voie sans visu* avec barrière de la rue Alice dans le quartier de Laranjeiras corres-

pond bien à ce que j'avais vu sur Street View. Il n'y a pas eu d'interaction ou de discussions avec des passants, ni avec le garde à l'entrée qui n'a pas réagi quand nous avons activé l'image. Par contre, il y a un dialogue intéressant qui se créé dans *la troisième image* entre des personnages présents dans la capture d'écran imprimée et des passants rentrés dans le cadre de la photographie, les uns se dirigeants vers les autres, comme si ceux sortant du quartier riche allaient à la rencontre de l'homme à l'entrée du quartier pauvre. La couleur du tee-shirt de l'homme sortant de la cahute de la rue Alice répond harmonieusement à la couleur du crépi de la maison dans l'image déroulée.

3.3 DE LA RESTITUTION À LA DISPOSITION, MISE EN RÉCIT D'UNE ACTION

DE PARIS À RIO, RESTITUER LES ACTIVATIONS DANS UN FORMAT MUSÉAL

Tout au bout de ce trajet entre Paris et Rio, à quelques mois et kilomètres de distance entre le point de démarrage et celui d'arrivée, il y a une occasion d'exposition. Cette occasion d'exposition a généré la mise en place et en œuvre d'un processus de travail qui, chemin faisant, a déclenché des mises en vues furtives, des expositions discrètes par l'activation in situ d'images-outils et d'énoncés performatifs. La préparation de ces images-outils et les chemins empruntés jusqu'aux sites choisis pour les activations ont à leur tour engendré la fabrication d'une multiplicité d'images. Depuis la base de données ancrée rassemblant les captures d'écran de Street View jusqu'aux *Prises de notes photographiques* captées au Brésil avec mon appareil argentique en passant par les photographies d'écran produites pour l'image d'un poster, la mise en œuvre de ce processus a démultiplié les points de vue photographiques. Comment mettre en vue ce qui a composé ce trajet ? Comment le restituer ? Ce que cette occasion va permettre de formuler n'est pas ici un processus de mise en œuvre mais une mise en récit de ce qui a été activé et de la manière dont cela a été activé. L'espace d'exposition est celui du *Museu do Meio Ambiente* au Jardin botanique de Rio de Janeiro. Le bâtiment est magnifique, les murs des salles sont gris clair, le parquet est vernis, nous n'avons pas le droit de faire des trous dans les murs pour y accrocher quoique ce soit, ni d'interlocuteur avec qui discuter de comment régler l'éclairage, de savoir s'il y a du mobilier disponible pour poser des choses dessus. Il n'y a pas de réserve dans laquelle fouiller, ni de caisse à outils disponible pour bricoler. Puisque cela n'aurait aucun sens de réactiver sous forme de performance les images et les énoncés des posters, ni de trouver un système pour les accrocher au mur, je décide de montrer mes outils de travail et la matière photographique générée par le processus depuis Paris jusqu'à cette restitution.

METTRE EN VUE L'AMPLITUDE DU PROCESSUS, MONTRER LES OUTILS

Avant que l'exposition au Jardin botanique ne commence, je me trouve donc en présence des éléments suivants :

1 – des images produites au début du trajet à Paris – captures d'écran Street View, photographies d'écran, photographies de la construction de la reproduction de l'estrade à l'atelier ;

2 – des outils (ou instruments[385]) ayant permis de réaliser les actions – trois posters au format 150 x 100 cm, une cinquantaine de cartes postales, un tube de transport ;

3 – des images produites au Brésil – les *troisièmes images* documentant les activations des posters, des *Prises de notes photographiques* faites à Rio et Brasilia.

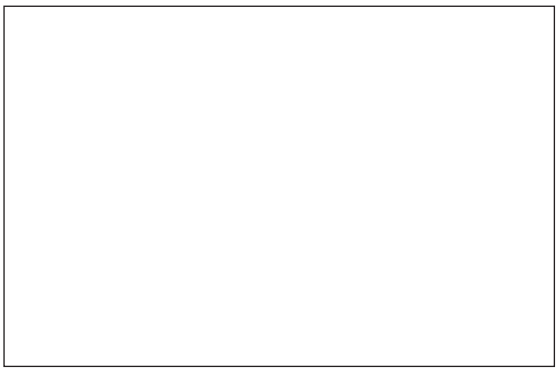
Les activations des posters ne prenant sens que réalisées dans un lieu précis, cela semblait totalement absurde de réactiver les images et les énoncés dans l'espace d'exposition. Mais ce n'est pas parce qu'une forme performative ne faisait pas sens que les instruments des activations ne pouvaient être montrés dans l'espace d'exposition. Inertes, sortis de leur tube et laissés debout, instables, tels que leur position roulée les avait mis en forme, ils ont été présentés comme témoins et instruments, outils des actions passées. On ne pouvait savoir si quelque chose avait eu lieu avant, ou devait avoir lieu plus tard, devinant grâce à la lumière de la fenêtre devant laquelle ils étaient posés qu'une image se trouvait à l'intérieur, et que la phrase apparaissant au verso devait être lisible et compréhensible en déroulant le papier.

DU SITE À LA SCÈNE, EN PASSANT PAR LE STAND

Outils, instruments, matériaux, comment désigner le plus justement possibles ce que ces posters sont ? Quelle mise en vue ou quel display pour présenter *hors site* et *hors temps* ce qui a déjà eu lieu ? Comment donner à voir qu'il s'est passé quelque chose, ailleurs, plus tôt, plus tard ? Ce choix que j'ai fait de montrer mes outils de travail, mes matériaux ou instruments utilisés pour mettre en relation plusieurs typologies d'images, plusieurs temporalités peut nous renvoyer aux mises en scène des stands lors des *Materials shows*, mais aussi à une scène de théâtre vide, les éléments du décors disposés dans un espace, attendant que quelque chose se passe. Les matières premières ou objets de la vie quotidienne, lorsqu'ils sont exposés sont eux aussi désactivés, mis en vue et composés dans leur surface d'exposition, mais coupés de leur fonction et usage. En les voyant, on imagine à quoi ils peuvent servir. Les objets apportés sur scène et les éléments du décors sont immobiles tant que les acteurs ne les activent pas, ne jouent pas avec. Si on nous les montre, c'est tout de même pour qu'on les regarde. Ce que l'on voit alors sont leurs qualités sculpturales. Cette qualité sculpturale des instruments de performance était flagrante dans l'exposition *The Yvonne Rainer Project: Lives of Performers*[386] à la Ferme du Buisson, centre d'art situé à

385 Si les images servent à l'interprétation du processus alors ce sont peut-être plutôt des instruments, comme des instruments de musique. L'outil sert à agir sur la matière et l'instrument à exécuter une opération. Cela semblerait donc plus juste. Mais le terme outil renvoie à l'outil visuel utilisé par Daniel Buren ou Rémi Parcollet.

386 *The Yvonne Rainer Project: Lives of Performers*, du 25 octobre 2014 au 8 février 2015, la Ferme du Buisson, Noisiel. Avec Yvonne Rainer, Pauline Boudry / Renate Lorenz, Julien Crépieux, Yael Davids, Carole Douillard, Maria Loboda, Mai-Thu Perret, Émilie Pitoiset, Noé Soulier. Commissaires : Julie Pellegrin et Chantal Pontbriand.



Émilie Pitoiset, *You will see the cat before you leave*, La Ferme du Buisson, 2014, courtesy de l'artiste & Klemm's Gallery – Berlin
Photographie : © Emile Ouroumov

Noisiel à l'est de Paris, surtout pour les « pièces composites[387] » ou « installations activées[388] » d'Émilie Pitoiset et de Yael Davids. Je pourrais aussi mentionner les « Œuvres placebo[389] » servant à la répétition des *Cérémonies* de Béatrice Balcou présentées elles aussi dans ce même centre d'art lors de son exposition monographique *L'Économie des apostrophes*[390]. Manipulées pour faire connaissance avec les œuvres qui seront exposées par les performances de Béatrice Balcou, ces objets en bois sont « une sorte de communauté de sculpture autonomes[391] » entre accessoire de performance et fantôme d'œuvre.

Pièces composites et *installations activées* sont les termes utilisés par Arnaud Labelle-Rojoux pour qualifier certaines de ses performances, pièces totalement improvisées, qui « repose[nt] sur la technique de l'assemblage[392] » et « sollicitent souvent des éléments sans rapport entre eux mais dont l'artiste, par sa présence, opère la coexistence[393]. » Le performeur est alors l'opérateur de la mise en relation, de la connexion entre les éléments disposés et convoqués dans l'assemblage ou installation à activer. J'y reviendrai dans le dernier chapitre concernant l'activation d'un répertoire de matériaux. Dans la présentation de l'exposition sur le site internet[394] de la Ferme du Buisson, il est question de « rituels » pour parler du travail d'Émilie Pitoiset et de « situation d'agentivité » pour qualifier les agencements de Yael Davids.

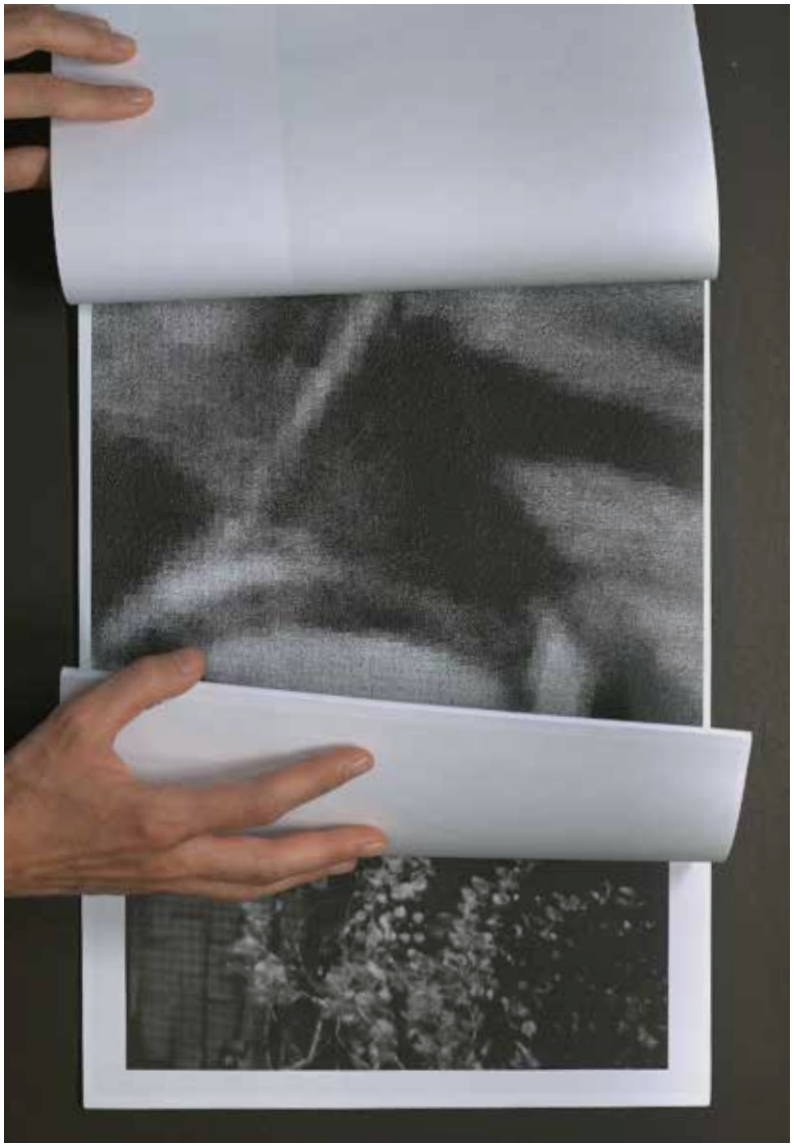
UN STATUT EN SUSPENS

À la question posée du statut – œuvres ou résidus d'une action –, des objets utilisés pendant les actions comme les « tables que Marie déplaçait en fonction des travaux [de rénovation des salles d'exposition de la Villa Médicis, exposition de 2011][395] » et qui ont été laissées ensuite dans l'espace, les artistes répondent par l'absence de véritable statut, par une indécision assumée entre activité et inactivité. Ce sont pour eux « des objets […] peu loquaces[396] » qui ne sont « pas seulement des traces, des objets qui nous ont servis, mais qui ont un statut qui leur est propre[397]. » Indispensables à l'action, ces objets sont des matériaux, mais mis en vue, des objets autonomes mais

387 p. 256, Arnaud Labelle-Rojoux en discussion avec Mehdi Brit & Sandrine Meats, dans *Interviewer la performance. Regards sur la scène française depuis les années 60*, Manuella éditions, 2014
388 *Ibid*.
389 Appellation mentionnée par l'artiste lors de la rencontre entre Béatrice Balcou et Yaël Kreplak le samedi 19 janvier 2019 à la Ferme du Buisson.
390 http://www.lafermedubuisson.com/programme/archives_programme_2018-2019/beatrice-balcou_1
391 p. 11, Béatrice Balcou en discussion avec Julie Pellegrin, Christophe Gallois et Émile Renard, dans *Béatrice Balcou*, *op. cit*.
392 p. 59, Mehdi Brit & Sandrine Meats, *Interviewer la performance, op. cit.*
393 *Ibid*.
394 http://www.lafermedubuisson.com/the-yvonne-rainer-project-lives-of-performers, consulté le 5 décembre 2019
395 p. 126 – 127, Marie Cool Fabio Balducci en discussion avec Mehdi Brit & Sandrine Meats, dans *Interviewer la performance, op. cit.*
396 *Ibid*.
397 *Ibid*.

liés à ce qui a eu lieu dans l'événement-exposition, faisant partie de l'agencement tout en n'y étant pas réductible. Les tables déplacées par « Marie » resteront sur place, appartenant plus aux circonstances qu'à la performance, inscrites dans le processus, y prenant part tout en manifestant leur extériorité. Elles appartiennent au *mode d'occasion*, tout en participant à la *formulation*. Dans les pratiques de sculpture, d'installation et même de théâtre d'objet, les matériaux deviennent constitutifs de l'œuvre. Dans la pratique d'agencement, le mode d'occasion et l'impermanence du mode d'existence fragmentent toujours ce qui émerge en laissant *chacun chez soi*. L'économie de l'occasion déplace le moins possible, ne s'encombre pas des restes puisqu'elle tire parti de ce qui est là, chez l'autre, à chaque fois. Cela fait partie du processus de travail, de la manière de faire. Ce qui est chez l'autre, disponible dans le temps et lieu de l'événement-exposition y reste, la mémoire inventant et trouvant à chaque fois de nouveaux matériaux avec lesquels mettre en place et en vue une relation qui s'actualise aussi par le renouvellement des instruments qui servent à l'instaurer.

Disposer des matériaux pour les utiliser lors d'une performance n'est pas la même chose que disposer des matériaux pour raconter des actions qui ont déjà eu lieu. La disposition n'est probablement pas la même puisque le corps doit se frayer un chemin jusqu'aux objets-matériaux pour les manipuler. La gestion de l'écart entre les choses, de leur dis-position dépend évidemment de ce à quoi cette disposition sert. De sa (double) fonction de mise en vue et de mise en récit. En dehors du temps d'activation, ces éléments ont pourtant, à mon sens, le même statut, le même suspens sémantique. Mis en vue pendant un temps long, celui de l'exposition qui dépasse le temps court de l'action, ces matériaux signalent une attention aux formes et aux matériaux, à la plasticité de la situation, mais ils signifient aussi leur rôle d'instruments comme un piano éclairé sur une scène indique un concert.







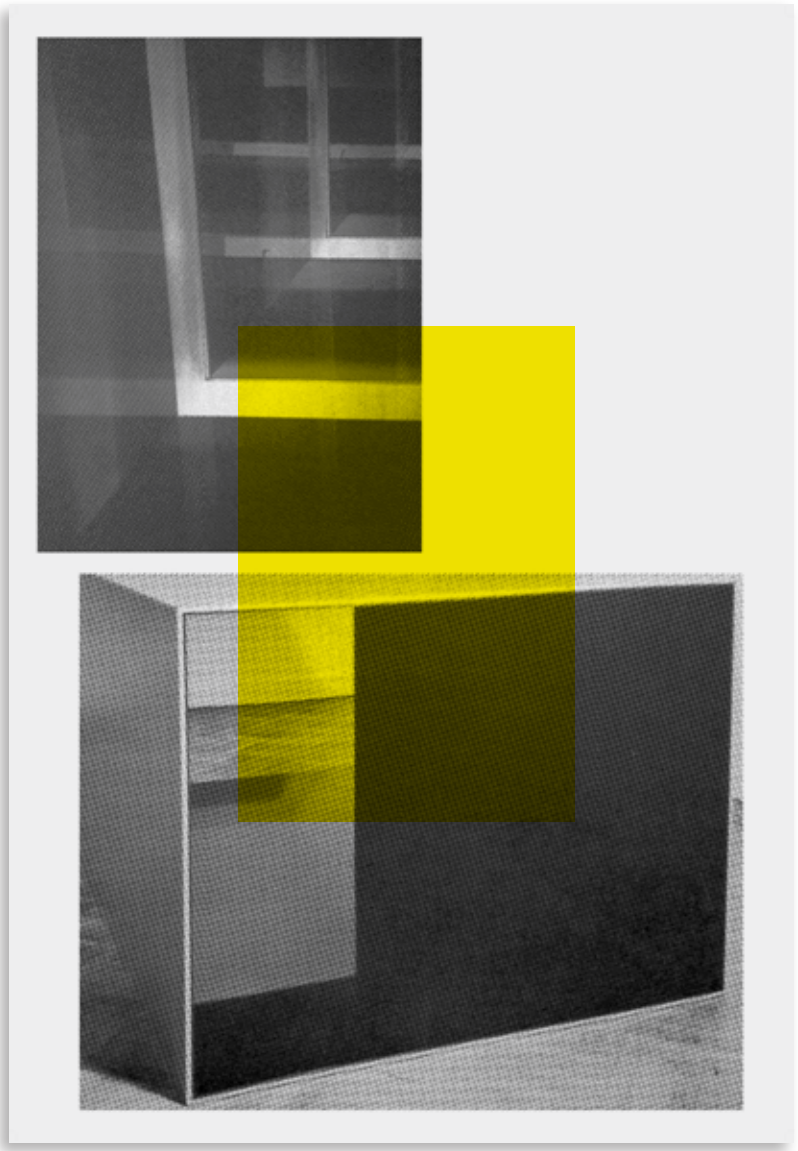




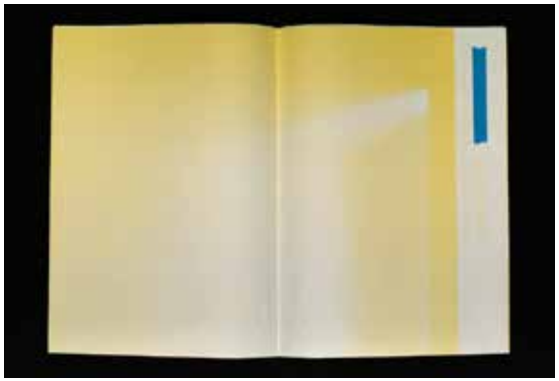
Paris — Rio / Trajet, espace imprimé, 2015
Assemblage de *Prises de notes photographiques* [PNP], de photographies documentaires, de captures d'écrans & de photographies d'écrans
Impressions numériques noir recto simple (42 × 29,7 cm), 2 pinces à dessin













Under my Prospective, espaces imprimés, 2013 / 2014
Black + Magenta edition, 2 journaux, impression offset 2 couleurs
Cyan + Yellow edition, 2 journaux, impression offset 2 couleurs
réhaussés en sérigraphie (1 à 2 passages) sur 50 / 500 ex. de chaque édition

3.4 SPATIALISER & SITUER L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE DANS UN ESPACE IMPRIMÉ

DE PARIS À RIO, RESTITUER LE TRAJET DANS UN FORMAT ÉDITORIAL

La multiplicité d'images produites tout au long du trajet a été agencée dans un objet éditorial simple permettant de mettre en vue la diversité de cette matière. Plusieurs qualités et statuts d'images photographiques ont été produits et utilisés tout au long du trajet entre Paris et Rio. Les captures d'écran ont été les images premières, équivalentes aux Prises de notes photographiques. Ces captures d'écran ont été photographiées, directement sur l'écran de l'ordinateur, afin d'obtenir des images d'une meilleure qualité et d'un aspect différent. Photographier un écran d'ordinateur fait ressortir la matière lumineuse de l'écran et donne un grain particulier à l'image. Les couleurs sont transformées par le capteur de l'appareil numérique qui interprète la lumière provenant de l'écran[398]. C'est en utilisant cette technique que j'ai pu obtenir des détails d'une capture d'écran sans que l'image ne soit trop pixellisée. Ces *rephotographies* sont des images secondes, tout comme le sont les images des posters qui vont être imprimées en grand format ou au format carte postale. Il y a ensuite les images photographiques documentant les activations des posters, *troisièmes images* équivalant à la photographie d'exposition. Enfin, tout au long du trajet et surtout dans ses séquences brésiliennes, j'ai utilisé mon appareil argentique pour capter de nouvelles prises de notes.

On peut même ajouter une pré-image, celle obtenue par les multiples points de vue de la caméra de la voiture Google qui produit une image pleine d'aberrations visuelles dues au mouvement de la voiture. Cette pré-image porte la marque de ce qu'elle est : une reconstitution, une fabrication. On a donc une multiplicité de manière de produire du photographique qui se télescopent par ces différents procédés (capture, rephotographie, impression, activation et documentation). Des images chargées d'une histoire technique et processuelle, *trajectales*.

Cet objet éditorial juxtapose ces différentes matières-images sans les hiérarchiser. Il permet de montrer une matière centrale tout au long du trajet, la matière photographique, engendrée par le processus et une attention à jouer avec la ductilité de l'image, mais en marge des points d'intérêts principaux. L'image photographique est une matière de base, fondamentale dans mes processus de travail sans être au centre de l'attention. L'objet imprimé est le support adéquat à la mise en vue de cette matière-image parce qu'il ne la stabilise pas dans un état-œuvre. Il lui permet de maintenir une indécision liée à son statut d'état-matériau en devenir. C'est une sorte de base de données imprimée dans laquelle je retournerai probablement piocher un jour ou l'autre, ce travail de sélection et de mise en page, même sommaire, m'ayant permis de commencer à faire connaissance et analyser ces nombreuses images photographiques. Nous retrouverons un autre *catalogue de matériaux* avec le trajet *Continuous Research Exhibited Daily* dans le sixième chapitre.

398 Je tiens cette technique de l'artiste Lotte Reimann qui l'utilise régulièrement.

UNDER MY PROSPECTIVE, JOURNAL & ESPACE D'EXPOSITION

Under my Prospective est un livre d'artiste conçu et imprimé à la fin de mon premier séjour à New York en 2013. Il synthétise, dans un espace d'exposition imprimé sur papier journal, une partie de mes recherches de cette première année de thèse. On y retrouve une sélection de *Prises de notes photographiques,* toutes réalisées pendant ce séjour, et mises en regard avec des photographies de photographies de sculptures de l'artiste Donald Judd prises dans son catalogue raisonné, ainsi qu'une photographie d'une architecture de Marcel Breuer.

Ce livre d'artiste est composé de deux feuilles au format 33 x 22.75 pouces (soit 84 x 58 cm) imprimées sur presse rotative en recto-verso sur papier journal et tirées en 500 exemplaires chacune. Elles sont imprimées en monochromie, l'une en magenta, l'autre en noir et sont pliées en trois plis croisés (un premier pli horizontal dans le format à la française puis un second pli à la verticale dans le format à l'italienne, et enfin un troisième pli à l'horizontale dans le format à la française). Présenté plié au format 21 x 29 cm, la lecture du livre se fait en ouvrant et dépliant le journal pour retrouver le format original de 84 x 58 cm.

La composition des images dans l'espace du journal est rythmée par ces différents plis qui offrent trois formats de lecture différents. Un format poster, qui est celui de la feuille imprimée (84 x 58 cm). Après un premier pli horizontal, le format de la page est de 42 x 58 cm, ce qui permet de composer plusieurs images ensemble dans ce même espace. C'est un format équivalent à celui d'un journal papier classique. Les deux derniers plis se font sur l'image de couverture et la fractionnent, laissant en apparaître uniquement un quart. Le titre, seul élément de texte de ce livre d'images, se trouve dans le coin supérieur droit de la feuille après qu'elle ait été pliée trois fois.

La taille des images a été définie en fonction de ces multiples formats et sens de lecture, ainsi qu'en fonction de leur qualité. J'ai commencé à New York à me servir de mon téléphone portable pour saisir mes prises de notes visuelles. Ces images n'ont pas la même qualité que celles réalisées avec mon appareil argentique et ont été traitées dans des formats plus petits afin de ne pas faire apparaître de pixels. C'est principalement la manipulation de l'objet qui a guidé le choix et l'emplacement des images afin que l'ouverture de chaque pli fasse apparaître un espace autonome.

Les deux feuilles, imprimées en magenta et noir, sont composées de manière similaire. Le recto correspond au format ouvert le plus grand, le format poster, dans lequel se trouvent composées, pour la version en noir, les photographies tramées des photographies des sculptures de Donald Judd, et pour la version en magenta, un grand aplat rectangulaire. Le verso des feuilles est coupé en deux. Dans la partie supérieure, il y a une image à l'ita-

lienne qui apparaît en couverture ainsi que le titre et l'*ours*[399] du journal. Dans la partie inférieure, quatre à cinq images sont mises en page et réparties selon le pli central. À gauche de celui-ci, se trouvent trois à quatre petites images, à droite, une image pleine page.

Les photographies choisies prolongent le travail amorcé avec les *Deux espaces / Interactions*. Elles montrent des structures de chantiers – ou des vues de chantiers – qui ouvrent des points de vue sur le paysage urbain, ou au contraire font écran à ce qu'il y a derrière. Surfaces de projection d'ombres ou de lumières, elles jouent de l'espace comme les sculptures de Donald Judd, ouvrent et ferment des perspectives, créent des boites dans lesquelles entrer ou auxquelles se mesurer.

Mettre en place dans l'espace du livre un dialogue avec des images du travail d'un artiste référent et emblématique de la ville de New York puisqu'il y a longtemps vécu et travaillé était une manière de situer cet espace d'exposition hors sol dans le contexte de cette année de déplacement. Plusieurs niveaux de lecture peuvent en être fait. Il y a tout d'abord une correspondance entre des images qui prolongent mes réflexions sur les relations entre la sculpture et leur espace d'existence. Les sculptures de Donald Judd, comme les architectures dites *brutalistes*, en plus d'être de la même période, mettent en jeu les rapports entre forme et usage et ont recourt à des matériaux bruts. Les architectures brutalistes ont des volumes et une présence rappelant, à une autre échelle, celles des sculptures minimalistes. Les sculptures de Donald Judd, cherchant à entrer en relation avec leur espace d'accueil, prennent bien souvent une dimension architecturale. Le passage par l'image photographique met ces deux types de constructions à la même échelle, sur le même plan, celui de la surface imprimée.

PROLONGER LA SÉRIE

J'ai par la suite réalisé un deuxième tirage de ce journal, cette fois-ci imprimé en jaune et bleu, et mettant en relation des prises de notes photographiques de la côte ouest des États-Unis et des photographies d'installation de James Turell. Finissant ainsi les quatre couleurs du procédé d'impression (CMJN) en quadrichromie, ces deux journaux jouaient des rapports entre sculpture et lumière, entre lumière chaude de la Californie et lumière plus froide de Seattle.

En invitant, par le biais de l'image, ces figures tutélaires dans mon espace d'exposition, les rephotographies sont devenues des matériaux avec lesquels composer. Il est assez drôle de voir que les artistes avec lesquels j'ai continué à me mesurer ou me confronter[400], en toute humilité, n'ont cessés

399 L'ours est – dans l'édition, l'imprimerie et la presse – un pavé, un encadré ou un espace, situé généralement au début ou à la fin d'un ouvrage, qui recense les noms et adresses de l'éditeur et de l'imprimeur, et les fonctions et les noms des collaborateurs ayant participé à la fabrication de l'imprimé, ainsi que les informations matérielle comme le type de papier utilisé, la fonte typographique, etc.

400 Le travail de Donald Judd pour *Under my Prospective Black & Mangenta*, celui de James Turell pour *Under my Prospective Cyan & Yellow*, Fred Sandback pour *Espace / Contre-espace, Plan incliné*, Lawrence Weiner pour *Paris – Rio / Trajet*, Robert Morris pour *Continuous Research Exhibited Daily*, Lewis Baltz pour *Espace / Contre-espace, Nanterre*. Ce travail d'interprétation n'est aucunement une ligne directrice pré-déterminée mais quelque chose qui arrive au cours du processus de travail.

d'être des figures masculines tout aussi emblématiques de cette période artistique (minimaliste et conceptuelle). Comme si prendre leur travail comme matériau à interpréter dans mon propre processus était un moyen de déconstruire leur position dominante et de me rendre leur pratique accessible, de la connaître en l'analysant et en en mettant en œuvre certaines opérations ou dispositions.

L'espace en deux dimensions du journal devient un espace d'exposition hors sol, une manière de mettre en place ma propre *occasion d'exposition* et de poursuivre le travail avec les *Prises de notes photographiques*. Cet espace imprimé a aussi servi de matière première lors d'activations, devenant un papier peint pour l'exposition *Regards* et le lancement du collectif ExposerPublier.

4. L'image photographique, une matière-image à activer

Cette dernière partie du quatrième chapitre sert à préciser la particularité de l'image photographique comme matière activée par les différentes occasions d'expositions, ou générée par les processus de travail. Je vais poursuivre l'analyse du rapport d'Aurélie Pétrel à la photographie et de la manière dont elle active ses prises de vues latentes. L'image photographique redouble la fonction de mise en vue de l'exposition et créé ainsi une mise en abyme de cette mise en vue, jouant avec la temporalité et la mémoire des activations. Je vais aussi m'appuyer sur l'expérience vécue en activant un dispositif de l'artiste Otobong Nkanga dans lequel l'image devient un vecteur et un prétexte à entrer en conversation avec les visiteurs du musée. L'image est ainsi non plus uniquement ce qui active un contenu référentiel formel, mais aussi ce qui rend présent dans le moment de l'exposition des strates mémorielles d'activations passées. Cette dualité de l'image qui se manifeste en tant que support avec une histoire de production tout en étant un dispositif d'activation d'une mémoire en la rendant visible est équivalente à celle de l'exposition.

4.1 ACTIVER L'IMAGE EN MULTIPLIANT SES MATÉRIALISATIONS

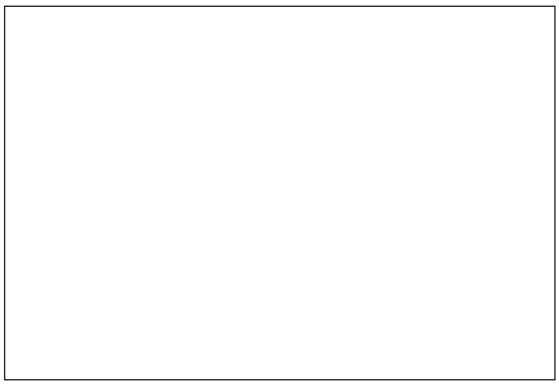
LES MATIÈRES DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

François Laruelle décrit l'image photographique comme relevant d'une pensée particulière. Cette pensée fonctionne aussi sur le mode de l'occasion, chaque image photographique étant une « force (de) vision[401] » permettant de « penser le Monde […] depuis son corps le plus subjectif[402] », cette posture, c'est-à-dire ce positionnement à l'intérieur de soi pour répondre aux occasions du Monde, étant, pour François Laruelle, « ce qu'il a de plus ‹ objectif ›, de plus réel en tout cas, dans l'acte photographique[403] ». La particularité de l'image photographique comme pensée est qu'elle procède d'une « intuition photographique a priori qui donne non pas telle image déterminée, mais la dimension même ou la sphère comme telle de l'image dans son excès […][404] ». La pensée par l'image est donc actualisation d'une posture – ou positionnement à l'intérieur de soi – parmi une quantité d'images virtuelles, le photographe cherchant à rendre chaque nouvelle image « adéquate à celle qu'il vise et qui lui sert d'hypothèse[405] ». Les images photographiques réalisées ne sont que les effectuations techniques provenant d'un flux illimité, transformant le « devenir-symbolique du Monde [en] simple réserve d'‹ occasions ›[406] ».

Chaque image *techniquement effectuée* n'est donc qu'une parmi d'autres dans le flux des images potentielles, mais elle n'est aussi qu'une parmi d'autres dans le flux des devenirs images matérialisées. Dans l'introduction de ce

401 p. 14, François Laruelle, *Le Concept de Non-Photographie*, New York / Falmouth, Sequence Press / Urbanomic, 2012
402 *Ibid.*
403 *Ibid.*
404 p. 117, *ibid*.
405 p. 118, *ibid*.
406 p. 123, *ibid*.

chapitre, je qualifie l'image photographique d'*a-matérielle*. Tout comme l'eau peut changer d'état, passer d'un état solide à un état liquide tout en restant de l'eau, une image photographique peut changer de support matériel tout en restant la même image. Une image *techniquement effectuée* enregistre l'effet de la lumière sur un premier support, argentique ou numérique, et lui donne une première matière. Support film recouvert d'une émulsion photosensible stabilisée pour les photographies argentiques, matière pixel composée d'informations colorimétriques chiffrées pour les photographies numériques. L'image effectuée par la technique argentique est matériellement plus évidente parce qu'elle est fixée sur un support qui a des caractéristiques physiques similaires à celles de tout objet : on peut toucher un film photo, le manipuler, l'enrouler, le dérouler. Il a une existence objectale. Une image numérique a d'autres caractéristiques. Elle s'envoie instantanément, se transfère, se copie/colle, se glisse/dépose d'un appareil à un autre. On peut en manipuler le contenu mais pas la donner de main à main.



Aurélie Pétrel, *Tokyo Bay*
Activation de la prise de vue latente #050, tirage sur film polyester encapsulé, verre extra-clair Eva Safe de Bridgestone (270 × 180 × 0,6 cm), vue de l'exposition *Polygone*, Galerie Houg, Lyon, 2011

Cette première nature de l'image qui lui est donnée par sa technique d'enregistrement (ou d'actualisation) est convertible. Je peux numériser mes films photographiques en utilisant un scanner tout comme je peux imprimer mes images numériques pour les donner à quelqu'un. Une même image, c'est-à-dire une même actualisation d'une perception singulière, peut coexister matériellement sur différents supports sans que cela n'altère la singularité de cette perception. J'aurais même tendance à croire que multiplier les matérialisations d'une même image fait partie de cette pensée photographique qui n'est qu'actualisation d'une possibilité parmi d'autres. L'image photographique contient en elle un flux de matérialisations que chacun peut actualiser, prolongeant ainsi cette appartenance au mode d'occasion. Elle contient la *perdurance* d'une force (de) vision, qui se propage d'une actualisation à une autre et inscrit l'image dans une forme de vie singulière. La *perdurance*, à l'inverse d'une « préservation de la forme[407] » permet de penser la longévité d'une chose en considérant la « continuité du processus[408] » ou son « espérance de vie[409] » d'une forme à une autre.

DE LA LATENCE À L'ACTIVATION, DEUXIÈME MANIPULATION DES IMAGES PHOTOGRAPHIQUES D'AURÉLIE PÉTREL

Au début de ce chapitre, j'ai présenté l'état de latence des prises de vue d'Aurélie Pétrel comme première étape d'un travail avec le processus photographique. À l'origine de ces images photographiques, il y a des situations premières : des voyages à l'étranger (Chine, Japon, Chili, Canada), des situations d'atelier lors desquelles elle documente les matériaux stockés par d'autres artistes (les *Variations* et les *Déclinaisons*), des séances de

407 p. 218, Tim Ingold, *Faire*, *op. cit.*
408 *Ibid.*
409 *Ibid.*

prises de vue en studio pour lesquelles elle installe un décor (*Terre brûlée* ou *Table : Partition*). Certaines des images produites lors de ces « situations de prises de vue[410] » accèdent au statut d'images latentes et rentrent dans sa matériauthèque. C'est ensuite l'occasion d'exposition, *situation seconde* qui déclenche le travail de matérialisation et d'activation de certaines des images latentes.

> ‹ Selon mes différents projets il y a soit un appel à l'image par les supports que je mets en place, soit, inversement, un élan de l'image à devenir une forme dans un espace donné. Une prise de vue activée ne signifie pas forcément son état définitif, je préfère penser ce stade comme le moment donné d'une évolution[411]. ›

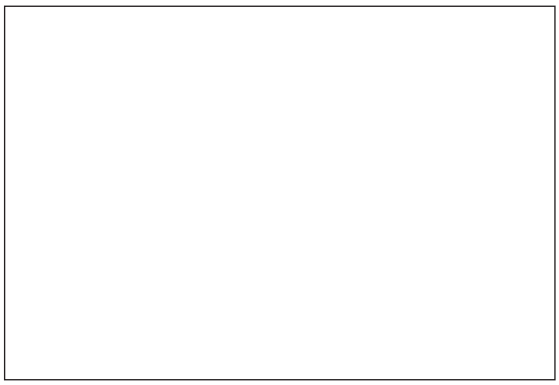
Cela signifie que le choix du support et la matière-image dépend de la manière dont l'image va être montrée, qui elle-même dépend de la situation et des circonstances de l'exposition. Lorsqu'une image est activée et mise en vue, elle change encore de nom, sa dénomination devenant celle de l'installation ou de la pièce contenant l'image activée. C'est ainsi que *Desaparecidos* devient le nom de la prise de vue latente #029 activée d'abord en vitrophanie en 2009 puis en tirage dos bleu marouflé sur une cimaise en 2010. Dans le cas de cette image, on peut d'ailleurs noter que les opérations d'activation arrivent avant que l'image ne rentre dans la matériauthèque des prises de vue latentes en 2011. Dans l'interview donnée aux galeristes Valeria Cetraro et Édouard Escougnou, Aurélie évoque deux modalités d'activations de ses images, l'une se faisant par l'intermédiaire d'un support, ou display (par exemple *Modules et Variations*, *Table : Partition*, *Table : Simulation*, *Tracés*) et l'autre par une mise en forme de l'image dans l'espace (par exemple *Desaparecidos*, *Tokyo Bay*, *Chambre à Tokyo*, *Mai 2014*). J'ajouterai une troisième modalité qui ne rentre, à mon sens, dans aucune citée par l'artiste et qui serait l'appel du lieu à accueillir une image. Les vitrophanies pourraient être classées dans cette catégorie. Certaines activations se trouvent cependant à mi-chemin entre *support* et *mise en forme*, l'image étant imprimée directement sur des planches de bois découpées puis décomposée, ou encore lorsque l'événement-exposition est un support de composition qui agence une *partition* d'images photographiques en un ensemble faisant unité.

Tokyo Bay est la forme activée de la prise de vue latente #050 pour l'exposition monographique d'Aurélie à la galerie Houg à Lyon en 2011 intitulée *Polygone*. La photographie, imprimée sur une plaque de verre de 270 x 180 x 0,6 cm, est posée au sol et appuyée contre le mur. Même si *espace* et *image* entrent en interaction grâce à la transparence du support, ce dernier s'efface pour devenir l'image *Tokyo Bay*, forme tableau entière et déplaçable. Ce que l'on voit avant tout est une image photographique. Elle est située par son exposition mais reste autonome puisqu'elle peut être bougée sans que cela ne change ni son état matériel, ni celui du lieu.

410 p. 46, Aurélie Pétrel en discussion avec Valérie Cetraro et Édouard Escougnou, dans *Au delà de l'image*, cat. expo. Paris, galerie SEE Studio (6 novembre 2014 – 3 janvier 2015), Paris, Éditions Galerie SEE Studio, 2014

411 *Ibid.*

La série des tables – *Table : Partition* et *Table : Simulation* – ainsi que les *Modules* sont des formes d'activations se faisant par l'intermédiaire d'un display ou d'une structure jouant le rôle de support à la mise en vue. Les images imprimées disposées *sur* ou *contre* ce support restent mobiles. On peut les déplacer, ou même les enlever, le mobilier de *Table : Simulation* ayant été présenté sans images au Frac Centre en 2015 alors qu'il servait de display pour des maquettes et documents de la collection d'architecture. Ces displays ou structures peuvent être comparés à des espaces d'exposition à une autre échelle (maquette ou mobilier).



Aurélie Pétrel, *Partition : Fukushima #2*
Six impressions directes sur 64 éléments en bois (matériaux & dimensions variables), un tirage dos-bleu, tasseaux, 6 triangles de bois, vue de l'exposition *Au delà de l'image*, Galerie SEE Studio, Paris, 2014 / 2015
Photographie : © Édouard Escougnou

Avec *Partition : Fukushima #2* et *Atelier Rouart*, un rapport différent entre support et image se met en place. L'image, imprimée directement sur le support – comme pour toutes les images – est ensuite morcelée en autant de parties qu'il y a de morceaux de bois. L'espace d'exposition devient le théâtre d'un jeu de composition, décomposition et recomposition du support, et donc des images, ces dernières se mélangeant parfois comme lors de l'activation de *Partition : Fukushima #2* à la galerie SEE Studio fin 2014 ou redoublant la même image imprimée sur bâche pour *Atelier Rouart*. L'image peut ainsi être disposée en elle-même, et non plus uniquement à l'extérieur d'elle-même, ses multiples morceaux étant maintenus chacun à distance les uns des autres dans l'espace d'exposition.

Pour résumer, dans le premier cas l'image est activée par son impression sur un support qui disparaît au profit de ce qui est dessus, l'image. Il permet à l'image photographique d'être mise en vue dans l'espace d'exposition parce qu'il lui donne une matière mais c'est l'image que l'on voit avant tout (*Tokyo Bay*). C'est l'image qui appelle la forme. L'image forme un tout ; elle est autonome et mobile.

Dans le second cas, le support qui permet la mise en vue est une structure, un display qui existe séparément de l'image (les *Tables* et les *Modules*). C'est lui qui permet la disposition d'images, c'est un espace d'exposition en soi, une architecture. Images et supports sont des entités séparées et autonomes.

Dans le troisième cas, c'est l'image qui met en vue le support, comme avec les vitrophanies. L'image s'adapte aux contraintes données par le support qui lui préexiste et le rend visible en l'opacifiant ou le redoublant. L'image devient dépendante de l'architecture qui l'accueille et lui permet de prendre forme sur les vitres.

Dans le quatrième cas, image et support sont interdépendants et mobiles dans l'espace d'exposition. L'image fait corps avec son support comme dans le premier cas, mais c'est aussi ce support qui permet de disposer et de mettre l'image en vue en devenant structure (*Partition : Fukushima #1* et *Partition : Fukushima #2*).

Il est possible de faire coexister différentes matérialisations d'une même image sans en altérer son contenu et son sens, mais il est aussi possible d'utiliser les différentes matérialisations et activations d'images photographiques comme processus générateur de nouvelles images en documentant toutes ces étapes de manipulation. Lors de l'activation des prises de vue latentes en situation d'exposition, Aurélie reprend son rôle de photographe, se plaçant en observatrice des temps de montage et documentant les déballages, déplacements et installation de ses photographies.

C'est ainsi que sont créées, à partir de l'activation des premières images matérialisées, un nouveau corpus d'images, duquel seront extraites de nouvelles images latentes. Se met ainsi en place ce qu'elle nomme une *partition photographique*. Un corpus d'images issues d'une première activation, qui gravitent autour d'une ou plusieurs images latentes et qui forment une constellation, un ensemble, plus ou moins dépendant. À la manière d'une partition musicale, ce corpus d'images peut être interprété ou non, en totalité ou en partie, car à quoi bon mettre en place un système sans y introduire de l'organique, sans le laisser générer des débordements, sans enfreindre parfois les règles que l'on s'était soi-même fixées.

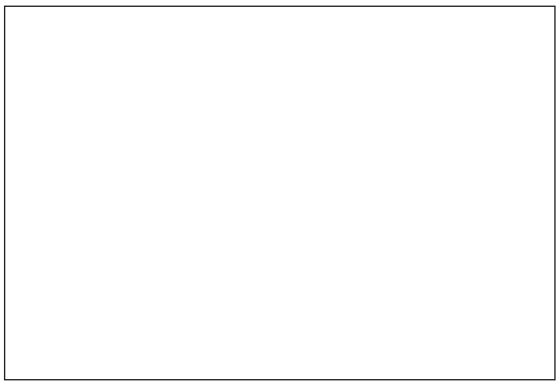
En regardant les images d'Aurélie et sa définition de la notion *partition photographique*, j'ai la sensation qu'il peut y avoir deux manières d'interpréter ce qu'elle nomme une partition. « […] la notion de partition photographique peut se constituer, simultanément, notation (réserve) et redistribution (non plus d'espace mais, on le verra, de temps)[412]. » La notation est un processus de mémorisation et d'inscription similaire à celui qui est à l'œuvre avec la documentation et les photographies de vues d'exposition. Lorsqu'une œuvre est photographiée en plein montage ou installée dans une disposition, c'est sa vie qui est documentée et se construit apparition par apparition. Lorsque Aurélie se sert des moments de manipulation de l'image pour en produire de nouvelles, elle met en place une *partition* inscrivant l'interprétation d'une image par ses activations successives et documentées. C'est le cas de *Backstage*, prise de vue documentaire du montage de la vitrophanie lors de l'exposition *Répétition* à Kyoto au Japon en 2009, devenue prise de vue latente activée à Lyon en 2011 sous la forme d'un tirage contrecollé sur Dibond.

Mais partition veut aussi dire redistribution et réinterprétation dans « l'acte et l'éta(n)t de l'exposition[413] » d'un ensemble d'images disposées et redisposées dans des supports expositions. *Partition : Fukushima #1* en est un exemple. Un ensemble d'images photographiques réalisées à Fukushima au Japon sont devenues prises de vues latentes et activées de différentes manières. L'une est tirée sur dos bleu et accrochée au mur par une tringle métallique. Trois images sont imprimées puis rephotographiées et mises sous cadres. La dernière image est une impression directe sur un panneau en bois. Elles sont accompagnées de trois plaques de verre maintenues à la

412 p. 57, Aurélie Pétrel, « Partition photographique. Définition », dans Aurélie Pétrel (dir.), *Partitions photographiques*, Vénissieux, Espace arts plastiques Madeleine-Lambert, 2015

413 *Ibid.*

verticale par une structure en acier, formant une sorte de rambarde transparente. Ces cinq éléments ont été exposés ensemble pour la première fois dans une installation spécifique pour le stand de la galerie Houg à la foire DocksArtFair en 2013 qui s'intitulait *Lames*. Quelques mois plus tard, ces mêmes éléments sont à nouveau disposés – ou redistribués – ensemble pour l'exposition *Partitions* au Centre d'art Albert Chanot à Clamart et prend sa dénomination actuelle de *Partition : Fukushima #1*. Pendant le montage, les trois cadres en chêne vont être photographiés posés au sol et la prise de vue sera activée dans la pièce *Partition : Fukushima #2*.



Aurélie Pétrel, *Shakkei #2*
Dix vitrophanies (100 × 270 cm chacune), vue de l'exposition *Répétition*, Ambassade de France, Kyoto, Japon, 2009

PARTITION, RÉPARTITION, DISPARITION

Inscription et notation des images dans une généalogie d'activations, distribution, redistribution et réinterprétation se mêlent et s'emmêlent autour de cette manière de jouer avec l'image d'une activation à l'autre, d'une exposition à l'autre. Celle-ci devient *in fine* le sujet principal de l'image, ses propres modalités d'apparition en tant qu'image dans un format muséal concentrant toutes les attentions et toutes les captations, l'image exposant alors sa propre mise en vue, sa propre histoire individuelle. Le format muséal se transforme en studio idéal de prise de vue, l'image se réinventant une nouvelle matière à chacune de ses activations jusqu'à peut-être disparaître. C'est ce que pourrait donner à comprendre l'installation *Structure 64* qu'Aurélie réalise pendant ses études aux Beaux-Arts de Lyon et qui me rappelle le display mis au point par Richard Hamilton en 1955 pour l'exposition *Man, Machine and Motion*[414] à l'Institute of Contemporary Arts à Londres. En 1957, Richard Hamilton ré-interprète un dispositif d'exposition similaire, jouant avec une structure servant autant à mettre en vue et agencer des images qu'à ordonnancer l'espace et la perception des visiteurs par la manière dont ils peuvent y circuler. Ce nouveau dispositif est vidé de ses images photographiques, remplacées par des rectangles de couleurs. Le display glisse ainsi de *structure* à *sculpture*, machine de vision en attente d'une actualisation d'images potentielles posant la question de ce qu'elle montre véritablement : l'esthétique et l'architectonique du format muséal et de l'événement-exposition, ou elle-même en tant que processus générique et modulaire de travail opérant par disposition ?

4.2 ACTIVER UNE CONVERSATION PAR L'IMAGE

FAIRE PARLER L'IMAGE

Une autre manière d'activer l'image photographique est de la placer au cœur d'un dispositif de conversation. L'image fait parler. Elle est évocatrice. Elle fait appel à notre mémoire, notre affect. En avril 2016, j'ai participé à un

414 L'exposition a été remontée en 2014 au même endroit. https://archive.ica.art/whats-on/richard-hamilton-ica, consulté le 5 décembre 2019

workshop de l'Académie vivante organisé par Bétonsalon, centre d'art et de recherche implanté au sein du campus de l'Université Paris-Diderot dans le 13e arrondissement de Paris. L'artiste invitée était Otobong Nkanga. Le but du workshop était de nous familiariser avec son approche et sa pratique artistique afin de nous préparer à activer sa pièce *Contained Measures of Shifting States* exposée pendant deux mois dans le nouvel espace d'exposition du Musée National d'Art Moderne, la Galerie 0[415]. Peu de temps avant ce workshop, j'ai rencontré une conservatrice du musée du quai Branly pour aborder avec elle le rapport à l'exposition des objets d'art « non modernes[416] » et leur désactivation potentielle en situation d'exposition dans un format muséal. Les quelques notes prises au cours de ce rendez-vous se trouvent juste au-dessus de celles prises pendant le workshop. Il y figure le terme d'*objet facilitateur*. Cette juxtaposition fortuite renforce le rôle qu'Otobong Nkanga attribue aux images dans son œuvre et qui a été au cœur du workshop, celle d'un *objet transactionnel*, un objet de médiation qui est un prétexte à déclencher et faciliter une conversation sur les changements d'états (du monde, des éléments, états émotionnels, peu importe la nature du *shift* tant qu'il y en a un). Un objet médian pour parler d'états transitoires, ou comment remettre, par l'intermédiaire d'un dispositif artistique, la parole et l'oralité au centre de la relation artistique.

INTRODUIRE DES CHANGEMENTS D'ÉTATS

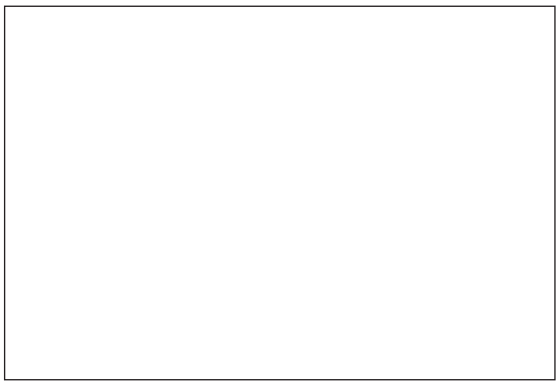
Le dispositif mis en place par l'artiste dans cette pièce s'organise autour de quatre « *performing tables*[417] » rondes aux dimensions variables, adaptées à ce qu'il se trouve dessus. Sur trois tables, les changements d'états se font de manière autonome à partir d'un élément commun et métastable, l'eau. Au centre de la première table, l'eau passe de l'état liquide à l'état gazeux grâce à un système faisant tomber régulièrement une goutte d'eau sur une plaque chauffante. Sur la deuxième table, l'eau passe de l'état solide à l'état liquide, un bloc de glace fondant petit à petit, remplissant au compte goutte des bocaux en verre d'eau redevenue liquide. La troisième table montre l'infiltration d'un liquide coloré dans une boite, par contact et capillarité, l'eau faisant corps avec ce nouveau support qu'elle infiltre. La dernière table est évidée en son centre afin d'accueillir un performeur. Devant et autour de lui, sur la bande circulaire de bois sont posées en vrac une centaine d'images photographiques, tirages numériques couleurs au format 10 x 15 cm. Lorsque nous avons participé au workshop, cette pièce n'avait été activée qu'une seule fois, par l'artiste elle-même, à la Tate à Londres pendant neuf heures d'affilée. Le défi lancé par l'exposition de la pièce à Beaubourg était de trouver un moyen d'activer la pièce pendant deux mois. Pour les performances réalisées par l'eau et ses changements d'états, cela

415 Exposition collective *Museum ON/OFF*, 13 avril 2016 – 13 juin 2016, Musée, Niveau 4, Galerie 0, Espace prospectif – Centre G. Pompidou, Paris

416 Expression utilisée par Isabelle Stengers dans *Cosmopolitiques* pour regrouper tout ce et ceux qui n'ont pas été transformés par les logiques de la pensée moderne, ce qui semble assez pertinent pour parler du rapport entre usages des œuvres et fonction de mise en vue de l'exposition, celle-ci étant, dans son format muséal, typiquement moderne.

417 p. 108, Sandra Delacourt, Katia Schneller & Vanessa Theodoropoulou (dir.), *Le chercheur et ses doubles*, Paris, Éditions B42, 2016

ne posait que des problèmes matériels de renouvellement des glaçons ou de surchauffe de la plaque. Mais pour l'activation des images par la conversation, le problème du *shift* était une contrainte de rotation entre performeurs, une contrainte de travail, économique et logistique. Je tiens à préciser que nous avons tous été rémunérés pour nos séances d'activation dans le musée. Ce défi lancé par la performance et l'activation de cette table avec images a, en quelque sorte, redoublé cette fonction de médiation de l'image dans la pièce d'Otobong, déclenchant la mise en place d'un temps de travail et de familiarisation avec ce matériaux et son agentivité au sein du dispositif.



Otobong Nkanga, *Contained Measures of Shifting States*, vue de l'exposition *Museum ON / OFF*, activation de l'œuvre au Centre G. Pompidou, Paris, avril – juin 2016

Cette table avec les images est pour l'artiste une forme de « transmission située[418] », chaque individu qui l'active par sa présence prenant le rôle et la responsabilité d'improviser et d'actualiser une relation entre différents points de vue à partir de la notion de changement d'état. L'image photographique est un outil de pensée, un support de réflexion déjà multiple puisqu'elle est un double point de vue, celui du photographe actualisant une occasion d'image et celui de l'image. L'agentivité de l'image, c'est-à-dire sa force d'action, est démultipliée par le dispositif mis en place par l'artiste confrontant ce double point de vue de l'image à d'autres points de vue situés autour de la table. L'image en tant qu'alibi de parole est parfois difficile à rendre actif dans un contexte muséal. Les visiteurs prennent rarement le temps nécessaire pour entrer dans une relation directe avec les choses qu'on a disposées à leur attention. La position de repli sur soi est plus confortable. Sortir de la forme *d'absorbement*[419] qu'est la position de spectateur n'est pas immédiate. Ce qu'exige le dispositif d'Otobong est de se laisser faire par l'image, de se laisser attraper par son pouvoir associatif et discursif. Mais la personne qui se trouve au centre intimide. J'ai parfois eu la sensation d'être une hôtesse assise à une borne d'accueil. Soit les gens venaient me demander des informations concernant le musée, soit ils m'ignoraient et se concentraient sur les images, cherchant juste du regard l'assentiment de pouvoir les manipuler. Ceux qui m'adressaient directement la parole en me prenant pour une agente d'accueil ne regardaient pas les images, ceux qui regardaient les images n'osaient généralement pas m'adresser la parole, probablement de peur que je ne les oblige à s'engager dans une activité autre que celle de regarder. Ce à quoi les images posées sur la table obligent est une activité sociale consistant à capter des attentions et à chorégraphier des gestes afin que le dispositif entier devienne cet instrument de mesure d'un changement d'état qui est celui des individus rassemblés autour de la table, transformés par une possible rencontre.

418 p. 105, Sandra Delacourt, Katia Schneller & Vanessa Theodoropoulou (dir.), *Le chercheur et ses doubles*, *op. cit.*

419 Terme utilisé par Béatrice Balcou pour nommer un état de « concentration extrême », p. 6, Béatrice Balcou, Christophe Gallois, Julie Pellegrin, Émilie Renard, *Béatrice Balcou*, *op. cit.*

Si l'image photographique a ce pouvoir, c'est parce que son mode d'être photographique (celui d'une conformité avec le réel) est une relation d'immédiateté de la perception de notre expérience quotidienne. L'image photographique nous affecte en faisant appel à notre mémoire perceptive, celle de notre expérience de vision quotidienne, celle de notre expérience naturelle d'avec le réel.

> ‹ La photographie n'est pas un retour aux choses, mais un retour au corps comme force (de) vision indivise, et encore n'est-ce pas un retour, mais un départ dans cette assise constituée par la plus grande naïveté, celle qui assure inversement un dégrisement presque absolu et comme un désintérêt pour le Monde au moment où le photographe ajuste l'appareil[420]. ›

Autour de la table d'Otobong, ce sont des individus sollicités par les images en tant que photographes potentiels que nous sommes tous, ramenés à la subjectivité de notre propre corps percevant et produisant un point de vue à partir de ce que nous sommes, mémoires affectées stockant des informations et appelés à répondre à l'appel de l'image. « Cela signifie ‹ laisser faire les objets ›, s'intéresser à ce qu'ils ‹ font faire › ou à ce qu'ils ‹ empêchent ›, mais aussi prêter attention à leur matérialité et à leur action relationnelle[421] » parce que ce que transmettent les objets, c'est la force de vision de celui qui les a produit, son intentionnalité au sens que lui donne Alfred Gell, c'est-à-dire « la manière dont nous représentons ce qui nous fait agir[422] » et qui est le vecteur de cette force d'agir. L'exposition, et peut-être même l'œuvre deviennent alors des états transitoires dans la vie des matériaux, des images, comme ils le sont pour le musée ou les visiteurs. Cette force d'action est comme dans « l'esprit de conversation[423] » décrite par Germaine Necker, baronne de Staël. L'intérêt de la conversation ne réside pas tant dans le sujet ni les connaissances qu'on peut y développer que dans «une certaine manière d'agir les uns sur les autres, […] de produire à volonté comme une sorte d'électricité qui fait jaillir les étincelles […][424] ». On retrouve la puissance d'agir du mode d'occasion décrite au début du troisième chapitre.

4.3 ACTIVER UNE RE-PRÉSENTATION

TRADUCTION & REPRÉSENTATION

Pour Isabelle Stengers, représenter signifie « faire exister pour d'autres[425] ». Ce sont les « diplomates » qui ont cette mission de traduire-trahir en re-présentant. Il y a donc nécessairement une transformation dans l'acte de repré-

420 p. 14, François Laruelle, *Le Concept de Non-Photographie*, *op. cit*.
421 p. 84, Sandra Delacourt, Katia Schneller & Vanessa Theodoropoulou (dir.), *Le chercheur et ses doubles*, *op. cit.*
422 p. XIV, Maurice Bloch, « Une nouvelle théorie de l'art », dans Alfred Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Les presses du réel (Fabula), 2009
423 p. 407, Germaine Necker, baronne de Staël-Holstein, « De l'Allemagne », dans Jacqueline Hellegouarc'h (dir.), *L'art de la conversation*, Paris, Dunod (Classiques Garnier), 1997
424 *Ibid*.
425 p. 371, Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques II*, *op. cit*.

sentation qui procède par traduction d'une chose en une autre et qui, à travers cette opération de traduction, trahit obligatoirement ce qui était la chose puisqu'elle devient autre. Avec l'image photographique, la différence réside entre ce que l'on voit, ou ce qui est disponible à la vue, et ce qui est rendu visible par la captation photographique. Le cadre découpe un point de vue dans un ensemble et le transforme en un paysage autonome qui, par la captation photographique, s'inscrit dans un champ qui excède celui du potentiel sujet de la représentation pour devenir aussi celui du vecteur, ou du support de cette représentation. Lorsque je décide de quitter l'image photographique temporairement en arrivant à New York en 2012, je quitte cette responsabilité de traduction-trahison d'une quotidienneté du paysage et de la potentielle saisie de sculptures anonymes dans le paysage urbain et je la remplace par un cadre noir, impression sérigraphique qui se veut absence de représentation, oblitération du sujet, comme si le cache de l'appareil refusait de s'enlever, comme si je refusais de voir. Je quitte aussi le support photographique pour celui du sérigraphique, je passe d'une distance objective à un contact et un corps à corps subjectif. Je ne me déplace plus dans le paysage mais je m'active à la table de travail. Je ne produis plus de *représentation* mais je *re-produis* une forme simple en de multiples variations. Cette forme simple est un cadre vide, rempli par la matière même de la sérigraphie, l'encre. Il n'y a plus fabrication d'images dédoublées par un processus photographique qui en diffère la matérialisation, mais production directe d'une série d'images aveugles.

LA PHOTOGRAPHIE, UN OUTIL CURATORIAL

La photographie, en tant que force de vision singulière est un outil curatorial permettant de matérialiser et d'agencer des points de vue afin de les rendre visible et perceptibles à d'autres que soi. C'est un outil éditorial qui dans le contenu que le monde nous offre permet d'opérer un choix et de l'organiser avec d'autres contenus afin de créer un récit ou une signification (une pensée construite). La photographie est tout autant perception d'un espace et espace en soi, captation d'un mouvement et objet de médiation. Elle permet de saisir, de noter des éléments en faisant comme si cela était un prélèvement dans le réel. Il y a une conformité, une similitude de la photographie avec l'expérience du réel. C'est pourtant un point de vue appareillé qui constitue un type de représentation qui diffère de celle de la peinture. La représentation photographique représente une perception quasi-réelle dans le sens où on reconnaît ce qui est saisi par l'appareil comme étant similaire à ce qu'il était en face de nous. On reconnaît le contenu référentiel des différentes images.

Une représentation d'une chose en peinture transforme l'apparence de cette chose. On reconnaîtra une chaise par ce que l'on connaît de l'objet chaise mais celle-ci aura été (dé)figurée par les outils choisis par le peintre et la manière dont il recomposera une chaise sur la toile. L'image photographique, par sa vraisemblance avec le réel donne l'impression aux choses photographiées d'être présentes à nouveau devant nos yeux, telles que nous les avons toujours perçues. La photographie donne l'impression, ou l'illusion, de re-présenter le réel, c'est-à-dire de lui permettre de se manifester à nouveau tel que nous le connaissons. Ce n'est pas une représentation d'une

chaise, mais une chaise qui se re-présente à nous à travers sa photographie. Nous pourrions ajouter à l'œuvre *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth une quatrième chaise qui serait une représentation picturale. Il y aurait alors une chaise que nous appellerons réelle – même si les autres ne le sont pas moins –, la définition du mot chaise, la re-présentation de la chaise en photographie, et une chaise représentée en peinture.

Cette manifestation vraisemblable du réel par l'outil photographique est ce qui donne aux images photographiques un rôle particulier dans le rapport à l'exposition. L'image photographique remplace les objets réels ou les situations passées, elle leur permet de se manifester à nouveau dans toute leur vraisemblance. Elle est évocatrice et convocatrice. Elle évoque le contenu référentiel qu'elle représente et le convoque à l'intérieur des relations dans lesquelles elle est associée, disposée. Image photographique et exposition mettent en vue un contenu autant qu'elles en créent une représentation qui se met devant ce contenu et peut en rendre l'accès difficile. Elles procèdent du même stratagème qui re-présente une idée des choses et non les choses elles-mêmes en les coupant de leur milieu d'origine et les replaçant dans un format qui est propre au médium. Une chaise exposée ou photographiée n'est plus tout à fait une chaise si l'on considère que ce qui détermine une chaise est le fait de pouvoir s'asseoir dessus. Et pourtant, lorsque l'on regarde la chaise photographiée ou exposée, on l'aperçoit (ou la perçoit) comme si rien n'avait changé.

DES OUTILS INDISPENSABLES AU LABORATOIRE DU DÉSŒUVREMENT

Cependant, en convoquant et rematérialisant les choses sur un nouveau support, dans un nouveau format, l'image photographique et l'exposition rendent ce contenu référentiel associable, appropriable[426], diffusable. Exposition et photographie, lorsque l'on accepte de les utiliser comme des outils de co-élaboration, comme des techniques de re-production et de re-présentation, redeviennent des médias véhiculaires, des transmetteurs. Elles participent ainsi à expérimenter des manières de *désœuvrer* l'œuvre en se prêtant comme support à de multiples remédiations, nous aidant ainsi à voir ce que pour l'instant nous n'aurions pas encore vu. Ce qu'elles nous aident à voir, ce à quoi elles remédient, sont ces associations potentielles, ces liens que l'on peut faire, ces histoires que l'on peut invoquer. Les exemples d'usages des images photographiques décrits dans ce chapitre nous montrent qu'« entre source et médiation, entre œuvre et document, le rôle de la photographie apparaît de plus en plus complexe[427] ». Combinée aux pouvoirs de l'exposition – actualisation, mise en vue, disposition – l'image photographique se démultiplie, augmentant les relations possibles entre ses propres contenus et contenants et ceux de l'exposition, entre représentations et re-présentés, entre points de vue et positionnements. L'image photographique et l'exposition contri-

426 « L'appropriation concerne, non pas la propriété, mais le propre. Le verbe de l'appropriation ne doit pas s'employer à la voix pronominale, mais à la vois active : posséder, ce n'est pas s'approprier, mais approprier à…, c'est-à-dire faire exister en propre. », p. 60, David Lapoujade, *Les existences moindres*, *op. cit*.

427 p. 35, Rémi Parcollet, « L'anadiplose expositive », *op. cit*.

buent à réinventer des manières de *faire œuvre* car elles déstabilisent l'unicité – authenticité et singularité – de l'œuvre d'art, celle-là même que l'image photographique avait mis tant de temps à acquérir et pour laquelle elle avait accepté de jouer le jeu de la « forme tableau ».

CONCLUSION

L'exposition et l'image photographique sont des outils qui re-présentent, à chaque fois d'une manière singulière, des choses dans l'épaisseur du temps et de la mémoire. Ce sont des formes matricielles. Elles montrent autant qu'elles génèrent une mise en vue. Ce sont des formes de vie. Elles sont autant « source[s], support[s] de l'œuvre, documentation[s], que l'œuvre elle[s]-même[s][428] ». Elles servent, dans le cas de l'œuvre d'Otobong Nkanga, d'intermédiaire entre *X* et *Z*, la rencontre en situation d'exposition autour d'images photographiques entraînant peut-être de nouveaux changements d'états pour *X*, *Y* et *Z* dans un temps postérieur à la conversation.

428 p. 33, Rémi Parcollet, « L'anadiplose expositive », *op. cit.*

CONCLUSION DU CHAPITRE IV

L'image photographique tient un rôle important dans ma pratique, mais aussi dans la relation entre œuvre et exposition. C'est la raison pour laquelle ce chapitre est assez dense. C'est en travaillant la nature versatile, multiple, a-matérielle de l'image photographique que ma manière de faire, ou méthode de travail, s'est constituée, et que l'exposition a acquis ce rôle fondateur. L'étude de pratiques artistiques contemporaines montre que cette importance de la photographie est largement partagée. L'image photographique est une matière première (ou seconde) informationnelle lorsqu'elle est utilisée comme archive ou document, mais aussi artistique si l'on agit sur ses potentielles manières d'exister. Le photographique est un médium avec des qualités spécifiques, celles justement d'être autant un média qui véhicule des informations, qu'une matière visuelle malléable et expérimentable.

Avec la description de ma base de données des *Prises de notes photographiques* et de celles d'Aurélie Pétrel – les *Prises de vues latentes* – et de Charlotte Moth – le *Travelogue* –, j'ai montré que l'image photographique se collectionne. On peut ainsi la rapprocher de cette sciences des données muséales évoquée dans le deuxième chapitre qui stocke et traite une mémoire collectif afin d'en produire de nouveaux énoncés. Les artistes iconographes définis par Garance Chabert et Aurélien Mole procèdent ainsi, organisant de nouvelles significations en associant les images les unes aux autres sur des supports éditoriaux mais aussi événementiels ou numériques.

Alors que les images collectées par Charlotte Moth sont souvent disposées en groupe dans des displays, les prises de vues latentes d'Aurélie Pétrel sont l'objet d'une série d'activations et de mise en abyme par la documentation, devenant des partitions photographiques au gré des différentes occasions d'exposition. Le protocole *Forme / Contre-forme* qui s'est peu à peu constitué par la mise en vue de certaines *Prises de notes photographiques* a initié dans ma pratique un rapport spatial entre un outil visuel – l'image – et sa matérialisation pour des circonstances de mise en vue spécifique.

D'un jeu formel, je suis passée avec *Paris – Rio / Trajet* à une expérience de l'image comme outil visuel performantiel activant une relation au site plus sémantique. En déplaçant la mise en œuvre de mon processus de travail de l'événement-exposition vers un trajet fait de plusieurs sites et temporalités, l'image photographique s'est démultipliée. À la fonction d'outil visuel d'une captation mémorielle d'un affect, j'ai ajouté celle de support de documentation d'une action située et furtive. À sa matière argentique, j'ai ajouté une matière numérique produite non plus avec un appareil photographique mais par un enregistrement de surface, celle de l'affichage écran.

La fonction de mise en vue de l'exposition s'en est trouvée modifiée. L'activation de l'outil visuel ayant lieu dans un événement non programmé,

c'est la documentation de l'action qui fait alors office de support de mise en vue. L'événement-exposition initial, celui ayant déclenché la mise en œuvre du trajet de Paris à Rio acquiert une fonction de restitution de ce qui a eu lieu dans la rue. Un nouvel espace de mise en vue accompagne la restitution, un espace imprimé et éditorial dans lequel les multiples images photographiques sont agencées et montrent différents points de vue sur le trajet. Cet usage du livre comme espace de mise en vue est une constante que nous allons retrouver avec les projets du collectif Exposer-Publier autant que dans mes recherches personnelles, dès lors que l'image photographique mais aussi scannographique ou sérigraphique est présente.

Chaque mise en vue est une occasion de reconsidérer la matérialité de l'image photographique et d'actualiser son support, son format, son usage. Activer une image photographique oblige à un double positionnement, celui relatif à la matérialisation de l'image ainsi que celui relatif au point de vue qu'elle rend visible. En tant que contenu informationnel, l'image photographique fait appel à une mémoire affective d'un déjà perçu qui donne aux choses mémorisées par cette technique la possibilité d'être véhiculés par l'image et re-présentés. Mais l'image photographique en tant qu'artefact est aussi ce qui se met toujours devant ce qu'elle contient, sa matière picturale et objectale diffusant aussi un certain nombre d'informations qui se manifestent en même temps que ce qu'elle met en vue.

CHAPITRE V
Activer un espace & une situation

Dans ce cinquième chapitre, j'ai rassemblé les productions qui engagent un rapport aux espaces artistiques, l'atelier et l'espace d'exposition. Après avoir expérimenté la plasticité de l'image photographique en l'utilisant comme un outil visuel dont la matérialisation est adaptée aux circonstances de mise en vue, c'est la situation d'exposition qui est ici prise comme point de focale. S'intéresser à l'exposition en tant que situation permet d'en considérer les différents lieux, mais aussi les usages. Alors que le chapitre précédent explorait la fonction de mise en vue, c'est plutôt le format muséal qui importe ici en tant que cadre de référence qui normalise ce que l'on s'attend à trouver comme pratique dans un espace.

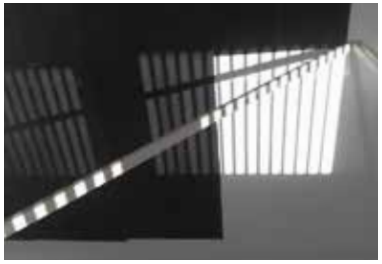
Je vais débuter ce chapitre en décrivant le rôle de l'atelier dans des pratiques engageant un dialogue avec l'événementialité de l'exposition. Je vais commencer par mes expérimentations dans l'atelier à New York, avant de regarder les relations que d'autres artistes entretiennent avec cet espace. L'atelier est usuellement le lieu de travail et de stockage de l'artiste, là où il pense et produit ses œuvres, là où il les fabrique. Travailler avec l'exposition implique de se déplacer là où elle a lieu, faisant dire à Daniel Buren qu'il vit et travaille in situ. Quel usage pour un atelier quand l'œuvre se pense et s'ajuste dans son espace expositionnel ? Chaque espace ayant ses propres qualités et spécificités architecturales, il est possible de considérer tout espace comme expositionnel et d'y mettre en œuvre des opérations d'observation, d'analyse et de composition. C'est ainsi que l'atelier s'est transformé en un studio de répétitions dans lequel réaliser des agencements furtifs. Le travail de Laura Lamiel va m'accompagner pour préciser ce que pourrait être une pratique d'agencement, entre pensée de la relation et technique de composition.

Quatre expositions vont ensuite être analysées : l'exposition *Regards* et le cycle *Table as a Curator / Autour de la table* qui regroupe trois expositions – Nightstand / Table de chevet, Printpress / Table de sérigraphie et Mixing Console / Table de mixage. Mon intervention pour l'exposition *Regards* s'organise autour d'une installation, *Espace / Contre-espace (Plan incliné)*, qui est une déclinaison à l'échelle de l'espace architectural du protocole de travail *Forme / Contre-forme*. Le point d'intérêt déclenché par l'occasion d'exposition ne se trouve plus dans une image photographique mais dans l'espace d'exposition lui-même. Mon intervention a donc consisté en l'intensification de ce point d'intérêt dans l'espace expositionnel. Le point d'intérêt étant autant formel que conceptuel, ce plan incliné est devenu l'élément central d'un dispositif de mise en vue jouant avec les normes d'accrochage du format muséal. En revenant sur les liens entre sculpture et exposition envisagées comme pratiques de la spatialité, je vais m'arrêter sur la manière dont l'artiste Katinka Bock travaille en dialogue avec le site pour donner à l'exposition une part active dans l'élaboration de l'entité *Y* de mon équation.

Lorsque la situation d'exposition en tant qu'environnement de travail global devient le point d'intérêt activé par l'occasion, il ne s'agit plus de penser une intervention spécifique à un lieu, mais de produire un véritable travail curatorial visant à penser de manière réflexive l'exposition en tant que format de monstration mais aussi de collaboration. Le cycle *Table as a Curator* s'est organisé autour d'un élément de mobilier, la table, permettant d'activer différentes manières d'être et de travailler en situation d'exposition, depuis l'opposition table / mur, document / œuvre jusqu'aux activités partagées ou non qu'une table appelle comme le repas, le travail, la lecture, etc. La mise en place de ces trois situations d'exposition a été réalisée avec le collectif ExposerPublier, invitant d'autres personnes à venir y prendre part et questionnant ainsi la place du regardeur appelé à devenir contributeur.















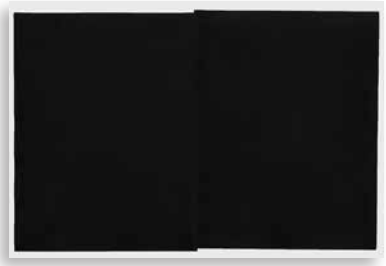
Milan — Museo del Novecento [1 PNP], tirages numériques noir maroufés
New York is Black, 13 tirages en sérigraphie marouflés, tasseaux de bois, une fenêtre, lumière
Agencement pour l'*Open Studio*, NYU Steinhardt, New York, É-U, 2013 : *New York is Black*,
15 tirages en sérigraphie épinglés, une fenêtre























5 agencements pour l'*Open Studio*, NYU Steinhardt, New York, É-U, 2013
Pratsville [3 PNP], tirages jet d'encre, matériaux divers ; *New York is Black*, 11 tirages en sérigraphie épinglés ; *High Line* [1 PNP], *Deux espaces / Interactions*, 5 tirages jet d'encre réhaussés en sérigraphie, 1 tirage en sérigraphie, 1 règle métallique, verre, adhésif

1. Activer un espace de travail : l'atelier

1.1 DANS L'ATELIER : EXPÉRIMENTER, MANIPULER, IMPRIMER

Le déplacement est tout autant une action qu'une notion qui revient souvent dans ma pratique. Elle est fondamentale. Je me déplace géographiquement et cela déplace la manière dont je perçois mon environnement. Je ne porte plus mon attention sur les mêmes choses puisque je ne suis plus dans un milieu familier. Les paysages et les objets ne sont plus les mêmes que ceux que j'ai l'habitude de voir. Je ne les connais pas puisque nous ne nous sommes pas encore fréquentés ; ils ne sont indexés à rien, ou presque, dans ma mémoire personnelle. Il va se créer des relations intuitives entre ce que je vois et que j'ai déjà vu, des associations de couleurs, de formes, de matériaux. Elles vont alors se connecter avec d'autres choses situées dans d'autres contextes et territoires. Sans déplacement physique de ma part, ces connexions n'auraient pas lieu. Chaque déplacement produit une déterritorialisation, une sortie de mon territoire, mais aussi une sortie du territoire des choses auxquelles je vais m'intéresser puisqu'elles vont trouver de nouvelles correspondances avec le territoire d'où je viens et que je transporte avec moi. En me déterritorialisant, je me reterritorialise dans un territoire qui n'existait pas encore, un territoire à la fois unique et partagé, un territoire de rencontres.

Dans le chapitre précédent, un processus de travail complet devient trajet d'un point à un autre, déplacement physique mais aussi sémantique de Paris à Rio. Cette conscience du lieu comme point d'ancrage potentiel de l'activation d'une image n'aurait pu advenir sans ce premier déplacement d'un an à New York à l'occasion d'un échange universitaire entre la New York University et l'Université Paris 1. Cette temporalité longue a permis de déplacer non seulement ma perception mais aussi mes manières de travailler, passant d'une activité principale de spectatrice dans le paysage urbain à une activité d'atelier, produisant des images imprimées en sérigraphie et expérimentant des agencements spontanés par des dialogues, ou mises en relation, entre espace et matériaux.

L'activation d'une image en situation d'exposition par le protocole *Forme / Contre-forme* a permis un retour à la sculpture dans ma pratique par le biais de l'espace d'exposition. Travailler avec et dans l'espace architectural m'a ramenée à des préoccupations de composition en volumes, plans, et structures qui, si elles ne sont pas directement des sculptures telles que l'on a l'habitude de les définir, font sculpture par les manières de faire qu'elles requièrent. C'est ainsi que j'ai eu envie de me confronter plus directement à l'espace, sans l'intermédiaire de l'image photographique pour m'engager à nouveau dans une pratique sculpturale[429]. Mais si l'espace d'exposition est le lieu dans lequel avoir une pratique sculpturale, c'est encore sous le mode de l'occasion que se poursuit cette pratique, nécessitant soit de s'occuper à des répétitions quotidiennes dans l'atelier en attendant une occasion d'exposition, soit de provoquer des occasions d'expositions pour pouvoir engager une relation avec un espace.

429 Je rappelle que j'ai été formée à la sculpture à l'ÉNSAAMA Olivier de Serres à Paris de 2000 à 2003.

L'ATELIER DE SÉRIGRAPHIE COMME ESPACE DE PRODUCTION D'IMAGES AVEUGLES

Ce déplacement à New York n'a pas provoqué de séisme mais des micro-fissures. Quittant Paris en août 2012 forte d'une pratique d'observation de mon environnement et d'un travail en situation d'exposition, je me suis retrouvée avec un atelier personnel dans une école équipée de toutes les commodités dont un artiste peut rêver. Mais qu'y faire ? Par quoi commencer ? Avec quoi occuper cet espace de travail puisque mon travail s'occupe ailleurs, en dehors de l'atelier ? Ma première table de travail a été la table de sérigraphie, dans un espace collectif et partagé au rez-de-chaussée du Barney Building[430], rompant ainsi la solitude de l'atelier personnel et me permettant de m'occuper à apprendre une nouvelle technique. Et puisque j'avais évoqué avant de partir la possibilité de quitter l'image photographique, de ne plus *travailler avec* pour ne plus produire de représentation et tenter d'atteindre ainsi l'essentiel de ce qui m'intéressait dans ces images – les notions d'assemblages et de relations – j'ai commencé à sérigraphier des rectangles noirs, répétant inlassablement le même geste en quête d'une image négative et opaque, une image qui ne dirait rien d'autre que sa propre matérialité, une image qui ne serait lisible que dans son épaisseur d'encre mat. Dans l'atelier de sérigraphie il est aussi question de corps et de posture, voire même de danse si l'on observe le rapport qui s'instaure entre l'écran qu'il faut manipuler, accrocher, décrocher, soulever et la racle qu'il faut tirer à soi, le buste penché sur la table pour, d'un geste souple mais appuyé, mettre en contact encre et papier à travers la maille tendue. Comme avec la photographie, le procédé est photosensible, l'image se révèle, et s'imprime. Mais elle n'est pas photographique, elle est trame, matière picturale plutôt que quasi-réelle.

La ville de New York est structurée de nombreux éléments noirs : poutres en acier utilisées pour la construction des bâtiments et des infrastructures urbaines, huisseries, peinture des panneaux de bois pour les zones de chantiers, tissus tendus sur les bâtiments lors de travaux, etc. Il m'est apparu évident d'utiliser cette couleur comme teinte pour matérialiser le vide laissé par l'absence d'image dans l'écran de sérigraphie. Ce rectangle noir est devenu un outil servant à prendre la mesure du vide, un outil visuel semblable au tissu à bande de Daniel Buren, à la différence près que cet outil là n'a pas d'exactitude industrielle et ne cache pas les accidents de son procédé de fabrication qu'il m'importe peu de maîtriser.

Le principe de la sérigraphie est assez simple. Un tissu avec une maille fine est tendu sur un cadre en bois ou en acier. On applique ensuite une émulsion photosensible en une couche très mince sur la maille. Quand l'émulsion est sèche, on pose une image imprimée en noir, un dessin au trait ou une forme opaque entre l'écran et une lampe UV placée sous une plaque de verre. Partout où la lumière traverse l'image, l'émulsion cuit et durcit. Lorsque la lumière est stoppée par le noir du tracé ou de l'encre, l'émulsion

430 Nom du bâtiment dans lequel les cours de *Master of Fine Art* ont lieu et dans lequel se trouvent les ateliers des étudiants ainsi que des ateliers collectifs comme celui de sérigraphie ou de menuiserie.

reste soluble. On rince ensuite l'écran pour le dépouiller de toute l'émulsion non insolée. Le motif de l'image réapparaît en négatif : à tous les endroits où la lumière n'a pu insoler l'émulsion se trouve la maille de l'écran, l'encre pouvant ainsi la traverser pour se déposer sur le papier. Là où la lumière est entrée en contact avec l'émulsion et l'a cuite, l'encre ne peut traverser l'écran et le papier reste intact. Pour faire un aplat d'encre, il suffit donc d'insoler un rectangle de papier opaque en le plaçant entre l'écran et la lumière sur la plaque de verre. C'est ce que j'ai fait en commençant par un rectangle au format 21 x 29 cm. Après un premier passage avec la racle pour faire passer l'encre à travers la maille et imprimer le rectangle noir sur le papier, j'ai tourné la feuille pour agrandir le rectangle en le doublant. La perfection du raccord entre les deux rectangles n'étant pas ma priorité, des chevauchements entre les deux formes sont apparus, changeant l'intensité et la matité de la couleur à l'endroit où l'encre se retrouvait en sur-épaisseur. J'ai ainsi imprimé une cinquantaine de doubles rectangles noirs imparfaits sur des feuilles blanches identiques. Ils sont devenus des outils, une matière première pour mettre en place des dialogues avec l'architecture et les espaces du Barney Building. Des images négatives indexées à leur contexte de production (New York), pouvant être activées de différentes manières.

CHERCHER DES POINTS D'INTÉRÊTS DANS L'ESPACE DE L'ATELIER

Les premiers agencements spontanés ont eu lieu dans mon atelier, où malgré ma réticence à sédentariser un lieu d'expérimentation, j'avais mis une première image au travail. Coller cette *Prise de note photographique* au mur a été un moyen de reprendre là où j'en étais, c'est-à-dire à la mise en relation entre une image et un espace. Le résultat ne fut pas très encourageant, l'impression noir et blanc de l'image choisie étant d'une qualité trop médiocre et la relation entre l'image et son espace d'accueil quasi inexistante. L'exiguïté de mon atelier ne permettait pas de multiplier les points de vue en prenant du recul ou en circulant dans l'espace. Une seule rencontre a eu lieu, celle d'un des points d'intérêt de l'image, polygone lumineux situé en bas à droite de l'image, avec un rectangle de lumière découpé par l'ombre sur le mur de la fenêtre de l'atelier.

Cette rencontre a suffit à me persuader que l'image pouvait disparaître et être remplacée par les rectangles noirs imprimés en sérigraphie, la lumière naturelle passant à travers la fenêtre se chargeant de faire le reste. J'ai utilisé ces rectangles de deux manières, chacune prolongeant l'action de fragmentation puis recomposition d'une entité initiée avec les *Formes / Contre-formes*. À la place de l'image photographique marouflée au mur se trouvaient maintenant des aplats d'encre. Certains ont été collés au mur, après avoir découpé le blanc tournant du papier, d'autres ont été épinglés bord à bord, la bordure blanche permettant de saisir chaque rectangle dans sa particularité au sein d'une entité recomposée.

Cela n'a pas été simple de maroufler au mur des feuilles entièrement recouvertes d'encre à l'eau. L'humidité de la colle contamine l'encre et au passage de la brosse pour appliquer le papier au mur, des particules se fixent sur les poils et laissent des traces noires à l'extérieur du papier. Je n'ai

pas renouvelé cette technique d'accrochage ailleurs que dans l'atelier et les expérimentations réalisées sur place ont ainsi le même statut que le travail sur table avec les images photographiques, une recherche de points d'intérêts. Ces images sérigraphiques sont devenues des outils visuels, un matériau à activer dans une situation d'atelier. Cette série d'expérimentations a été une histoire de dialogue, celui d'entités impermanentes – lumière traversant les stores à différentes heures de la journée, impressions marouflées au mur et tasseaux de bois posés en équilibre – trouvant place dans leur rencontre, par leur rencontre. Je n'ai documenté qu'un moment de cette séance de travail qui a donné lieu à de multiples configurations, le seul élément fixe étant la forme noire collée au mur.

DE LA FENÊTRE AU MUR, UTILISER LES RECTANGLES NOIRS COMME OUTILS CONTEXTUELS

Le dialogue entre fenêtre, mur et rectangles noirs s'est poursuivi dans une installation un peu plus stable que la précédente et dans deux versions différentes. Le premier accrochage a eu lieu dans une grande salle du Barney Building. Je tenais à sortir de mon atelier pour me confronter à d'autres espaces, ayant des particularités et des contraintes différentes. Il m'était aussi impossible de faire rentrer plus de quatre personnes dans mon atelier, ce qui rendait une séance de présentation et critique du travail compliquée. J'avais aussi besoin de pouvoir me déplacer dans un espace pour tester une multiplicité de points de vue. Je suis donc sortie de l'atelier et j'ai choisi comme point d'intérêt les nombreuses fenêtres de cette salle, faisant ainsi en sorte de prolonger le travail amorcé dans le dialogue précédent. Je n'ai, cette fois-ci, pas marouflé les feuilles de papier au mur afin de pouvoir les déplacer et les recomposer de plusieurs manières ultérieurement sans avoir à réimprimer ma matière première. J'ai utilisé les épingles en T (*T pin*), découvertes à New York, qui permettent de maintenir le papier à une certaine distance du mur et de donner du relief, de l'épaisseur à l'accrochage. Alors que dans l'expérimentation réalisée dans l'atelier les rectangles étaient juxtaposés bord à bord de manière à recomposer une forme homogène faisant corps avec le mur, on se trouvait ici face à quinze feuilles de papier épinglées les unes à côté des autres et présentant une surface non homogène. Sur chaque feuille de papier étaient imprimés deux rectangles noirs de dimensions égales mais placés légèrement différemment, se chevauchant parfois ou laissant apparaître un fin liseré blanc entre eux. On percevait donc dans le même temps une entité redoublant l'emplacement et les proportions des fenêtres occupant les murs contigus, et un assemblage de quinze feuilles de papier recouvertes chacune par deux rectangles noirs faisant écho à la structure des fenêtres, celles-ci étant composées de deux rectangles vitrés et transparents bordés d'un montant métallique peint en noir. Ici encore, c'est après avoir produit l'image, la matière première, que l'évidence de la rencontre entre la fenêtre et les rectangles noirs s'est produite. Il a d'abord fallu que quelque chose arrive pour le dialogue commence. Au moment d'imprimer, à la table de sérigraphie, je ne savais pas ce que j'allais faire de ces impressions d'images aveugles, absorbée par l'action elle-même et la répétition de ces gestes feuille après feuille. Ce sont les séances de travail dans l'atelier qui ont attiré mon attention vers

cette fenêtre et sa forme positive composée de deux rectangles transparents laissant passer la lumière.

Le deuxième accrochage a eu lieu lors de *l'Open Studio* au mois de décembre 2012, dans mon atelier, au quatrième étage du Barney Building. L'entité formée par l'épinglage côte à côte des feuilles blanches imprimées de rectangles noirs a trouvé place sur le mur contigu à la fenêtre, retrouvant ainsi ces rapports formels et contextuels d'équivalence et d'opposition, et rejouant l'apparition de la lumière sur la surface imprimée. Afin d'être adapté à ce nouvel espace d'accueil, la forme globale n'était plus composée que de quatre feuilles dans la hauteur et la découpe murale au niveau du radiateur répercutée sur le coin inférieur droit, enlevant une feuille supplémentaire à cet emplacement.

1.2 L'ESPACE DE L'ATELIER COMME TERRAIN DE COMPOSITION & D'EXERCICE

L'IMPLICATION PAR LE DOUTE

Si je prends le temps de retracer ces différentes recherches menées à New York, c'est parce qu'elles me semblent significatives de la façon dont ma pratique a évolué, et ce grâce, ou à cause de ce voyage, de cette expérience qui m'a donné l'occasion de laisser grandir mes doutes dans un contexte très privilégié. J'ai eu la vacance nécessaire pour me perdre et aller explorer des chemins qui n'apparaissaient pas sur la carte au premier abord. J'ai perdu mes repères. J'ai eu du mal à comprendre et me faire comprendre et il était autant question de langue que de codes culturels. J'ai ressenti au quotidien ce que je voulais mettre en œuvre : composer avec l'existant, même lorsque celui-ci est indéchiffrable, et réussir à trouver, malgré tout, quelque chose à quoi s'accrocher. Dans mes notes prises à l'hiver 2013, on ressent ce flottement, cette errance.

J'y évoque un déplacement qui impacte ma pratique autant formellement que conceptuellement. Formellement, cela se ressent avec l'arrivée de la sérigraphie et la présence de cette couleur noire qui me marque et qui a entraîné les productions décrites précédemment. Pour le déplacement conceptuel, je note ce rapport au politique que je qualifie de différent de ce que j'ai observé ici à New York en ce qu'il est plus diffus mais assez central, alors qu'il serait plus explicite en France. J'explique ensuite que cela me convient plus et m'aide à me positionner car je ne me retrouve pas dans un art qui serait un élément de promotion, de communication, qui servirait explicitement une cause. Relisant ces phrases quelques années plus tard, je retrouve à cet endroit ce qui continue à me poser question et qui s'est vraiment concrétisé à travers ce déplacement géographique, à savoir la relation entre contenu et contenant, entre signifié et signifiant, entre interprétations potentielles d'un sens et production ou non d'un message. Je dis vouloir « opacifier un prétendu message ». Ce qui est en lien avec les opérations de recouvrement et surimpression des images photographiques, mais aussi avec un rapport immédiat ou différé à un positionnement politique. Non pas explicite dans le message, le signifié, mais cen-

tral dans la manière de faire, d'agencer des éléments fragiles et instables, de les mettre en dialogue sans prétention de faire œuvre. Est-ce que cela signifie que je n'ai rien à dire ? Je noterai un peu plus tard « *I need facts* ». Apparaît ainsi un vocabulaire désignant des formes impermanentes, instables, reconfigurables, capables d'évolution, alors que dans le même temps des manières de faire se répètent et s'inscrivent dans la durée devenant ainsi significatives.

IMPROVISER DES AGENCEMENTS SPONTANÉS DANS L'ATELIER

La nécessité d'ouvrir les portes de l'atelier à l'occasion de l'*Open Studio* et de montrer nos travaux, en cours ou terminés, a abouti à la production de plusieurs agencements spontanés. Trois *Prises de notes photographiques* réalisées à Prattsville ont fait l'objet d'une mise en relation simple et précaire avec d'autres éléments trouvés sur place. Les rectangles noirs imprimés sur papier blanc de *Multiple Black (New York is black)* ont été accrochés sur le mur à côté de la fenêtre, quatre impressions sérigraphiées de *Astor Place* ont été re-situées dans une salle permettant d'avoir une vue sur le bâtiment photographié, et enfin des outils, quelques sérigraphies et une étagère ont été disposés de manière à dialoguer avec l'espace de l'atelier. Je ne reviendrai pas sur l'accrochage de *Multiple Black (New York is black)* puisqu'il a été décrit précédemment.

L'agencement réalisé avec les outils allait au-delà du simple rangement de l'atelier, mais mettait en relation différents types d'outils, d'éléments de travail et de mobilier allant de la règle métallique à une feuille sérigraphiée en noir restant après le marouflage, en passant par un test d'impression, et un boitier d'interrupteur. Le tout était disposé en fonction d'une étagère aux montants noirs, séparée en deux afin de servir de plan de travail, et placée en dessous d'une trappe d'accès aux canalisations gris foncé insérée dans le mur. Tous ces éléments ont été composés ensemble, ce que permet de saisir la documentation photographique. Ils ne constituent pas pour autant une pièce à part entière, mais un agencement temporaire dont certaines parties – la règle et les deux impressions en sérigraphie notamment – sont restées à ce même emplacement pendant quelques mois.

PRATTSVILLE (3 AGENCEMENTS)

Les *Prises de notes photographiques* utilisées dans ces trois agencements décrits ci-après ont été réalisées à Prattsville, au nord de l'état de New York. Un agencement peut parfois ressembler à un exercice, prendre la forme d'une recherche puisque recherche, exercice et agencement ont en commun leur refus de se stabiliser de façon permanente et leur détermination à se saisir d'une occasion pour produire quelque chose d'indéterminé à l'avance. Au moment de *l'Open Studio*, j'avais dans l'atelier quelques *Prises de notes photographiques* imprimées en petit format sur les imprimantes jet d'encre du studio photo, et notamment celles captées à Prattsville.
Je n'avais rien prémédité ou prévu à l'avance pour ces agencements. Il fallait que je fasse de la place dans l'atelier pour que des visiteurs puissent y ren-

trer et la porte en bois qui nous avait été fournie avec l'étagère métallique comme mobilier de bureau prenait trop de place. Je l'ai donc mise à la verticale et appuyée contre le mur. J'avais sorti toutes mes recherches imprimées afin de décider quoi montrer et comment. Les planches servant à murer les ouvertures de la maison rouge photographiée à Prattsville semblaient avoir les mêmes dimensions et être de la même essence de bois que celles de ma planche de bureau. Il y avait une évidence à les faire dialoguer. J'ai donc cherché où et comment placer l'image sur la planche.

J'avais repéré un tas de briques beiges au sous-sol du Barney building. Après avoir associé la maison rouge avec la planche de bois, j'ai immédiatement pensé à mettre en relation la maison témoin en ciment et les briques. Quant au scotch rose fluo, il avait été acheté dans un magasin de bricolage en arrivant à New York (déambuler dans les magasins de bricolage est une de mes activités favorites, d'autant plus à l'étranger) et n'avait pas encore trouvé d'utilité. Ces trois associations entre un matériau disponible ici et maintenant et une *Prise de note photographique* ont été spontanées. Il s'agissait avant tout de me mettre au défi de trouver quelque chose à faire avec ces images pour pouvoir passer du temps avec elles, pour *travailler avec* et improviser une mise en vue.

À quel moment et pourquoi aurais-je pu prendre la décision de stabiliser ces propositions, ces relations ? Au moment de les démonter, ou de les réactiver ? À l'occasion de l'exposition de fin d'année qui devait avoir lieu six mois plus tard ? Pour cela il aurait fallu que je décide de garder les briques et que je les stocke emballées pour ne pas les abîmer ni les perdre. De garder la planche de bois telle quelle et que je mette mon rouleau de scotch de côté, par précaution. Certains auraient pu faire cela. Pour moi cela ne faisait (et ne fait toujours) aucun sens. Cela avait du sens de faire ces propositions au moment où je les ai faites car j'avais besoin d'éprouver et d'expérimenter des manières d'utiliser un certain type d'image dans un certain contexte.

Cela me rappelle ce qu'avait raconté Ghislain Mollet-Viéville lors d'une visite de l'exposition *Carl Andre, Sculpture as place, 1958 – 2010* au Musée d'art moderne (18 octobre 2016 – 12 février 2017) à propos des briques utilisées par l'artiste dans ses premières installations. Au début de sa carrière, Carl Andre produisait ses installations avec les matériaux qu'il trouvait dans les manufactures à proximité du lieu d'exposition et les restituait ensuite. Lorsque ses œuvres ont été acquises par des institutions ou des collectionneurs, ces derniers se sont mis à garder les briques utilisées pour les installations, stabilisant ainsi des matériaux en particulier et rendant l'œuvre compliquée et chère à stocker ou déplacer alors que l'artiste l'avait pensée comme devant être faite avec un minimum de moyens, localement et ajustée à la situation.

Disons que je préfère considérer ces expérimentations documentées comme des exercices qui *en restent là*. Ce qui n'en reste jamais là, c'est ce que le fait d'avoir fait ça, d'avoir agencé les choses de cette manière, d'avoir cherché des propositions et d'en avoir stabilisées quelques unes pour quelques heures m'a transformée. Chaque agencement me transforme et transforme mon rapport aux choses, aux gens, aux histoires et aux situations. Mon tra-

vail est peut-être, tel le symbiote, d'aider ces organismes à prendre corps pour quelques heures, puis de leur redonner leur liberté[431]. Cette « symbiopoïèse[432] » n'est pas à sens unique. Il serait d'ailleurs plus juste de dire que ces agencements me produisent autant que je les produis puisqu'ils m'obligent à prendre position.

Les briques[433] sont retournées au sous-sol, attendant de faire partie d'une autre construction plus stable, la porte est redevenue bureau, le morceau de scotch et l'image qu'il tenait sont restés là, accrochés au mur pendant quelques mois, puis le scotch est allé à la poubelle et l'image dans une boite. Le rouleau est revenu à Paris avec moi. Il n'a plus jamais servi à accrocher des images. Pour l'instant.

1.3 LA DISPOSITION, PRATIQUE QUOTIDIENNE D'ATELIER

DES SURFACES BLANCHES AUX CELLULES

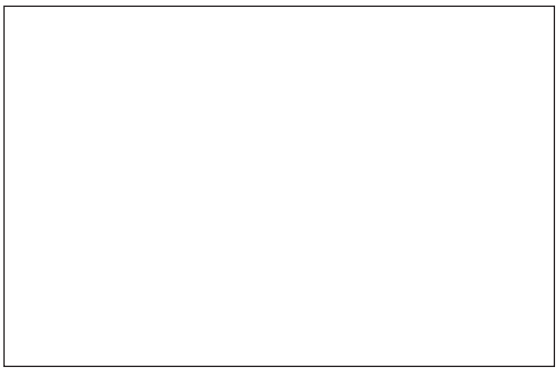
Dans la pratique de Laura Lamiel, l'opération de disposition a lieu d'abord dans l'atelier où elle compose et invente des espaces d'exposition à sa mesure. La relation avec une surface de composition a commencé, pour Laura Lamiel, par des plaques émaillées blanches, immaculées, qu'elle a faites fabriquer à l'échelle de ses bras, aux dimensions de son corps. Ces plaques émaillées sont un instrument de mesure de sa propre présence dans un espace, tout d'abord celui de l'atelier puis celui du white cube. Laura Lamiel fait concurrence au white cube. On pourrait dire qu'elle n'en a pas besoin tant elle le redouble. Elle n'attend pas d'occasion d'exposition pour mettre à l'épreuve de la surface blanche ses compositions et agencements d'objets plus ou moins trouvés. Elle n'attend pas d'occasion d'exposition pour bricoler des cellules entre studio photo et galerie miniature. L'image photographique a un rôle important dans la pratique de Laura Lamiel. Comme chez Aurélie Pétrel, l'image photographique est aussi indice, trace d'agencements d'atelier déjà déconstruits. Comme chez Aurélie Pétrel, l'image photographique indexe une temporalité et un espace, remettant en présence par l'image un moment du travail qu'on ne peut plus voir.

Ces agencements réalisés et mis à l'épreuve par une mise en vue temporaire et intime dans l'atelier sont documentés par l'appareil photographique. Les mises en vues ainsi captées sont imprimées sur des plaques émaillées. On les retrouve plus tard, dans un temps second d'exposition hors de l'atelier, disposées au sein de compositions rejouant, parfois, certaines parties des agencements documentés. On y retrouve des récurrences, des similitudes, un air de déjà vu. L'atelier est en cela un véritable espace hébergeant des moments d'exposition, et ces images sont équivalentes à des vues documentaires, à la différence près que l'espace dans lequel ces dispositions ont lieu varie peu. C'est probablement qu'il importe peu. Il est

431 p. 218, Anna Tsing, *Les champignons de la fin du monde*, *op. cit*. L'auteure cite le biologiste Scott Gilbert et ses collègues : « Par l'idée de symbiose, nous faisons référence à la capacité des cellules d'une espèce à assister le développement normal du corps d'une autre espèce. »

432 *Ibid*.

433 La brique peut aussi être vue comme le moyen de nommer une entité générique dans un agencement, élément de construction autant matériel que théorique transformant cette pratique en un chantier de construction sans fin ou un *Tetris*.



Laura LAMIEL, *Chambre de capture (1)*
Métal émaillé, laine, bois, néons, Plexiglas (150 × 190 × 150 cm), unique, vue d'exposition, La Verrière – Fondation Hermès
Photographe : © Isabelle Arthui

fonctionnel, rassurant, connu, sans surprises. C'est un espace de répétition, un studio de danse, une réserve de topiques. L'espace qui importe est celui déterminé par les plaques d'émail, jouant à redoubler le sol, les murs, surface plane ou volume ouvert, espace dans l'espace, plateau de jeu. Pour construire une cellule, il suffit de trois plaques maintenues entre elles par des pinces. Aussitôt montée, aussitôt démontée, tout, dans les compositions de Laura Lamiel, indique leur précarité d'état transitoire. L'aspect brut des objets trouvés contraste avec la surface brillante et immaculée de l'émail. Les tubes fluorescents ne semblent être là que pour éclairer une scène à photographier. Sculptures ? Installations ? Décor ? Ces agencements appellent le combinatoire. Il est dans leur nature de suggérer les multiples autres combinaisons que la disposition des objets nous propose. L'espace d'exposition et l'atelier deviennent des lieux génériques, interchangeables. Les agencements produits n'entrent pas en relation avec le lieu. Ils sont autonomes. Les relations qui se créent sont internes à la composition, imperméables aux caractéristiques du site physique, mais sensibles à l'espace axonométrique de la boîte blanche[434]. Chaque composition est un espace d'exposition en soi dans lequel sont disposés un ensemble d'objets, associés les uns aux autres, les surfaces verticales et horizontales faisant partie des entités mobiles et modulaires au même titre que les objets trouvés.

AVOIR LIEU, LES ESPACES MULTIPLES DE LAURA LAMIEL

> ‹ À mesure en effet que s'éloigne le vaisseau spatial, la tradition elle-même se met à ressembler à un élément du bric-à-brac posé sur la table basse – ni plus ni moins qu'un assemblage cinétique de reproductions collées les unes aux autres, alimenté par de petits moteurs mythiques et exhibant de minuscules maquettes de musées. Au beau milieu de ce bric-à-brac, on distingue une « cellule » uniformément éclairée qui semble indispensable au fonctionnement de l'ensemble : l'espace de la galerie[435]. ›

Les cellules de Laura Lamiel sont semblables à cette vue du ciel d'une salle de musée décrite par Brian O'Doherty. Ce sont des chambres de captures d'instants photogéniques, d'une esthétique de la disposition, comme le titre des œuvres nous l'indique. La légende mentionne que cette chambre est unique. Il n'y en aura pas d'autre comme celle-là, et pourtant toutes les autres lui ressemblent. Chacune est un lieu, chaque composition produit un lieu différent, chaque disposition fait lieu en ayant lieu. La photographie ou le regardeur en témoignent. Elle a eu lieu. On ne sait pas ce que deviennent ensuite les objets agencés. D'une cellule à l'autre on retrouve une chaise,

434 p. 110, Bernard Guelton, *L'exposition. Interprétation et réinterprétation*, *op. cit.*
435 p. 35 – 36, Brian O'Doherty, *White cube*, *op. cit*.

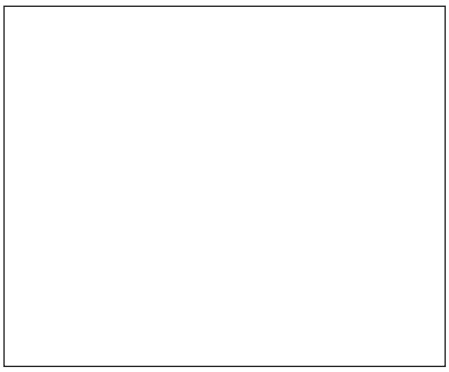
une valise, un rouleau de caoutchouc noir, un morceau de laine. La cellule aussi est photographique. Elle nous renvoie à cette quête d'une lumière parfaite pour l'exposition choisie, du blanc idéal. La cellule est aussi « unité biologique structurelle et fonctionnelle fondamentale de tous les êtres vivants connus[436] », entité « vivante capable de se reproduire de façon autonome[437] ».

Mathieu Copeland compare l'exposition à une contre-forme typographique. « En typographie, on appelle contreforme le volume d'espace occupé par chaque lettre, mais également l'espace partagé par deux lettres qui se suivent, ou encore par toute la combinaison des lettres sur une page[438].» La métaphore résonne évidemment avec le titre donné à mon protocole d'activation des *Prises de notes photographiques* décrit dans le chapitre précédent, *Forme / Contre-forme*. Mais sa description fait aussi écho à l'opération de disposition comme langage combinatoire utilisant des entités, l'espace entre ces entités, ainsi que la dynamique d'ensemble entre toutes ces entités et l'espace dans lequel elles sont disposées. Chaque *cellule*, *chambre* ou *module* de Laura Lamiel est un lieu dans lequel les choses sont disposées, c'est un atelier dans lequel pratiquer ces mises en relation autant qu'un espace d'exposition dans lequel ces relations sont mises en vue. Chaque composition est un point de départ vers la suivante, comme en témoignent ses collages réalisés sur les images photographiques dans le livre d'artiste *Avoir lieu*[439]. Chaque exposition est une occasion de connecter deux échelles, deux contre-formes, l'espace expositionnel du musée devenant une boîte plus grande dans laquelle agencer les boîtes cellules entre elles.

METTRE EN PLACE UNE « MATHÉMATIQUE DES SURFACES »

> ‹ Anne Tronche : « Ton atelier fonctionne comme une exposition infinie de ce qui y naît, s'y constitue, s'y transforme. Comme si les expositions que tu organises ne devaient d'aucune manière adopter des dispositifs définitifs. »
>
> Laura Lamiel : « Quand je parle du noyau dur, il s'agit plus ou moins de cela. J'ai dû concevoir une mathématique des surfaces. J'ai fixé les dimensions des briques une bonne fois pour toutes, et les panneaux j'en ai déterminé la dimension à partir de ma morphologie. Il s'agissait de fixer la limite au-delà de laquelle ma main ne pouvait plus saisir le haut de la surface. Ces transformations que tu évoques dans les relations des modules et des objets est une arborescence qui a pris une telle importance dans la conduite de la pensée de l'œuvre, qu'elle me semble aujourd'hui infinie[440]. ›

436 https://fr.wikipedia.org/wiki/Cellule_(biologie), consulté le 5 décembre 2019
437 *Ibid*.
438 p. 20, Mathieu Copeland, « Chorégraphier l'exposition : une exposition se réalisant en tout lieu, en tout temps, avec et pour tous », dans Mathieu Copeland (dir.), *Chorégraphier l'exposition*, Noisiel / St. Gall / Dijon, la Ferme du Buisson / Kunst Halle Sankt Gallen / Les presses du réel, 2013
439 Laura Lamiel, *Avoir lieu*, Paris, Éditions Au figuré / Galerie Anton Weller, 1996, tirage de tête présenté dans des boîtes d'acier émaillé blanc
440 p. 70, Laura Lamiel & Anne Tronche, « Noyau dur et double foyer », dans Dario Cimorelli (dir.), *Laura Lamiel*, cat. expo., Musée d'art moderne, Saint-Étienne Métropole (13 septembre – 2 novembre 2013), Milan / Saint-Étienne, Silvana / Musée d'art moderne, 2013



Dorothea Rockburne, *A, C And D From Group/And*, 1970

Dans cette mathématique des surfaces, l'élément référent est la surface des plaques émaillées. Ce sont elles qui donnent l'échelle. C'est à partir de ces surfaces immaculées, de ces pages blanches dans lesquelles composer, que l*a topologie des agencements* se mesure. La topologie a d'abord été nommée « géométrie de situation[441] ». Cette branche des mathématiques permet d'étudier « dans l'espace réel les propriétés liées au concept de voisinage et invariantes dans les déformations continues ». Autrement dit, une mathématique des surfaces, une topologie des agencements ou une géométrie de situation sont un outil de mesure et d'évaluation des écarts dans une dynamique d'ensemble. Il semble qu'ici l'ensemble se propage d'une cellule à l'autre, d'une chambre à l'autre, de l'atelier à la galerie et vice-versa, dans un mouvement continu qui appelle, nécessairement, à revenir pour soi-même évaluer cette déformation. L'artiste, bien sûr, est témoin de ces évolutions. L'appareil photographique aussi. La différence entre ces lieux – atelier, cellule, image photographique, espace expositionnel –, dans la pratique de Laura Lamiel, est que l'espace expositionnel et l'image photographique permettent de mesurer cette topologie des agencements. L'image photographique parce qu'elle re-présente un état qui a déjà eu lieu, l'espace expositionnel parce qu'il permet de composer ensemble plusieurs cellules et d'en décliner les géométries.

Dorothea Rockburne est une autre artiste à qui le qualificatif poétique de *mathématique des surfaces* pourrait correspondre. Inspirées par la théorie mathématique des ensembles, ses pièces des années 70 s'appellent *Set*, *Group/And*, *Disjunction/Or*, faisant clairement référence non seulement aux mathématiques mais aussi à l'algèbre de Boole et aux langages informatiques naissants. Dorothea Rockburne entremêle les préoccupations des artistes des années 60 et 70, entre art processuel et théorie des systèmes, entre performance et esthétique de l'information, entre sculpture et installation. On retrouve autant chez Dorothea Rockburne que chez Laura Lamiel le facteur structurant de l'espace d'exposition décrit par Robert Morris dans ses *Notes on Sculpture*[442]. Le terme utilisé en anglais est *room*, chambre, espace clos, de petite taille, à l'échelle humaine, comme ceux que Laura Lamiel construit dans son atelier, espace-display ou espace-structure avec ses propres contraintes spatiales. Cependant, comme le précise Mel Bochner dans sa *Note on Dorothea Rockburne*[443], il n'est pas question de *Process art*, il n'est pas question de montrer le processus, de le performer, mais bien d'évoquer l'aspect combinatoire et positionnel d'entités au sein d'un langage.

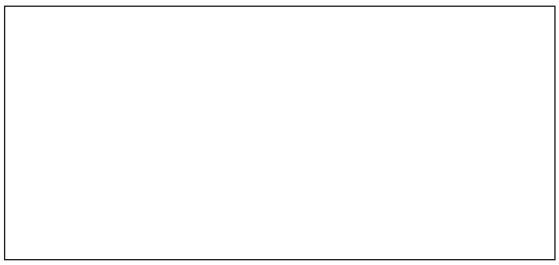
> ‹ Chaque élément de l'œuvre est un signe qui fonctionne comme une lettre dans le langage. Seul, l'élément est complet. Par rapport à un

441 Le Petit Robert, 2012

442 p. 16, Robert Morris, « Notes on Sculpture, Part 2 », dans Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass. / New York, MIT Press / Solomon R. Guggenheim Museum, 1993. « Car l'espace de la pièce elle-même est un facteur structurant à la fois dans sa forme cubique et en termes de types de compression, des pièces de tailles et de proportions différentes peuvent affecter les termes objet-sujet. »

443 p. 28, Mel Bochner, « A Note on Dorothea Rockburne », *Artforum*,10, 1972

autre élément, une logique se met en place, intérieure à elle-même, comme un groupement de lettres fait un mot[444]. ›



Gordon Pask, *Fun Palace*, dessin conceptuel par l'architecte Cedric Price

Les transformations et déformations des agencements sont produites par la variation des combinaisons entre les éléments. Mel Bochner précise que cette transformation est intelligible, perceptible, mais pas nécessairement formalisée, réalisée. Il n'y a ici aucune performance pendant le temps de l'exposition. On ne voit jamais la composition évoluer dans la durée de l'exposition mais bien entre les agencements présentés dans un même événement de mise en vue.

Avec son projet de *Fun Palace* qui n'a jamais été réalisé, Gordon Pask avait appliqué cet aspect combinatoire et relationnel de l'agencement à l'espace architectural lui-même[445]. Son idée était de modifier la structure de l'espace en fonction des activités qui auraient pu y avoir lieu, les murs mobiles se déplaçant et changeant de configuration selon l'utilisation de l'espace. Il souhaitait même que cette interaction puisse être réversible, le programme informatique ayant la capacité d'être force de proposition et d'organiser l'espace de manière à générer de nouvelles activités liées aux configurations proposées. Il y a comme une idée d'organicité des surfaces. Il est évident que les compositions des agencements de Laura Lamiel et de Dorothea Rockburne n'ont pas vocation à être programmées et implémentées par un logiciel. Cependant, elles sont forces de proposition et appellent à imaginer, ne serait-ce que mentalement, d'autres dispositions.

1.4 L'AGENCEMENT, ENTRE TECHNIQUE & PENSÉE

PRODUIRE DES AGENCEMENTS PLUTÔT QUE DES ŒUVRES

La notion d'agencement[446] est devenue indispensable pour m'accompagner dans cette recherche, dans cette tentative de définition de ma pratique et de compréhension d'un mode de fonctionnement de certaines œuvres d'art. J'hésite toujours au moment d'utiliser cette terminologie d'*œuvre d'art* tant elle renvoie, pour moi, à une forme stabilisée, à l'opposé donc de ce que sont les agencements et ce que je considère être ma pratique. Franck Leibovici résume bien ce qui me met mal à l'aise dans cette dénomination d'*œuvre d'art*.

› ma réserve porte donc sur le fait que beaucoup d'approches [sociologiques] ne partent pas de l'œuvre en présence pour suivre les pra-

444 p. 29, Dorothea Rockburne, « Works and statements », *Artforum*, 10, 1972. « *Each element of the work is a sign functioning much as a letter does in language. Alone, the element is complete. In relation to other element a logic is set up, interior to itself, in the way a grouping of letters makes a word.* »

445 p. 220 – 222, Andrew Pickering, « Techniques de l'engagement : la cybernétique et *l'internet of things* », *Zilsel*, 5, 2019

446 Le terme d'*agencement* est apparu pour la première fois explicitement avec *Continuous Research Exhibited Daily*, projet réalisé à New York au printemps 2017. Il n'était cependant pas utilisé seul et j'hésitais toujours entre configuration, agencement, composition et assemblage.

> tiques qu'elle implique, mais d'une définition *a priori* de ce que doit être une œuvre d'art, et partant, de ce que doit être une pratique artistique[447]. ›

Il poursuit en prenant pour exemple la philosophie analytique dont de nombreux auteurs se sont penchés sur la définition de l'œuvre d'art sans jamais aboutir à un consensus, chacun ajoutant une proposition améliorante aux précédentes déjà énoncées. Pourtant, ces définitions ne sont « d'aucune aide pour l'artiste, car le philosophe reste toujours à un niveau de généralité telle que cela ne portera à aucune conséquence dans la pratique de l'artiste […][448]. »

La notion d'*agencement* a ainsi été une réponse très concrète lorsque j'ai tenté de définir la nature de ce que je produis afin de ne pas penser uniquement en terme d'objet, ou d'idée, mais de processus, de relation, de gestes et de matériaux, de contexte et de situation. Je préfère le terme de *pièce* à celui d'œuvre pour qualifier mes productions. Les pièces sont des éléments qui s'assemblent pour former un ensemble. Une pièce est un élément qui s'envisage au sein d'un réseau de relations. L'exemple le plus simple est celui du puzzle.

> ‹ Pièce : n.f. Partie détachée (d'un tout). Fragment, morceau. Chaque objet, chaque élément ou unité (d'un ensemble). […] Ouvrage littéraire ou musical[449]. ›

La référence à la littérature, à la musique ou au théâtre correspond à ce dans quoi je souhaite inscrire ma pratique ; des processus qui s'interprètent, se jouent et se rejouent et interrogent la notion d'œuvre d'art. Quand et en quoi y-a-t-il œuvre ? Quelle partie du programme est en train d'être jouée ? En combien de morceaux ou de versions l'œuvre est-elle fragmentée ?

J'ai, jusqu'à présent, préféré des terminologies exprimant des opérations ou des actions pour parler de ma production artistique. Une production résulte de ce que j'ai produit. Une installation n'est pas utilisée en tant que médium mais en tant qu'action d'installer des choses quelque part. Une composition pour ce qui a été composé et qui implique de réfléchir la position entre ces choses. Je parle de dialogues, de conversations, de mises en relation entre des éléments, de spatialisations, de configurations.

447 p. 7, Yaël Kreplak & Franck Leibovici, « ‹ on ne sait pas ce qu'est une pratique ›. Regards croisés sur l'écologie des pratiques artistiques », *Techniques & Culture*, 64, 2015, [en ligne] http://tc.revues.org/7582, consulté le 5 décembre 2019. Franck Leibovici n'utilise jamais de lettres en capitales.

448 *Ibid.*

449 Robert de poche de Février 2001

DU DISPOSITIF À L'AGENCEMENT, INTÉGRER L'IMPRÉVU

Le terme *d'agencement* réfère tout autant à l'action d'agencer – synonyme d'assembler, composer, disposer des éléments pour former un ensemble – qu'à une typologie de production. Je considère, depuis maintenant quelques mois[450], que je produis des agencements, ou tout au moins que je tente de le faire. Avant de commencer à utiliser ce terme, j'avais décrit l'activation de *Ourcq* réalisée à la galerie Michel Journiac comme un dispositif. La part d'indéterminé et d'improvisation qui s'est immiscée au moment de l'installation à la galerie me laisse à penser aujourd'hui que je tendais plutôt vers un agencement, apprenant à me défaire du souhait d'une maitrise totale de ce qui était en train de prendre corps. Ce qui se passe dans l'atelier à New York, lorsqu'après avoir collé des rectangles noirs au mur, que la lumière projette dessus le motif des lamelles du store et que je dispose des tasseaux de bois en réaction à cette interaction est une forme totalement indéterminée et impermanente. Mais une forme qui existe, qui a existé dans un laps de temps certain, qui a été documentée et qui a transformé, même de manière minime, le cours des choses. Ce que j'ai réalisé ensuite a été infléchi, informé par cette expérimentation. Comment la nommer ? Le fait même de l'avoir fait créé ce que Tim Ingold nomme une *perdurance*[451] et qui opère de la même manière qu'avec l'image photographique. Se créée donc une inscription de cette forme dans ma mémoire, une inscription mnémosique qui est à la fois la mémoire des gestes et celle d'une appréhension esthétique, affection kinesthésique.

DE L'AGENCEMENT COMME PROPOSITION À L'AGENCEMENT COMME PENSÉE

Le fait de chercher quoi faire et comment matérialiser mes *Prises de notes photographiques* m'a dirigée vers cette pratique d'agencements. La volonté de travailler dans des conditions matérielles simples aussi. Car cela implique de faire *avec* ce qui est là, disponible, de composer *avec* ce qui est donné par le lieu, le contexte, la situation – d'utiliser ce qui est donné comme données – et de toujours essayer de trouver les meilleures solutions techniques et esthétiques possibles *avec* ce que l'on a sous la main. Aller voir dans les réserves, dehors dans la rue, ouvrir les yeux sur le trajet, parcourir les espaces intérieurs et extérieurs à la recherche d'éléments utilisables. Les compétences indispensables à cela sont celles de l'observation attentive dont parle Anna Tsing[452] et qui rejoint l'attitude de spectatrice et d'immersion attentionnelle décrite en début de processus de travail avec l'image photographique.

Comme il m'a été justement notifié[453], les agencements dont parle Anna Tsing ne sont pas intentionnels. Ils se font en dehors de toute volonté humaine. Ils ne relèvent pas d'une pratique mais sont la réponse d'éléments non-humains à l'occasion (désastreuse) qui leur est proposée de survivre,

450 Jeudi 29 novembre 2018
451 p. 218, Tim Ingold, *Faire*, *op. cit.*
452 Anna Tsing, « L'art d'observer », *Billebaude*, 12, 2018
453 Je remercie Jean-Marie Marandin pour ses réflexions toujours très à propos.

malgré tout, dans l'état dans lequel des actions humaines (dé-)laissent un milieu naturel. On peut tout de même faire un lien avec l'espace ou le milieu immédiat comme réserve de points d'intérêts à activer et les agencements non intentionnels décrits par Anna Tsing. Le lien semble d'ailleurs se faire naturellement. Les champignons prélèvent dans l'état actuel des forêts ce qui les intéresse pour survivre, les pins prélèvent chez les champignons ce qu'il leur faut pour survivre et les humains trouvent dans cette alliance entre pin et champignon une occasion de gagner de l'argent ainsi qu'un appel à vivre autrement, en marge de ce que l'économie capitaliste propose. Chaque alliance est une recherche de points d'intérêt précaires et instables, dépendant chacun les uns des autres, une alliance qui est remise à l'épreuve à chaque changement ou modification du milieu. On retrouve donc ce mode d'occasion et de formulation qui est mode d'existence.

Je parle d'une *pratique d'agencement*, mais peut-être serait-il plus juste de parler d'une *pensée de l'agencement* puisqu'il ne s'agit pas uniquement de manières de faire mais aussi de manières de prendre en compte ou de percevoir, d'une question d'échelle depuis laquelle on analyse des productions artistiques ou non artistiques. Franck Leibovici propose d'ailleurs de remplacer le terme de *pratiques artistiques* par celui d'*écologie de pratiques* impliquant de considérer non pas des opérations mais des opérations en relation à un ensemble de données contextuelles.

> ‹ car le risque, bien évidemment, serait de reporter sur le mot « pratiques » tout ce dont on a eu tant de mal à se débarrasser pour le mot « art » ces cinquante dernières années. ce qu'on a expulsé par la porte reviendrait alors par la fenêtre... « pratiques » n'est pas un mot parapluie, il n'y a pas de pratiques artistiques, il n'y a que des écologies de pratiques[454]… ›

Il prend pour exemple le geste de planter un clou qui n'a rien d'artistique en soi. La disposition non plus, en tant qu'opération, n'a rien d'artistique, pas plus que celle d'observer, ou de remettre en circulation les matériaux empruntés après les avoir agencés. Plusieurs choses se mélangent autour de cette proposition d'une pratique d'agencement.

DE LA MANIÈRE À LA FORME

Il y a d'un côté les *manières de faire* impliquées par l'idée d'agencement et qui sont décrites par Anna Tsing, l'opération d'observation en étant une au même titre qu'un *savoir-faire-avec*. Ces manières de faire sont de l'ordre d'une éthique, ou d'une hygiène du travail qui finissent par devenir déterminantes dès lors qu'elles imposent des contraintes suffisamment fortes pour entrer en négociation avec les attendus du champ artistique. Mais elles sont surtout, dans le travail d'anthropologue d'Anna Tsing, une proposition de méthode pour appréhender le monde et ses transformations en observant les phénomènes humains et non-humains sans les isoler mais en les considérant

454 p. 14, Yaël Kreplak & Franck Leibovici, « ‹ on ne sait pas ce qu'est une pratique › », *op. cit*.

tout en même temps de manière globale et interspécifique, transhistorique et ultra-locale. Un phénomène est toujours connecté à d'autres, même si on ne perçoit pas immédiatement ni les connexions, ni les autres phénomènes, ni les effets non-intentionnels des uns sur les autres.

Il y a de l'autre côté l'agencement comme opération artistique et comme forme en résultant qui, au même titre que le collage ou le montage, est devenu une technique et un type de productions, voire même une stratégie ou une tactique pour répondre à l'appel de l'occasion et continuer à travailler sous ce mode requérant improvisation et impermanence. Comme le souligne Franck Leibovici, dans un processus artistique, une captation vidéographique n'est qu'un matériau servant à une opération de montage. On pourrait étendre cette réflexion aux relations entre captations photographiques et activation, ces dernières n'étant qu'un matériau activé par une opération d'agencement dans une occasion d'exposition.

La pensée, ou pratique, de l'agencement opère ainsi à plusieurs niveaux. Au niveau des relations que noue une œuvre produite par une technique d'agencement qui oblige à considérer « les situations qu'elle implique, nécessite ou produit, et qui la constituent en retour[455] ». Franck Leibovici fait explicitement référence à la recherche en ethnométhodologie de Yaël Kreplak – avec qui il est en discussion dans cet article – qui étudie le moment de l'accrochage et montre que cette temporalité qui advient normalement après que l'œuvre soit constituée est de fait tout aussi constituante, l'œuvre continuant d'évoluer à chacune de ses mises en vue, par l'opération même de mise en vue. Cette évolution de l'œuvre par sa monstration n'est pas spécifique à une technique d'agencement. Elle fait partie d'un processus de transmission et d'ajustement d'une proposition artistique à un format de mise en vue. C'est ce que la recherche de Yaël Kreplak prouve, tout accrochage nécessitant des décisions, des négociations, des ajustements. Mais elle est d'autant plus constituante que la matérialité ou l'existence de l'œuvre est à reconsidérer selon l'occasion d'exposition, à chaque mise en vue.

L'autre niveau, ou angle de vue, est celui interne à la mise en œuvre, avant même qu'il ne soit question d'accrocher quelque chose quelque part. Il s'agit de « redécrire l'œuvre à partir des pratiques artistiques qui la constituent, des collectifs, des économies, des instruments qui lui sont nécessaires, des formes de vie qu'elle produit ou qui la produisent[456]. » La technique d'agencement est bien sûr importante pour décrire l'œuvre. Les descriptions des pratiques de Laura Lamiel ou Dorothea Rockburne procèdent de cette technique d'agencement qui est autant interne à l'œuvre qu'externe lorsque l'œuvre est exposée. Mais la pensée que cette technique requiert importe aussi, puisqu'elle permet d'élargir ce qui fait émerger l'œuvre à d'autres facteurs que ceux strictement techniques ou opérationnels, mettant en lumière la complexité et la richesse des manières possibles d'œuvrer dès qu'il est question de relations. Au delà de la diversification des manières de faire œuvre, cela décentre la perception et la compréhension des pratiques artistiques d'une vision dichotomique opposant la production à la réception, la forme

455 p. 14, Yaël Kreplak & Franck Leibovici, « ‹ on ne sait pas ce qu'est une pratique › », *op. cit.*
456 *Ibid.*

à la matière, l'intention à l'interprétation, l'auteur au spectateur, l'original à la copie, etc. La forme de l'agencement est une forme relationnelle qui ne représente pas ce qu'est une relation mais la fait exister.

L'historien de l'art Grant H. Kester[457] explique ainsi que les pratiques artistiques collaboratives et relationnelles telles que celles décrites par Estelle Zhong Mengual[458] comme étant de *l'art en commun* bousculent la réception de l'œuvre – et la critiquent. La raison est que les temps de production et de réception de ces pratiques ne sont plus séparés mais coexistent et s'auto-déterminent en des termes dialogiques. Les entités *X* et *Z* de mon équation travaillant ensemble à coproduire *Y* de manière relationnelle, il n'y a plus séparation entre ceux qui font et ceux qui apprécient. L'exposition ne sert plus de temps de dévoilement de l'intention de l'artiste par la mise en vue de l'œuvre, mais de terrain partagé d'une mise en œuvre dont la teneur est décidée collectivement.

CONCLUSION DE L'ANALYSE DE L'ATELIER COMME ESPACE D'EXPOSITION & DE DISPOSITION

L'atelier est communément pensé comme un lieu discret, intime. On m'a souvent demandé s'il était possible de visiter mon atelier, comme si quelque chose d'important s'y trouvait, quelque chose qu'on ne trouverait que là, quelque chose de brut, de beaucoup plus révélateur parce qu'encore caché, comme un secret. Comme si le passage de l'atelier à un espace public adoucissait l'œuvre, la polissait, la rendait présentable alors qu'elle aurait pu se permettre toutes les impolitesses et provocations dans l'ombre de l'atelier. L'atelier est avant tout un lieu de stockage, une réserve d'outils et de matériaux, un lieu tellement chargé symboliquement qu'il peut en être effrayant au point que l'on y fasse tout sauf travailler, y compris le mettre à disposition d'autres personnes. L'atelier est un lieu de fabrication, d'exercices, de mises à l'essai. Un lieu où l'on se permet de rater, d'essayer, de prendre des risques. Un lieu où les choses sont en équilibre, en balance, en réflexion. Nous retrouverons l'atelier dans le dernier chapitre en compagnie de Robert Morris lorsqu'il s'agira d'activer un répertoire de matériaux, dont les espaces symboliques tels que l'atelier et la galerie font partie. L'atelier est comme le carnet de recherche de Robert Morris alors qu'il réalise sa pièce *Continuous Project Altered Daily*, un recueil de doutes qu'il ne faut pas publier pour ne pas montrer que parfois – ou souvent, pour ne pas dire toujours en ce qui me concerne – on ne sait pas où on va, mais que l'on y va, puisque (seul) importe le chemin parcouru et ce (celles et ceux) avec qui on le parcourt[459].

C'est en cela que la pratique d'agencement active l'espace symbolique (et physique) de l'atelier. Elle active sa part de doute. Sa part d'errance, d'essai, d'exercice, de fabrication, sa part de mise en œuvre. Elle active les

457 Grant H. Kester, « Le dévoilement du dispositif : sur certaines limites de la critique d'art actuelle », dans Céline Poulin & Marie Preston (dir.), *Co-création*, *op. cit*.

458 p. 33, Estelle Zong Mengual, *L'art en commun*, *op. cit*.

459 p. 20, Tim Ingold, *Faire*, *op. cit*. « [...] tout acte de connaissance est un processus d'accompagnement actif qui consiste à se mettre en chemin avec ce que l'on cherche à connaître. »

potentielles transformations et modifications d'états à venir, comme autant de changements d'avis, de réajustements, d'adaptations à la lumière, aux circonstances, à l'état d'esprit, aux rencontres. Comme autant de déplacements possibles et à-venir. L'atelier est synonyme d'états transitoires, d'improvisation, mais aussi de fabrication, de savoirs-faire, de manutention et de manipulation. Mettre en vue ou exposer une situation d'atelier n'est pas une mise en scène consistant à montrer des individus en bleu de travail penchés sur une scie à format ou un établi, mais c'est être capable de rendre compte et de laisser transparaître une sorte de précarité dans la disposition, laisser ouverte la possibilité que ce qui est montré eusse pu être autrement, ouvrir une brèche, un trouble, une incertitude, une dynamique. Cette capacité ne se représente pas, ne s'illustre pas artificiellement, elle émane de la mémoire des formes, mémoire des différentes dispositions, des différentes configurations envisagées, mémoire du geste et du corps faisant et défaisant jusqu'à trouver justesse et équilibre. François Quintin, directeur délégué à Lafayette Anticipations, fondation d'entreprises du groupe Galeries Lafayette, utilise l'expression d'*ingénierie de l'incertitude*[460]. Je n'ai personnellement jamais ressenti d'incertitude – si ce n'est celle que nous n'avons pas la même perception de ce mot – en visitant les expositions de Lafayette Anticipations, depuis l'architecture luxueuse du Marais jusqu'à la perfection technique des pièces réalisées présentant une incertitude impeccablement résolue, leur mise en vue respectant les attendus d'un format muséal non questionné. À moins que ce ne soit le terme *ingénierie* qui me pose problème et dénature l'incertitude, celle-ci ne pouvant en aucun cas être industrialisée, modélisée ou déléguée puisqu'elle se vit, s'éprouve. Ne pas savoir où l'on va ne suffirait alors peut-être pas, remettant au centre de l'attention les notions d'échelle et d'économie dans lesquelles les choses sont faites pour réussir à maintenir de l'imprévu.

460 Rencontre *Exocène #4* organisée par le groupe de recherche *Displays*, 15 janvier 2019, École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, avec Sylvie Boulanger, directrice du CNEAI à Pantin et François Quintin, directeur délégué de Lafayette Anticipations.

2. Exposition *Regards*, activer les espaces concrets & symboliques du format muséal

2.1 DE LA SOUS-EXPOSITION À LA SUR-EXPOSITION DU FORMAT MUSÉAL

METTRE EN PLACE LES CONDITIONS DE LA VISION

Regards est la première exposition que j'ai appréhendée en tant que telle, participant avec les autres artistes au choix du titre, à la répartition de chacun au fil des salles, à l'accrochage mais aussi à la création et fabrication des supports de communication. L'année de résidence universitaire à la New York University s'est terminée par une exposition des cinq étudiants français dont je faisais partie dans la galerie de l'université, dans le quartier de Washington Square à Manhattan.

De l'apprentissage de la sérigraphie à la réalisation d'agencements spontanés dans l'atelier, cette année de recherche a été riche en impressions et en expérimentations, décisive quant à ma volonté d'utiliser l'espace comme terrain de jeu, considérant l'atelier comme un espace potentiel avec lequel travailler. La première question que je me suis posée a donc été Quoi montrer ? Que présenter lors de cette exposition finale ? Rien de ce qui avait été produit dans l'atelier n'était déplaçable sans perdre son sens et sa raison d'être. La documentation de ces expérimentations ? Aucune photographie prise dans mon studio ne me paraissait correcte, n'était à la hauteur de mes attentes. La possibilité d'utiliser la documentation et donc de travailler avec ce matériau potentiel émergeait à peine dans ma pratique. Je n'en étais pas là. J'en étais à vouloir investir un espace avec amplitude et sobriété, et à créer une relation entre cet espace et mon intervention. J'en étais à me rendre compte que ce qui faisait œuvre, dans ma pratique, tenait plus à ma manière d'envisager le travail avec une occasion proposée ou provoquée, l'exposition, que le résultat même de ce travail. Ou que, à tout le moins, l'attention devait être portée autant sur la contextualisation de la relation que sur sa formalisation. Ce à quoi j'œuvrais à chaque étape de mon travail, avec les *Prises de notes photographiques* ou avec leur matérialisation et spatialisation, revenait à mettre en place les conditions de la vision, et pour cela, à aider à porter attention à certains détails. Afin de trouver quelle serait mon intervention pour cette exposition, il me fallait reprendre ma méthode de travail au début et commencer par être, à nouveau, spectatrice de cette situation en commençant par l'observer. Et puisque l'appareil photographique est l'outil qui me permet de prendre en note les points d'intérêt que je repère et de les mémoriser tout en les transformant en images, c'est appareillée, à nouveau, que j'ai entrepris mon opération d'observation.

SITUATION D'EXPOSITION
[*REGARDS*, GALERIE 80WSE, NYC, 21 MAI – 1ER JUIN 2013]

La galerie 80WSE se situe au rez-de-chaussée d'un bâtiment appartenant à la New York University en face du parc Washington Square. La programmation de cet espace est gérée par des professeurs de l'université. Y ont lieu aussi bien des expositions d'artistes confirmés organisés par des commissaires profession-

nels que des expositions d'étudiants en art du Barney Building. Les étudiants de Master 1 et 2 ont une courte exposition personnelle en milieu d'année pour s'exercer à présenter leur travail dans des conditions institutionnelles ainsi qu'une exposition collective en fin de Master regroupant les œuvres présentées pour leur diplôme. En tant qu'étudiants étrangers en échange universitaire, nous avons pu organiser une exposition collective à la suite de celle des étudiants américains pour présenter nos travaux artistiques. Dans cette situation d'exposition, *X* est donc un feuilletage constitué par l'institution universitaire NYU, le régisseur de la galerie et les cinq étudiants français.

On entre dans la galerie par une grande porte vitrée sous un porche en brique rouge. Le bureau d'accueil nous fait face, avec à notre droite une petite salle aux murs blancs et parquet en bois verni dans laquelle une grande fenêtre en saillie donne sur la rue et le parc. À gauche du bureau d'accueil se trouve une belle salle largement éclairée par une grande fenêtre similaire à la précédente ouvrant elle aussi sur la rue et les arbres du parc. Les murs sont blancs, le parquet identique à celui de l'entrée et de la première salle, les plafonds sont équipés de réglettes électriques permettant d'y insérer des spots aux emplacements désirés. On peut accéder, en enfilade depuis cette salle, au reste de la galerie par une grande ouverture dans le mur du fond. Elle donne sur une salle plus courte, sans lumière naturelle. Aux trois quarts de la salle, le parquet s'interrompt en une ligne tendue et droite et le sol se transforme en béton ciré. Le reste de la galerie se compose de trois salles de tailles inégales, aux murs blancs, éclairées par des tubes fluorescents disposées en rectangle au plafond, le sol en béton ciré leur donnant une teinte plus froide que dans la première partie de l'espace où le parquet et la lumière naturelle produisent une sensation de chaleur. Nous étions cinq artistes avec des pratiques très différentes à devoir nous répartir dans l'espace pour cette exposition collective. Alors que nous avions fait un tirage au sort pour le choix des ateliers en arrivant quelques mois auparavant, nous avons décidé de travailler ensemble et de discuter les différentes propositions d'accrochage en fonction de ce que nous souhaitions montrer.

Je me suis rendue à de nombreuses reprises à la galerie, pendant les temps d'accrochage et de démontage des expositions précédentes, afin d'observer l'espace et de trouver avec quoi travailler. Une rupture dans le sol entre parquet et béton a assez vite attiré mon attention. Pourquoi avoir choisi de rénover la seconde partie de la galerie selon les codes du white cube, produisant ainsi une démarcation très nette avec la première partie de l'espace, et qui plus est au milieu d'une salle ? Je n'ai pas trouvé de réponse à cette question. J'ai cherché des images d'archives montrant la galerie avant sa rénovation mais je n'ai rien trouvé, les personnes en charge de la galerie à l'université m'assurant qu'il n'y en avait pas. Je suis cependant restée convaincue de l'effet produit par ces deux types d'espaces sur ce qui y est montré et ai décidé de travailler à partir de cette observation. Mon point de départ matériel a donc été l'intérêt pour cette ligne de démarcation entre parquet vernis et béton ciré, ainsi que le postulat (ou l'hypothèse) que l'exposition institutionnelle et ses espaces participent à un certain type de mise en vue ou à tout le moins influencent la manière dont on perçoit ce qui est disposé dans ces espaces.

La première impression que j'ai eu en parcourant l'espace, est que la seconde partie de la galerie, aménagée selon les codes du *white cube*, transformait tous les éléments tels que les cartons posés contre les murs, les escabeaux avec des seaux à leurs pieds, les tables surmontées de caisses en bois, les bâches de protection posées au sol, en installations potentielles.

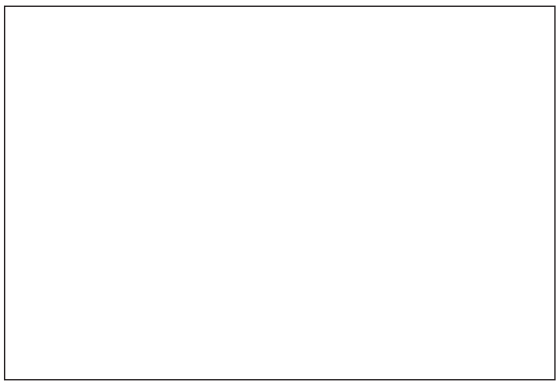
Les scènes auxquelles j'ai assisté évoquaient un accrochage éclaté – comme les *Scatter Pieces*[461] de la fin des années 60 –, une installation ou une sculpture fragmentée exploitant toute la surface de la galerie, du mur au plafond, mais laissant percevoir tout de même une unité malgré son éclatement. Les outils, les emballages, les matériaux de construction semblaient composés de manière à produire la sensation d'un agencement à l'échelle de la galerie, m'évoquant des vues d'expositions, sans pour autant pouvoir en nommer une en particulier. Ce n'est que quelques années plus tard que j'ai retrouvé cette même sensation en voyant les photographies d'exposition de *9 at Leo Castelli*[462] ou des installations de l'artiste Ian Kiaer. Face à ces images se pose la question des limites de chaque élément ou installation, ainsi que leur porosité et leur capacité à vivre indépendamment les uns des autres. L'exposition produit une unité de temps et de lieu qui créée une continuité entre ces formes. La qualité de l'éclairage, la blancheur des murs, l'aspect du sol mettent en valeur les objets qui, dans le cas de ceux représentés dans les photographies prises à la galerie 80WSE, n'étaient pas installés ou agencés, mais juste posés là, entre deux opérations de régie. Le white cube provoque un effet unificateur et homogénéisant, cellule ou chambre d'esthétique, qui m'a fait porter mon attention sur les qualités plastiques et formelles des objets et sur leur attitude sculpturale. J'ai réalisé plusieurs séries de photographies visant à documenter ces installations involontaires, ces agencements de travail dans la galerie 80WSE.

Ce moment entre-deux expositions, ce qui s'y déroule, est rarement montré, alors même que, si l'on suit la thèse de Yaël Kreplak, ces moments d'accrochage prolongent la constitution de l'œuvre, son individualisation. En plus des choix techniques qui déterminent la manière dont l'œuvre va être montrée, il existe une chorégraphie de gestes liés au soin apportés aux œuvres, à leur emballage et déballage. Il existe une plasticité des matériaux utilisés pour protéger et transporter les œuvres d'une réserve à un lieu d'exposition, et vice-versa. C'est autour de ces gestes et de ces matériaux que la pratique de l'artiste Béatrice Balcou s'est développée. Réalisant des œuvres à manipuler, des *placebos* de formes déjà existantes, Béatrice propose des cérémonies publiques lors desquelles elle déballe puis remballe délicatement ces objets, produisant devant nous les conditions de leur visibilité en un temps silencieux et accéléré. Ce qui ne se voit pas d'habitude devient une pratique,

461 Robert Morris et Richard Serra ont tous deux produit des pièces intitulées *Scatter Piece*, premier éclatement physique de la sculpture dans son espace d'exposition, première utilisation de morceaux de matières premières brutes composées au sol. Richard Serra cherchant avec *Sawing* à relier ces morceaux entre-eux, Morris à utiliser l'espace comme liant.

462 Première exposition de la *wharehouse* de Leo Castelli, espace industriel transformé en lieu d'exposition et de stockage et situé au nord de Manhattan (4 East 77 Street). Robert Morris a été le commissaire de cette exposition qui s'est tenue du 4 au 28 décembre 1968.

celle de prendre soin, de *curater*[463] des œuvres et de les exposer au regard le temps de la performance, rendant ainsi visibles tous les gestes indispensables à la mise en vue[464]. C'est ainsi qu'elle a organisé *Chaque Chose En Son Temps*, exposition de quatre heures qui s'est tenue au Frac Franche-Comté le 7 septembre 2013. « Ce moment s'est inscrit entre deux expositions, pour une durée de quatre heures, au cœur même du démontage de l'exposition précédente et du montage de la suivante[465] » et redoublant, par le fait même d'avoir lieu entre deux expositions, cette attention à rendre visible ce qui est d'habitude caché.



Béatrice Balcou, *Chaque Chose En Son Temps*
7 septembre 2013, Frac Franche-Comté, Besançon

INTÉGRER LE MONTAGE À LA MISE EN VUE, LA RÉTROSPECTIVE DE ROBERT MORRIS AU WHITNEY MUSEUM EN 1970

Robert Morris, pour son exposition au Whitney Museum en 1970, a choisi d'intégrer le temps de montage au temps d'exposition, dévoilant ainsi toutes les étapes de manutention indispensables à la mise en place de ses sculptures. En décembre 1969, il écrivait à la commissaire d'exposition Marcia Tucker :

> ‹ Alors qu'est-ce que je propose ? Tout d'abord uniquement des nouvelles pièces. Ensuite on évite les formalités stupides d'un vernissage conventionnel. À la place, on ouvre le musée dès que l'installation commence. Il va y avoir beaucoup de travail pour monter les pièces en acier. L'assemblage des pièces est un moment important pour moi[466]. ›

À la différence de Béatrice Balcou, il ne considère pas cette mise en vue du montage des pièces présentées dans l'exposition comme une performance. C'est toute l'ambiguïté de sa production de la fin des années 60 sur laquelle je reviendrai un peu plus tard avec le récit du deuxième voyage à New York dont la pièce de Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, a été le point de départ. « Je ne le considère pas exactement comme une performance, mais ce n'est pas non plus une activité que j'ai envie de cacher car cela fait partie de l'existence de l'œuvre[467]. » On retrouve cependant cette même atten-

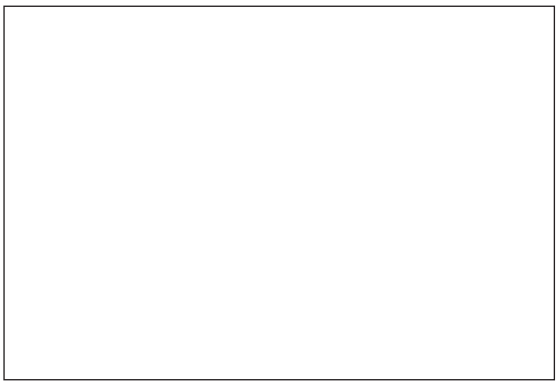
463 p. 34, Hans Ulrich Obrist, *Les voies du curating*, *op. cit.* « La racine latine est claire : *curare* signifie ‹ s'occuper de ›. »

464 p. 14, Vanessa Desclaux, « L'opérateur danse », dans Casino Luxembourg (ed.), *Béatrice Balcou. Untitled*, cat. expo., Luxembourg, Casino Luxembourg Forum d'art contemporain (12 juillet – 7 septembre 2014), Luxembourg, 2014. « Béatrice Balcou déploie un dispositif autour de l'œuvre choisie visant, à travers un ensemble très précis de gestes et d'objets, à présenter cette œuvre au public, l'exposant dans une atmosphère proche du recueillement. »

465 Florence Cheval pour *Le Salon*, http://www.beatricebalcou.com/Chaque-Chose-En-Son-Temps_fr.php, consulté le 5 décembre 2019

466 « *So what do I propose? First nothing but new work. […] Second, dispense with the stupidity of the formal opening. Instead, open the museum as soon as I begin to set up the work. It is going to be a lot of work getting the steel pieces up. Getting them together is an interesting part of it for me.* » Traduction personnelle. Lettre envoyée par Robert Morris à Marcia Tucker, non publiée, archives du Whitney Museum.

467 « *I don't exactly consider it a performance but neither is it an activity I feel like hiding since it is part of the work's existence.* » Traduction personnelle. Lettre envoyée par Robert Morris à Marcia Tucker, non publiée, archives du Whitney Museum.



Vue d'installation de l'exposition *Robert Morris*, 8 avril – 31 mai 1970, Whitney Museum, New York, É-U, photographie : © R. Everett

tion à considérer que l'œuvre ne peut se résoudre à être uniquement l'objet matériel présenté dans l'exposition une fois que les portes sont ouvertes au public et que les temps habituellement dissimulés que sont le montage et le démontage font partie de l'écologie de l'œuvre et de la pratique artistique de Robert Morris, tout au moins à cette époque.

L'exposition *Robert Morris: Recent Works* a eu une temporalité assez particulière. Ses dates d'ouverture et de fermeture officielles étaient du 9 avril au 31 mai 1970. Le montage a commencé le 3 avril, le public étant autorisé à venir le regarder dès ce jour-là. L'exposition était donc partiellement ouverte dès le 3 avril. Robert Morris en a demandé sa fermeture anticipée le 18 mai en soutien au mouvement de protestation contre la guerre du Vietnam et le racisme dans la société américaine [*Art Strike*[468]]. Ce temps de montage a tout de même été largement documenté par au moins deux photographes professionnels, Susan Horwitz et Peter Moore, mandatés par la galerie Leo Castelli qui représentait Robert Morris à cette époque. Les photographes jouent un rôle très important car leurs images fixent dans le temps les différents moments de l'exposition, ou de la performance dans le cas de Béatrice Balcou. Une seule image de Susan Horwitz est présente dans le catalogue de l'exposition. On y voit Robert Morris à côté d'une poutre en bois, des gants de chantiers aux mains. J'ai trouvé beaucoup d'autres vues de ce moment de l'exposition dans les archives du Whitney Museum. Elles ne figurent pas dans le catalogue car Robert Morris avait demandé à ce qu'il n'y ait que des nouvelles pièces dans cette rétrospective, toutes les anciennes allant dans le catalogue. On y voit l'artiste et des collaborateurs, travaillant ensemble à installer les pièces de bois et de métal dans les salles du musée, les disposant ensemble « en partie par hasard[469] », et avec un « degré de collaboration sans précédent entre lui et les travailleurs[470] ».

L'exposition rétrospective de Robert Morris au Whitney en 1970 peut aussi être considérée comme un *Material Show*. De manière beaucoup plus chaotique que les Expositions Universelles et intégrant la présence humaine des travailleurs pendant le temps d'ouverture de l'exposition, on peut considérer que ce qui était disposé dans le musée n'était que des rondins de bois et des morceaux de métal[471], l'intervention de l'artiste consistant en l'agencement et l'organisation de l'installation de ces matériaux au troisième étage du musée. Dans une note trouvée dans les archives du Whitney Museum concernant les détails techniques et le planning de montage de l'exposition, il est précisé

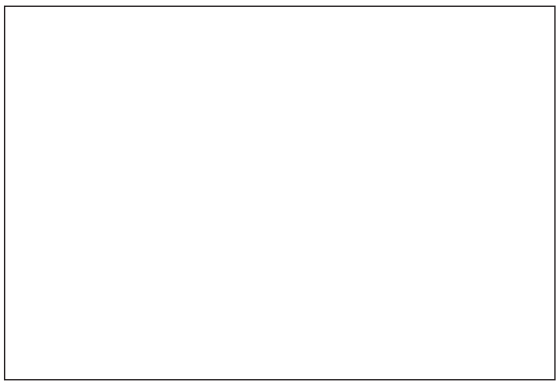
468 Julia Bryan-Wilson, « Hard Hats and Art Strikes: Robert Morris in 1970 », *The Art Bulletin*, 89/1, 2007, p. 333 – 359, [en ligne] http://www.jstor.org/stable/25067320, consulté le 5 décembre 2019

469 Julia Bryan Wilson, « *Hard Hats and Art Strikes: Robert Morris in 1970* », *op. cit.* « *partially by chance* », traduction personnelle

470 *Ibid.* « *unprecedented degree of collaboration between himself and the workers* », traduction personnelle

471 Le 18 mars 1970, la secrétaire de direction du Whitney Museum s'inquiète auprès du fournisseur de ne toujours pas avoir reçu de devis pour la fourniture et la livraison des rondins de bois [*wooden logs*] et des morceaux de métal [*steel pieces*] pour l'exposition de Robert Morris, archives du Whitney Museum.

que Robert Morris ne veut pas couper les morceaux de bois pour faciliter le démontage car il espère pouvoir les revendre à la scierie[472]. Les poutres de bois et les pièces de métal n'ont pas fait l'objet d'une transformation par l'artiste, celui-ci réalisant une opération de disposition de ces matériaux et de mise en vue de cette disposition depuis la livraison jusqu'à leur emplacement définitif. Son intervention artistique est autant chorégraphique (rendre visible et organiser les déplacements des matériaux), que sculpturale (composer des volumes et des matières dans un espace) ou curatoriale (travailler l'exposition en tant que format). Il réalise une sorte de montage à blanc d'un agencement à l'échelle de l'exposition. Rien n'est fixé, tout peut être démonté et ne sera jamais réinstallé de cette manière. C'est un état transitoire dans la vie des matériaux et du musée qui devient, le temps de l'installation, un atelier de construction performé.



Vue d'installation de l'exposition *Robert Morris*, 8 avril – 31 mai 1970, Whitney Museum, New York, É-U, photographie : © Susan Horwitz

RETOUR À LA GALERIE 80WSE

Lors de mes visites à la galerie 80WSE, j'ai endossé le rôle de photographe d'exposition et j'ai documenté ces accrochages involontaires et anonymes. Cette exposition n'en a jamais été une puisqu'elle n'a jamais existé qu'à travers le point de vue que j'ai projeté sur ces éléments posés là temporairement, par nécessité ou contingence et non dans une volonté esthétique, sur leur potentialité d'œuvres inscrites dans une même entité curatoriale. Faisant écho aussi bien à mes interrogations face à la nature des photographies d'exposition que je nomme *troisièmes images*, ainsi qu'à mes réflexions sur les dispositifs d'exposition et les différentes typologies d'espaces et d'accrochages, cette piste est néanmoins restée à l'état de projet pour différentes raisons.

D'une part je retombais dans les problématiques de matérialisation de l'image photographique alors même que j'essayais d'y échapper. Si je décidais de travailler avec ces images, il faudrait que je me repose les mêmes questions de choix de support d'impression, format, type de présentation pour une nouvelle catégorie d'images. Hors je n'arrivais justement pas à décider de quel type d'images il s'agissait. Documentaire, plasticienne, ni l'un ni l'autre ? Ayant porté beaucoup d'attention et de soin à éviter la « forme tableau », il me paraissait inconcevable de l'utiliser. Le deuxième problème était que mes images ne me semblaient techniquement pas d'assez bonne qualité et peu facilement utilisables. Enfin je préférais construire une intervention à partir de cette notion de *white cube* et de l'espace concret de la galerie. Ce troisième axe orienté sur les typologies de lieux et les différents champs sémantiques de l'exposition, associé à une volonté de travailler directement avec et dans l'espace plutôt qu'avec son image, a permis au projet final d'exister.

472 Compte-rendu de la réunion du 20 mars 1970 à l'atelier de Robert Morris : « Nous avons demandé à Robert Morris s'il accepterait que les rondins de bois de six mètres soixante soient coupés pour le retour. Il a refusé puisqu'il espère pouvoir les revendre au fournisseur. » Traduction personnelle, archives du Whitney Museum.

2.2 AU-DELÀ DE L'ARCHITECTURE, ACTIVER L'ESPACE SYMBOLIQUE

INDEXER UN POINT D'ARTICULATION ARCHITECTURAL [*ENGAGING WITH SPACE*]

Ma volonté de m'engager dans un travail sculptural avec l'espace, dans un dialogue avec ses composantes plastiques et contextuelles, était une manière d'envisager la possibilité d'une conversation directe, sans passer par l'intermédiaire d'un espace contenu dans une image et donc déjà marqué, informé par le dispositif photographique. Je me suis ainsi intéressée aussi aux spécificités de la galerie : les formes rectangulaires du plafond générées par les tubes fluorescents pouvaient me permettre de créer un dialogue entre sol et plafond, entre une forme lumineuse et son négatif. L'enchaînement des salles et la perspective créée par les différentes ouvertures permettant la circulation des visiteurs pouvaient devenir le support idéal pour fragmenter et recomposer des aplats de couleurs noirs et prolonger ainsi mes expérimentations faites en sérigraphies.

Même si l'idée de mettre en vue une sorte de surdétermination du format muséal et du white cube transformant tout objet qui s'y trouve en sculpture ou installation potentielle a été abandonnée, la ligne de démarcation entre sol en parquet et sol en béton est restée un point d'attraction et d'articulation pour ce que j'ai mis en vue dans cette exposition. C'est donc bien à partir d'une observation et d'une analyse de l'espace d'exposition que ma proposition – ou réponse à l'occasion – s'est construite, prenant comme point de départ à un agencement complexe ce point d'intérêt contenu dans l'espace architectural.

Cette lisière entre parquet et béton a donc servi de point central autour et à partir duquel ont été articulées mes différentes interventions dans l'espace. D'un côté, l'espace d'exposition ressemble à un bel intérieur ou une bibliothèque avec du parquet vernis au sol et une lumière naturelle augmentée d'un éclairage directif avec les spots. De l'autre, l'espace ressemble à n'importe quelle galerie d'art contemporain, avec une ambiance plus industrielle et impersonnelle, un sol gris en béton et une lumière uniforme, diffuse et blanche caractéristique d'un éclairage avec des tubes fluorescents.

La disposition qui s'est organisée autour de cette ligne peut être qualifiée d'*agencement complexe* composé de plusieurs briques, ou boites[473], contenant chacune un ou plusieurs matériaux agencés. Ma première intervention a été de rendre visible cette ligne en la prolongeant et l'accentuant, marquant le passage physique et symbolique d'une typologie d'espace à l'autre. Elle s'intitule *Espace / Contre-espace, (Plan incliné)*. Du côté galerie de ce passage, j'ai accroché l'impression traceur d'une *Prise de note photographique* choisie pour l'ombre d'une palissade en plan incliné qui se dessine au centre de l'image. Du côté musée de la salle, j'ai installé un display de cabinet d'art graphique intitulé *Print Room*. Composé de plusieurs sérigraphies, d'une table et d'un papier peint, il renvoie aux accrochages appelés *period room*.

473 Je passe de *brique* à *boîte* parce qu'on ne peut rien ranger dans une brique. Les choses sont ici emboîtées, comme des poupées russes, et pas uniquement imbriquées.

ESPACE / CONTRE-ESPACE, (PLAN INCLINÉ)

Le choix de matérialiser un plan incliné s'est fait instinctivement, dès les croquis de recherche. Partir du point de jonction entre sol et mur là où les deux matériaux se touchent et monter le long du mur en diagonale non pas jusqu'au plafond mais jusqu'au mur perpendiculaire. Monter jusqu'au plafond m'aurait obligée à suivre la ligne de jonction déjà existante entre mur et plafond et passant dans l'ombre, aurait atténué l'effet généré par le tracé, cette sensation physique d'une réelle séparation, d'une plaque de verre posée contre le mur.

J'ai imaginé plusieurs solutions et différents outils pour prolonger et matérialiser cette ligne de démarcation qui sépare et créé une sensation de passage, de seuil à franchir entre deux espaces. Des tasseaux de bois, des tiges de métal, un trait dessiné à la main ? Il me fallait un matériau ni trop fin, ni trop épais, ni trop flexible, ni trop expressif. Le plus neutre et le plus tendu possible. Et simple à mettre en œuvre car le temps de montage était assez court et il n'y avait pas de place pour l'improvisation ou un plan de secours. Les tasseaux ne sont jamais vraiment droits, ils sont épais, il faut un système de fixation pour les faire tenir au mur et il faut que ce système soit invisible. Utiliser un élément en bois pour matérialiser cette ligne rappelait trop le plancher de la galerie. Les tiges de métal semblaient manquer de présence, être trop fines et pas assez longues pour monter jusqu'au plafond puis ensuite traverser la salle. Faire des raccords entre plusieurs tiges ? Trop visible. Il y aurait bien pu avoir une solution à base de plaques de Plexiglas ou de verre. Mais cette option n'a traversé mon esprit qu'un dixième de seconde, n'ayant ni les capacités de mise en œuvre, ni le budget nécessaire.

C'est finalement le scotch papier noir qui a été choisi. Extensible et pouvant être mis en tension, s'adaptant à la morphologie des murs, autocollant, existant en différentes largeurs, uniforme sur toute sa longueur, peu coûteux, et facilement repositionnable s'il fallait s'y reprendre à deux fois pour le poser. La simplicité de transport et de mise en œuvre de ce matériau m'est apparu comme une évidence. Pourquoi faire lourd et compliqué quand on peut faire simple et efficace avec peu ?

Lorsque l'on se trouve devant *Espace / Contre-espace, (Plan incliné)* le cadre noir formé par le scotch entre en relation directe avec l'ombre au centre de l'image *High Line*, la *Prise de note photographique* que l'on voit à travers accrochée sur un mur un peu plus loin. Cette image n'est pas traitée – analysée, matérialisée et spatialisée – comme lors du processus de travail *Forme / Contre-forme*. Le point d'intérêt dans l'image répond à un point d'intérêt architectural amplifié et matérialisé pour l'occasion. La manière dont *High Line* est imprimée et accrochée est relative à l'espace dans lequel elle se trouve, espace idéel de la galerie d'art contemporain, celle-ci étant imprimée sur traceur puis simplement fixée par le haut avec des épingles. On peut l'enlever du mur sans la déchirer et la rouler pour un accrochage ultérieur. Regardée depuis la salle 4 – première salle après la lisière entre les deux sols –, elle peut être perçue comme une individualité sans relation particulière avec le reste. Le lien avec *Plan incliné* dépend donc de l'endroit d'où l'on regarde.



↓









Regards, exposition collective, 80 WSE Gallery, NYU, New York, É-U, 2013
Print Room, espace imprimé *Under my Prospective* marouflé et/ou présenté sérigraphié sur table
4 tirages en sérigraphie ; *Espace / Contre-espace (Plan incliné)*, adhésif noir
High Line (1 PNP), 1 tirage jet d'encre, 2 pinces à dessin

Références
9 at Leo Castelli, Leo Castelli Warehouse, New York, É-U, 1968
Hans Schabus, *The travelling Salesman Problem*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, 2019











White Cube Project, Prises de notes photographiques [5 PNP]
Montage-démontage d'exposition, 80 WSE Gallery, NYU, New York, É-U, 2013

PRINT ROOM, PREMIER DISPLAY

Print Room est une intervention qui se comprend depuis la position conceptuelle de *Plan incliné*, celle qui articule le passage entre les deux typologies d'espaces. Prise en compte en dehors de cette position, on y voit un accrochage de sérigraphies sur un papier peint dont le motif est composé par les pages du journal *Under my Prospective*. Ce même journal est aussi présenté plié sur une grande table à proximité.

Dans le cabinet d'art graphique, l'accrochage est une référence aux *period rooms*. À l'opposé des espaces d'exposition modernes ou contemporains totalement épurés,

> ‹ un grand nombre de musées d'art ancien ou de reconstitutions historiques dans les lieux patrimoniaux [présentent des] espaces surchargés de références aux époques représentées et communément qualifiées de « *period rooms* » [salles d'époque][474]. ›

Cela se caractérise souvent par la présence de papier peint ou de tapisseries au mur, d'éléments de mobilier dans les salles, reprenant les tendances d'aménagement intérieur de la période représentée. J'ai ainsi recouvert deux murs de papier peint et accroché dessus des sérigraphies, simplement mises entre deux verres maintenus ensemble par un scotch papier noir. Une table faite d'une planche de bois et de deux tréteaux trouvés dans les réserves de la galerie était disposée le long d'un mur. J'ai hésité à présenter les sérigraphies sur cette table, à la manière de documents, avant de décider d'y mettre plutôt les tirages sérigraphiés des journaux *Under my Prospective* afin qu'ils puissent être dépliés. Les sérigraphies, issues de mes recherches sur les dialogues entre rectangles de couleur et architectures modernistes que le journal met en partie en vue jouaient le ton sur ton, et forme sur forme, avec le contenu du papier, créant une continuité entre les différents éléments. On peut aussi y voir une première référence à un espace de travail, tel un cabinet d'art graphique, entre la salle de lecture, la bibliothèque et l'espace d'exposition. On y trouve en général une table sur laquelle poser les ouvrages (œuvres graphiques ou livres) que l'on souhaite consulter, du mobilier pour ranger les œuvres à plat et quelques cadres accrochés au mur pour décorer.

Le travail réalisé pour cette exposition a été décisif pour plusieurs raisons : il m'a permis de franchir le pas d'un travail avec l'espace de manière sculpturale sans utiliser ou presque l'image photographique comme support (prétexte), il m'a permis de mettre au travail et d'analyser l'espace symbolique de l'exposition et les manières dont il influe sur notre perception. C'est aussi la première fois que j'ai fait intervenir du mobilier dans mes dispositifs, le rapport à la table allant devenir essentiel par la suite.

474 p. 25, Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit.*

LE PAPIER PEINT, DE L'OBJET IMPRIMÉ AU MATÉRIAU

Le choix de d'utiliser le journal *Under my Prospective* comme papier peint résulte de la volonté de parler des différentes typologies d'exposition et de la perception que l'on peut avoir d'une œuvre selon le type d'espace dans lequel elle est disposée. C'est aussi une volonté de remettre en question le statut de l'œuvre d'art. Quel statut a cet espace imprimé qui existe à la fois comme un journal tiré à 500 exemplaires, comme un livre sérigraphié et numéroté, et comme un papier peint collé au mur qui sera déchiré et jeté à la fin de l'exposition ? Accepter le devenir journal, et donc la non pérennité de l'objet – un journal est un support d'informations quotidiennes ou mensuelles et est le plus souvent jeté par ses lecteurs une fois que l'information est lue et n'est plus d'actualité – était important pour moi. La version non sérigraphiée du journal était en accès libre, à l'entrée de la galerie, sur le bureau d'accueil avec la feuille de salle et le carton d'invitation de l'exposition. La version sérigraphiée était présentée sur la table en bois dans la partie *print room* de la galerie.

C'est la première fois que l'élément table fait son apparition et est utilisé dans un de mes dispositifs. Pour présenter le journal *Under my Prospective* dans le cours de sérigraphie, j'avais construit une structure en bois ouverte sur le devant et le dessus, une sorte de présentoir / distributeur à journaux permettant de stocker en pile les exemplaires et de pouvoir en attraper par le dessus. L'ouverture sur la face permettait de voir les tranches et les différentes apparitions colorées des surimpressions en sérigraphie. Avec la production de ce premier espace d'exposition imprimé – espace autonome et déplaçable au format livre – est donc arrivée la notion de *display*. C'est pour mettre en vue cet espace imprimé que j'ai construit un mobilier adapté, un dispositif d'exposition de cette exposition sur papier. Ce *display* – ou dispositif de mise en vue – varie en fonction des situations, du présentoir en bois, à la table ou au mur lorsque le journal est marouflé en papier peint. Il devient ainsi un complément et un support, une forme adaptée mais modulable, une forme qui donne une présence à un objet pouvant passer totalement inaperçu.

FRED SANDBACK, « FAIRE ESPACE »

Plan incliné peut être vu comme une référence formelle à Fred Sandback, bien qu'il ne soit pas clairement nommé, ou cité. Cette référence n'est pas explicite. Elle est contextuelle, ce séjour à New York m'ayant permis de rencontrer ses sculptures. Cependant il ne s'agit pas d'une interprétation ou d'une indexation à sa pratique telle que j'ai pu le faire avec l'usage des *Statements* de Lawrence Weiner ou des photographies d'œuvres de Donald Judd et James Turell. Il y a une relation évidente, mais je n'avais pas prévu dans mon processus de travail de marcher dans ses pas, de ré-interpréter une de ses sculptures. Le dispositif spatial *Plan incliné* parle d'autre chose. Il parle de l'espace d'exposition lui-même, et d'une certaine manière, de ce que l'art minimal et de ce que les artistes tels que Fred Sandback ont produit : une

conscience de l'espace d'exposition comme espace non neutre, comme dispositif de monstration réflexif impliquant un regardeur, un point de vue situé.

Les sculptures de Fred Sandback s'arpentent, elles nécessitent un point de vue en mouvement, qui se déplace, le corps prenant la mesure de l'effet produit par ces fils de laine colorés tendus entre murs, plafonds et sols. Il faut du temps pour voir les interventions sculpturales de Fred Sandback. Il faut bouger pour que la lumière les fassent apparaître, qu'elle révèle les architectures du vide qui se dessinent entre les fils, par leurs jonctions, leurs croisement, leurs juxtapositions. Ses interventions activent une relation entre espace et corps, l'espace devenant le matériau et support d'une appréhension haptique et visuelle.

Il faut traverser ses sculptures, les contourner, passer entre, dessous, prendre du recul ou se rapprocher, changer de point de vue. Des murs de verre semblent se dresser, des ouvertures se faire d'un pas à l'autre, tantôt se fondant totalement dans l'architecture, tantôt surgissant et forçant un arrêt avant que de se rendre compte que l'on peut passer au travers. La salle de l'ancienne manufacture de biscuits de la DIA Beacon[475] dans laquelle sont composés les fils de laine de couleur est une inépuisable leçon de spatialité. L'espace est véritablement produit par la disposition de ces lignes de tension. Tout comme j'ai invité, sans leur demander leur avis, Donald Judd puis James Turell dans la composition d'*Under my Prospective*, cette installation convoque clairement une référence à Fred Sandback dans un dialogue teinté d'une réflexion contextuelle. Cette référence est celle d'une manière de faire consistant à activer l'espace en le mettant en vue, en le structurant par des lignes simples qui renforcent, accentuent ou déjouent certaines qualités architecturales du lieu. Une opération de soulignement ou de surlignage, comme on met en exergue une phrase ou quelques mots dans un texte à l'aide d'un feutre fluorescent. Donald Judd a formulé cette manière d'activer l'espace en utilisant des conditions matérielles comme matériau pour une intervention sculpturale par l'expression « *Space is made*[476] » [L'espace est fait]. Ici aussi, le geste qui consiste en un travail avec l'espace après l'avoir observé, après avoir passé du temps en sa présence, produit l'espace. Il produit une intensification visuelle et perceptive de certaines qualités de l'espace et le rend palpable, présent, actuel.

475 Fondation d'art contemporain située au nord de New York City, à Beacon.

476 p. 10, Donald Judd cité par James Lawrence, « Constellations », dans *Fred Sandback. Decades*, cat. expo., New York, Zwirner Gallery (9 mars – 21 avril 2012), New Mexico / New York, Radius Books / David Zwirner, 2013

2.3 ACTIVER UN POTENTIEL SCULPTURAL *PAR & AVEC* L'EXPOSITION

DE LA SCULPTURE COMME MÉDIUM À LA DIMENSION SCULPTURALE DE L'EXPOSITION

> ‹ Il s'agit de sculpture, parce que la construction met en scène le matériau dans l'espace[477]. ›

Cette citation de l'artiste Jürgen Drescher dans le catalogue de l'exposition *Dispositif-Sculpture* en 1985 synthétise l'évolution de ce médium depuis le début du XX^e^. La sculpture a changé de statut depuis les années 1910, s'émancipant peu à peu de son socle, quittant le domaine de la représentation humaine (la statuaire) et sa fonction de monument dédié à une mémoire collective. Les matériaux de la sculpture ont changé, ont évolué[478], passant de la pierre, de la terre ou du bois à des matières informes – le textile, la poussière, la graisse – ou immatérielles – la lumière. La sculpture est devenue processus de mise en œuvre, elle est devenue système – relations et interactions entre des forces, informations – simulant la manière dont le vivant s'organise et évolue plutôt qu'une imitation de son aspect formel[479]. Son champ d'action s'est élargi, à en croire le célèbre texte de Rosalind Krauss[480], quittant le terrain de la galerie et du musée pour s'expérimenter et s'informer (se mettre en forme) en extérieur, créant ses propres espaces de mise en vue à la croisée des notions d'architecture et de paysage. Par cet éclatement du site autant que des matériaux[481], la sculpture s'est diffusée dans de multiples supports dont la photographie et l'exposition font partie. Plusieurs moments sont importants dans cette histoire qui relie les pratiques de l'espace et les pratiques de mise en vue. J'en retiens plus particulièrement trois qui expriment une idée de la sculpture comme système relationnel plutôt que formel.

L'exposition est un support de composition que l'on peut qualifier de continu par son unité d'espace et de temps. On peut alors nommer *montage hétérogène* l'opération d'agencement des éléments qu'elle dispose, à moins que ce ne soit un *collage spatialisé*. L'exposition est un assemblage particulier parce que faisant coexister des éléments éclectiques et singuliers mais sans les unifier par une technique de fixation en une position définie et jointive (ce qui serait le collage), tout en donnant une unité de temps et de lieu à cette disposition mais sans que le geste d'homogénéisation soit réelle-

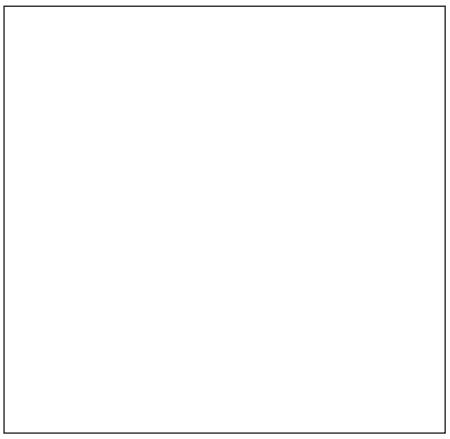
477 p. 48, interview de Ulrich Loock et Jürgen Drescher, Dusseldorf, le 17 octobre 1985, dans Suzanne Pagé & Béatrice Parent (dir.), *Dispositif-Sculpture*, *op. cit.*

478 En 1966, Barbara Rose adresse un questionnaire à un certain nombre d'artistes contemporains dont Robert Morris pour « récolter des informations à propos des difficultés rencontrées par les sculpteurs travaillant avec des techniques et des matériaux nouveaux », traduction personnelle. On trouve des réflexions équivalentes sur les nouveaux matériaux de la sculpture dans le tapuscrit du symposium du 6 mai 1967 organisé à l'occasion de l'exposition *A New Aesthetic* à la Washington Gallery of Modern Art, Washington D.C, avec Ronald Davis, Dan Flavin, Robert Kauffman, John Harvey McCracken et Barbara Rose, *Barbara Rose papers*, 1962-circa 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

479 Jack Burnham, *Beyond modern sculpture: the effects of science and technology on the sculpture of this century*, New York, George Braziller, 1969

480 Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *op. cit.*

481 p. 124, Reesa Greenberg, « The Exhibition as Discursive Event », [en ligne] http://www.yorku.ca/reerden/Publications/EXHIBITION/exhibition_discursive_event.html, consulté le 5 décembre 2019 Reesa Greenberg mentionne cette appellation de *scattered-sites* pour une exposition ayant lieu en différents endroits en même temps et souvent en extérieur. Mary Jane Jacob, *Places with a Past*, New York, Rizzoli, 1991, p. 13 – 19



El Lissitzky, dessin pour le *Cabinet des abstraits*, Hannovre, 1927 – 1928

ment perceptible (ce qui serait le montage). La photographie et l'objet trouvé sont les matériaux privilégiés de ces opérations d'assemblage parce qu'ils permettent aux choses de se manifester par elles-mêmes, d'exister dans leur spécificité, sans être transformées, traduites par une représentation.

Qu'est-ce que l'exposition comme support de composition change dans les manières de faire de la sculpture ? Sculpture et exposition ont en commun d'être des compositions en volume, des compositions spatiales mais aussi de résulter de gestes de mise en œuvre, gestes impliquant le corps entier du travailleur (taille de pierre, modelage). La pratique de l'exposition comme support de composition a introduit le mobilier et les techniques de display dans le répertoire des formes sculpturales, en écho aux socles et aux vitrines, tous deux des supports de présentations d'objets. Déjà les sculpteurs du mouvement futuriste avaient, au début du XX^e^, annoncé l'évolution d'une pratique de figuration humaine vers une pratique architectonique « non seulement au point de vue de la construction des masses, mais aussi parce que le bloc sculptural contiendra les éléments architectoniques du milieu sculptural où vit le sujet[482] », intégrant « vibrations de lumières » et « compénétrations de plans ». Activer l'espace par une intervention située, par une occasion ou un prétexte d'exposition, c'est activer une relation sculpturale à l'espace, et ajouter une dimension temporelle à un travail de sculpture.

DE LA SCULPTURE AU DISPLAY [EN PASSANT PAR LA CHAMBRE & LE MOBILIER]

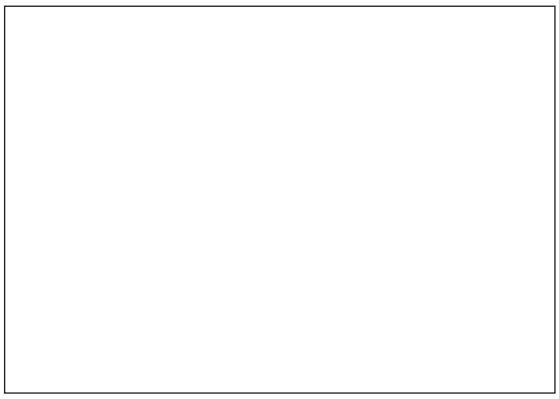
Sculpture – ou *œuvre en trois dimensions* – et *exposition* se superposent une première fois au début du siècle avec les productions d'artistes scénographes tels que El Lissitzky ou Friedrich Kiesler. On pourrait aussi y ajouter l'historien de l'art Aby Warburg, non pour lui attribuer le titre de sculpteur mais pour faire entrer ses fameux panneaux noirs recouverts d'images d'œuvres dans la généalogie mêlant sculpture et dispositifs d'exposition. Coller des images sur un panneau, c'est déjà produire un bas-relief. Détacher le panneau du mur et l'installer dans l'espace nous permet de tourner autour, dans une même perspective sculpturale que celle de la ronde-bosse. Et si la tradition sculpturale est, comme le rappelle Rosalind Krauss[483], empreinte de figuration et de représentation mémorielle, certains displays mettant en vue des documents remplissent mieux ce rôle que d'autres propositions en trois dimensions.

Le *Cabinet des abstraits* [*Kabinett der Abstrakten*] de Lissitzky commandé par Alexander Dorner pour le Musée de Hannovre en 1927, ainsi que les cimaises-sculptures de Kiesler de *l'International Exhibition of New Theater Techniques* à Vienne en 1924 sont des œuvres en trois dimensions qui ont autant à voir avec la sculpture qu'avec l'exposition. Le *Cabinet des abstraits* annonce le format d'exposition des chambres de Dominique Gonzales-Foers-

482 p. 19, Umberto Boccioni, *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, 1912, [en ligne] https://www.rodoni.ch/busoni/boccioni/scultura/boetie2.html, consulté le 5 décembre 2019

483 p. 33, Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *op. cit.*

ter dans lesquelles l'espace est une matière première environnementale, d'abord perçue puis reconstituée, faisant corps avec l'espace expositionnel et intégrant des objets. Les structures de Kiesler annoncent, quant à elles, le format *display*, dispositif de mise en vue entre sculpture, maquette et mobilier, comme les agencements de Laura Lamiel le montrent.



Friedrich Kiesler, *Exposition Internationale des nouvelles techniques théâtrales*, Festival de Musique & de Théâtre, Vienne, 1924

> ‹ La maquette n'est ainsi ni un objet, ni un moyen, elle permet d'intervenir simultanément sur tous les ordres d'une constitution, elle est l'expérience directe de la configuration, coexistence de modes de représentations et de construction au sein d'une même unité[484]. ›

Les surfaces sont des supports de présentation, les montants des structures recréant une forme architecturée. L'ensemble s'apparente à un meuble, une sculpture, une cimaise, un *display*.

COMPOSER AVEC & DANS UN ESPACE EXPOSITIONNEL

Le second moment est celui de l'Art minimal dans les années 60. Je m'attache particulièrement à ce mouvement parce qu'il me semble être celui qui révèle autant l'espace d'exposition que le rôle du spectateur, autrement dit le jeu de relations entre une œuvre, son espace de monstration et un témoin qui se mesure physiquement à ces spatialités et volumes. Les éléments aux formes simples et géométriques sont conçus comme des entités unitaires, chacune étant disposée en relation aux autres et à l'espace. L'espace exposition acquiert le statut de support de composition en trois dimensions, telle une maquette épurée de cube ou de rectangle.

La discussion entre Barbara Rose, Robert Morris, Donald Judd et Mark Di Suvero à l'occasion de l'exposition *Primary Structures* au Jewish Museum à New York en 1966 exprime clairement le fait que les sculptures de Morris et Judd fonctionnent comme des briques, des entités entières qui ne sont pas construites par une composition interne – sculpture produite à partir de l'assemblage de formes – mais externe – sculpture construite en une forme unique qui s'agence avec l'espace d'exposition. Ces briques composent avec leur environnement direct. L'opération d'agencement – décrite par Suzanne Pagé avec la notion de dispositif – et celle de disposition remplacent l'accrochage (qui implique mur et clou donc cadre et tableau).

> ‹ Ils [Morris, Judd et Di Suvero] ont été parmi les premiers à établir et à rendre explicites de nouvelles positions dans la sculpture, ce qui a rendu possible certains des développements sur lesquels

484 p. 33, Frédéric Migayrou, « Les dimensions ordinaires », dans Joël Benzakin (dir.), *L'inventaire MF. Bien faire et le faire-savoir*, cat. expo., Manufacture des Armes et Cycles de Saint-Étienne / Fonds Régional d'Art Contemporain Rhône-Alpes, 1988, Lyon, Raum-éditions, 1988

> cette exposition s'est concentrée. […] Morris a été parmi les premiers si ce n'est le premier à utiliser de simples volumes unitaires plutôt qu'à faire de la sculpture en reliant des morceaux. Plusieurs œuvres présentées par d'autres artistes dérivent directement de prototypes qu'il a exécutés en contreplaqué de 1961 à 1965, exposés à la galerie Green et largement reproduits en photographie. Dans ces œuvres, il a utilisé la pièce comme environnement général pour des travaux en relation avec le sol, le mur et le plafond d'une manière sans précédent[485]. ›

Cette longue citation de Barbara Rose met en avant l'usage de la sculpture comme entité de composition spatiale. Je souhaite relever le fait qu'il est encore question ici de sculpture, et pas d'installation ou d'environnement, et ce probablement à cause des dimensions et de l'unicité des formes proposées. Lorsque ces mêmes artistes produiront quelques années plus tard des *scatter pieces*, ou pièces éclatées / dispersées envahissant tout l'espace expositionnel, il sera plus difficile de considérer ces interventions comme des sculptures même si elles relèvent d'un même geste ou d'une même matérialité sculpturale.

La deuxième information qui retient mon attention est la mention faite à la quantité d'images photographiques réalisées de ces sculptures minimalistes. Ce rapport nouveau à l'exposition qu'introduisent les sculptures minimales est, comme l'a critiqué Michael Fried[486], un rapport incarné qui met en relation le corps du regardeur, celui de la sculpture et la manière dont ces corps éprouvent l'espace dans lequel ils se trouvent. C'est un rapport haptique, physique, de volume à volume, et le photographe documentant cet accrochage singulier produit des images de ce qu'il perçoit en tant que regardeur situé dans cette relation directe et mouvante avec ces volumes. Il est de fait impliqué dans la relation, rendant manifeste le rapport particulier que toute intervention spatiale ou sculpturale entretient avec l'espace environnant, une relation inépuisable et subjective productrice de nouveaux points de vue. L'appareil photographique est un dispositif de vision mobile au sein d'un dispositif de vision spatial, l'exposition.

Les interventions sculpturales de Robert Morris qualifiées de prototypes n'ont pas pour finalité d'être reproduites dans un matériau plus pérenne. Elles ont pour finalité d'exister dans un temps immédiat et d'être mises à l'épreuve

485 Barbara Rose, retranscription écrite du symposium du 2 mai 1966, *The New Sculpture,* à l'occasion de l'exposition *Primary Structures* au Jewish Museum de New York en présence de Kynaston McShine, modérateur et organisateur de l'exposition, Barbara Rose, critique, Robert Morris, Donald Judd et Mark Di Suvero, sculpteurs. « *They [Morris, Judd, et Di Suvero] were among the first to establish and make explicit new positions in sculpture which made possible some of the developments this show has focused upon. […] Morris was one of it not the first to use simple unitary volumes rather than to make sculpture that depended on a relationship of parts. Several works in the show by other artists derive directly from prototypes he executed in plywood from 1961–65 which were exhibited at the Green gallery, and widely reproduced in photographs. In these works he used the room as general environment for works which related to floor, wall, and ceiling in unprecedented ways.* » *Barbara Rose papers*, 1962-circa 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

486 p. 120, Michael Fried, « Art et objectité », *op. cit*. « La sensibilité littéraliste [minimaliste] est théâtrale, tout d'abord parce qu'elle s'attache aux circonstances réelles de la rencontre entre l'œuvre littéraliste et le spectateur. »

dans certaines conditions[487]. Elles doivent être mises en œuvre pour pointer une attention à certaines circonstances et conditions de la pratique sculpturale mais ne demandent pas à être consolidées ou améliorées par la suite comme l'est un prototype dans un processus de design d'objet industriel. Si ces sculptures sont le prototype de quelque chose, elles modélisent une manière de faire sculpturale par intervention située et spatialisée, elles révèlent l'exposition comme dispositif de mise en vue d'un réseau de relations et d'interactions entre *X*, *Y* et *Z*, *X* pouvant l'utiliser pour activer des caractéristiques spatiales ou temporelles inhérentes à la situation d'exposition. On peut dire que ce *prototype* de sculptures activant l'espace expositionnel a transformé la sculpture située en un instrument pouvant indexer des caractéristiques spatiales et permettre de composer avec l'échelle architecturale.

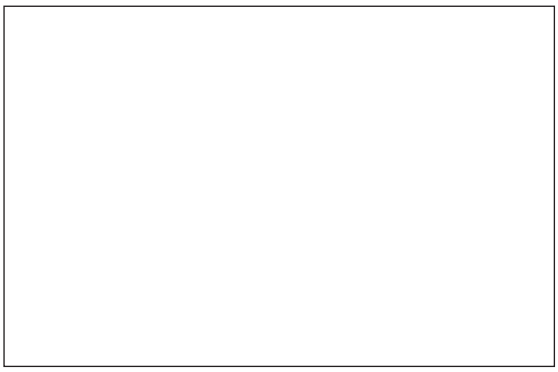
CONSTRUIRE UN ESPACE RELATIONNEL

J'ajouterai un troisième moment, celui des années 90 et 2000 qualifié *d'esthétique relationnelle*[488] par Nicolas Bourriaud et prolongé aujourd'hui hors de l'institution par ce qu'Estelle Zhong Mengual nomme *art en commun*[489]. Ce sont des displays aux dimensions architecturales que des artistes tels que Rirkrit Tiravanija ou Thomas Hirschhorn fabriquent afin d'héberger des activités ou des interactions à l'intérieur de l'exposition. Le display devient un espace en soi, une construction installant un environnement autant qu'elle permet de structurer ou d'initier des usages de ce lieu temporaire, mettant l'accent sur « l'organisation d'un ensemble d'activités collectives, faites de groupes à géométrie variable[490] ».

Les interactions activées par l'exposition n'ont cependant pas besoin d'être mises en scène et activées par des dispositifs participatifs pour exister. L'événement-exposition assure à la sculpture une dimension temporelle autant que les pratiques sculpturales activent l'espace expositionnel et le font participer à l'émergence de l'œuvre. La manière dont l'artiste Katinka Bock articule sa production sculpturale à ses moments de mise en vue transforme l'exposition en un milieu de vie qui informe en retour l'existence matérielle et formelle des œuvres. Chaque exposition est une occasion de faire dialoguer ses sculptures entre elles dans l'espace expositionnel, mais aussi de mettre en place une rencontre spécifique donnant lieu à une production située, de penser *les contre-formes* entre les œuvres et le lieu, son histoire, ses habitants.

Katinka Bock considère chacune de ses sculptures comme des individus, mais aussi comme des mots. L'exposition est comme une phrase qui rythme l'agencement entre et avec chaque mot, les organisant dans une séquence temporelle et spatiale et y ajoutant une ponctuation afin de travailler les intervalles. Les cloisons en tissus qu'elle installe dans la galerie Jocelyn Wolff pour *T-toxic*[491] sont équivalentes à des parenthèses. Elles appartiennent à la scé-

487 C'est une interprétation personnelle que je fais suite à l'étude dans les archives de la galerie Leo Castelli et du Whitney Museum sur la pièce *Continuous Research Exhibited Daily* et la rétrospective de Morris en 1970.
488 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel (Documents sur l'art), 1998
489 Estelle Zhong Mengual, *L'art en commun*, *op. cit*.
490 Franck Leibovici, *On displays*, Villa Vassilieff, 2018, non paginé
491 Katinka Bock, *T-toxic*, galerie Jocelyn Wolff, Paris, exposition du 27 avril au 15 Juin 2019



Katinka Bock, *Zarba Lonsa*, 2015
Courtesy galeries Jocelyn Wolff, Paris, Meyer Riegger, Berlin / Karlsruhe
Photographie : © Katinka Bock

nographie de la disposition, mais leur proximité avec le vocabulaire sculptural de l'artiste pourrait laisser à penser qu'elles sont intégrées à un agencement opéral, à une œuvre.

Certaines de ses pièces sont fabriquées en collaboration avec la situation d'exposition. Il y a plusieurs degrés de contribution de l'exposition dans ce que sont, ou deviennent les sculptures de Katinka Bock. Les relations peuvent être atmosphériques et environnementales, influant sur l'aspect de l'œuvre. C'est ainsi que certaines pièces en terre sont simplement gardées crues afin d'être affectées physiquement par leur exposition. Le déplacement de l'atelier à l'espace expositionnel, la station prolongée dans une certaine position, le contact avec les conditions atmosphériques du lieu ainsi qu'avec les visiteurs impactent la physicalité[492] de l'œuvre non stabilisée par une cuisson. Les plaques de cuivre et la toile bleue tendue à côté qui composent la sculpture de *Landumland* ont été exposées au vent, à la pluie, au soleil, au froid ou à la chaleur pendant quelques mois sur le toit du Centre Georges Pompidou avant l'exposition du Prix Marcel Duchamp 2019. Certains éléments naturels comme l'eau font régulièrement intrusion depuis l'extérieur jusque dans l'espace d'exposition, circulant le long de tuyaux et, en gouttant sur des matières comme le sable, leur donne une forme particulière. Il y a toujours de la place pour de l'imprévisible, de l'inachevé. Pour mesurer cette tension, pour voir ce qui est articulé dans l'espace et la durée de la situation d'exposition, il faut prendre le temps d'observer. Il faut trouver sa place dans ce système de relations, chercher les lignes de fuites, les gouttes d'eau, les aspérités, la trace des gestes et des interactions entre les éléments. L'exposition expose, au sens photographique et sensoriel du terme. Elle expose et affecte, transforme et informe, de manière située et à chaque fois spécifique mais non spectaculaire, à la limite de l'indécelable, de l'invisible. Les sculptures comme les regardeurs sont travaillés, dans leur étant formel et idéel, par leur exposition conjointe à un milieu dans lequel ils coexistent et qu'ils participent à produire.

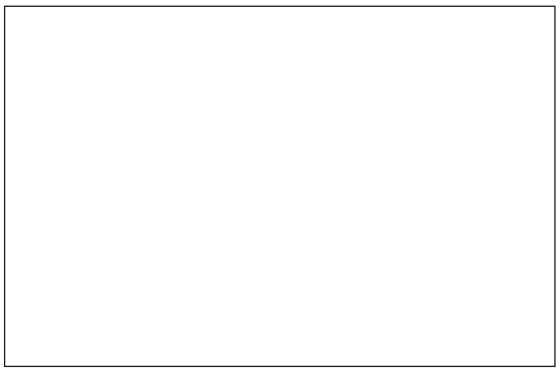
Les relations mises en œuvre entre humains, espaces et matériaux sont aussi transactionnelles. Un radiateur est prêté par un voisin pour le temps de l'exposition et disposé au centre de l'espace, relié à un réseau de tuyaux d'eau chaude lui permettant de fonctionner. En échange, Katinka Bock prête une de ses œuvres pour remplacer le radiateur. C'est aussi une transaction physique et symbolique qui a été opérée lors de sa résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2015[493]. En proposant d'échanger une de ses œuvres contre une marchandise aux commerçants du quartier, Katinka noue des liens avec le ter-

492 « La physicalité n'est donc pas la simple matérialité des corps organiques ou abiotiques, c'est l'ensemble des expressions visibles et tangibles que prennent les dispositions propres à une entité quelconque lorsque celles-ci sont réputées résulter des caractéristiques morphologiques et physiologiques intrinsèques à cette entité. (Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Éditions Gallimard, 2015) », https://fr.wiktionary.org/wiki/physicalit%C3%A9, consulté le 5 décembre 2019

493 ZARBA LONSA, Ballet, Katinka Bock, Résidence 2015, http://www.leslaboratoires.org/projet/zarba-lonsa/zarba-lonsa

ritoire à proximité du centre d'art et fait entrer dans la fabrication de l'œuvre un tissu d'histoires et de relations. Chacun des objets donnés est ensuite enveloppé dans une plaque de terre par l'artiste. L'ensemble est cuit, le matériau de l'artiste et l'objet donné se fondant l'un dans l'autre et donnant lieu à une nouvelle forme.

> ‹ L'œuvre n'est jamais une finalité dans le travail de Katinka Bock mais un véhicule qui nous amène à faire l'expérience du temps et de l'espace, à ébaucher des fictions dont nous sommes d'une certaine manière les protagonistes discrets, parfois malgré nous[494]. ›



Katinka Bock, *Warm Sculpture (Relaxed)* Céramique, 2017, courtesy galeries Jocelyn Wolff, Paris, Meyer Riegger, Berlin / Karlsruhe, Greta Meert, Bruxelles
Photographie : © Katinka Bock

L'œuvre est formée par ces relations, l'entité *Y* est façonnée par ces relations, émerge de l'occasion d'exposition et s'y informe. C'est une rencontre qui fait excéder *Y* de sa stricte définition objectale et matérielle.

UNE *SITE SPECIFICITY* SPÉCIFIQUE

Dans un texte relatant l'intervention de l'artiste au Kunstverein de Nürnberg en 2009, Sabeth Buchmann revient sur la notion de *site specifity* et les reproches qui ont été faits depuis les années 90 aux interventions d'artistes fonctionnant sous ce même mode. J'ai évoqué précédemment ces critiques dans la première partie avec le mode d'existence événementiel de l'exposition. Miwon Kwon et Maria Lind critiquent notamment l'asservissement de ces interventions à la promotion touristique de spécificités locales initiées par les villes, ainsi que la transformation du statut de l'artiste en prestataire de service nomade. Ce n'est pourtant pas parce que l'exposition est un moyen de produire une intervention en dialogue avec un site ou une situation qu'il y a intensification d'un aspect spécifique dont la mise en vue permettrait à une ville d'en faire un événement touristique. La nature de l'intervention et le régime de visibilité qu'elle instaure ne sont pas corrélés à la volonté d'un travail avec le site. Autrement dit, ce n'est pas parce qu'il y a une intervention spécifique qu'il y a une sur-visibilité potentielle pour le lieu de l'intervention, ni pour le travail de l'artiste. Ce n'est pas parce que l'exposition est un outil qui permet de travailler en dialogue avec une situation, que ce qui va en résulter pourra faire l'objet d'une quelconque captation ou capitalisation (au sens donné par Anna Tsing). À l'inverse, c'est parce que l'exposition fonctionne sous les différents modes décrits en première partie qu'elle est une occasion de mettre en place un terrain favorable à une rencontre, un moyen de mettre en œuvre un dialogue situé.

La manière dont travaille Katinka Bock en est un exemple. La relation au site n'est pas ce qui est mis en vue de prime abord. On pourrait d'ailleurs lui reprocher de ne pas expliciter les relations entre ce que l'on voit, et ce qui fait que ce l'on voit est disposé ainsi, ou se trouve dans cet état particulier. C'est la matière même des choses mises en vue qui est exposée aux

494 Alexandra Baudelot, texte de présentation de la résidence, *ibid.*

conditions d'exposition, que celles-ci soient atmosphériques, économiques, historiques, ou physiques. L'exposition est une occasion de mettre les choses en tension, en équilibre, physiquement mais aussi conceptuellement. Pour l'exposition dont parle Sabeth Buchmann, le dialogue entre le site et Katinka s'est fait notamment par une opération de frottage, l'artiste faisant un prélèvement ou un relevé d'un mur dont la peinture blanche recouvre une peinture de propagande datant de l'époque nazie. Il n'y a rien de spectaculaire dans le résultat de ce frottage, rien qui montre cette peinture, son contenu, son contexte. Ce qui est rendu visible est au contraire l'opacité d'une relation à l'histoire nécessairement complexe, impossible à simplifier ni à exemplifier. Les touristes auraient été déçus.

S'exposer, être exposé, c'est être affecté et affecter en retour. Le site est considéré comme un matériau rendu spécifique par la nature événementielle de l'exposition. Enlever un morceau de mur, ouvrir une porte, ajouter des cloisons, prélever un élément à proximité et l'introduire dans le lieu, la *site specificity* de Katinka Bock est un travail de composition qui comprend des interventions ou des relations avec l'espace expositionnel. Il n'est pas nié (aucune influence de l'un sur l'autre), il ne devient pas l'œuvre (l'intervention de l'artiste n'a que l'espace expositionnel comme support), il est intégré à la relation. On a un mélange entre une intervention in situ (réglage d'un outil visuel sur ses circonstances de mise en vue) et une intervention *site specific* (intensification d'un aspect du site entendu dans un sens large). L'intentionnalité est mixte : il ne s'agit pas de démontrer un point de vue (critique institutionnelle) ou d'affirmer une manière de faire différente des autres (détourner l'usage courant d'un médium) mais d'aller à la rencontre d'un espace et de commencer un dialogue. L'exposition est un moyen d'activer une rencontre, une expérience. Elle est un processus d'écriture qui permet de travailler avec l'espace (environnement, volume, ambiance), avec le temps et ses multiples strates ainsi que de déplacer, convoquer des éléments dans leur entièreté pour les rendre présents sans les transformer.

CONCLUSION

Il y aurait certainement bien d'autres moments historiques à faire entrer dans cette très courte synthèse des relations entre sculpture et exposition. Ce qui m'intéresse ici est qu'il est à chaque fois question de relations, d'organisation d'un ensemble de connexions au sein d'un espace existant et activé par l'exposition. Il n'est pas uniquement question de formes, ou de symboles, la structure-sculpture initiant des activités ou mettant en espace des matériaux ou des documents, organisant l'espace et son appréhension. Sculpture et exposition sont des supports d'activités et de relations.

L'exposition rétrospective de Robert Morris au Whitney active la sculpture comme activité physique de labeur, l'exposition est un montage non seulement en terme de production (un collage spatialisé ou un montage hétérogène) mais aussi une activité de montage, une position politique visant à montrer que le travail artistique est aussi un travail de labeur[495].

495 Julia Bryan Wilson, « *Hard Hats and Art Strikes* », *op. cit.*

Le regard photographique posé sur les moments de montage et de démontage avant l'exposition *Regards* rend visible la performativité du format muséal sur le regardeur, déplaçant la volonté de montrer la mise en œuvre de Robert Morris vers un *considérer comme* une œuvre. Cette position est en quelque sorte un *feed-back* du regardeur qui valide, invalide ou invente des potentialités d'œuvres. L'intervention finale *Plan incliné* active par un geste de matérialisation d'un vide, la part physique mais aussi historique de l'espace expositionnel. Le moment de fabrication de l'entité *Y* se superpose à celui de l'exposition mais n'est pour l'instant pas encore mis en vue. Il a lieu juste avant que l'événement ne commence. Cependant, c'est l'espace expositionnel qui est la matière première de cette intervention. La sculpture existe, comme chez Fred Sandback, en tant que matérialisation d'un espace par sa délimitation. Sans l'exposition, ce geste sculptural n'aurait pas eu lieu. Il n'aurait pas eu matière à exister.

La pratique de Katinka Bock active quant à elle la part biologique et temporelle du milieu de vie qu'est l'exposition. La sculpture est le support ou vecteur d'un geste de transmission autant qu'un réceptacle qui porte les traces de son exposition à un contexte particulier.

Ces différentes interventions situées posent la question de la nature de l'œuvre, des limites potentielles de *Y* dans l'événement-exposition. Dans quelle mesure le terrain fait-il partie de l'œuvre ? Et la rencontre avec d'autres phénomènes ? Est-ce que les parois-parenthèses de Katinka Bock sont des sculptures ? Quel est le statut des morceaux de terre échangés avec les habitants d'Aubervilliers ? Comment considérer le radiateur emprunté chez un voisin, disposé au centre de l'espace et mis en marche dans certaines de ses expositions ? La finalité de ces interventions n'est-elle pas justement de faire émerger ces questions sans pour autant les résoudre ? De maintenir en équilibre la définition de *Y* et d'en faire varier les instaurations en acceptant le rôle joué par cet écosystème qu'est l'exposition.

3. Activer une situation, déplacer les usages

La notion de *situation* déplace la manière d'envisager l'exposition d'un espace vers un site, de préoccupations architecturales et volumétriques à des préoccupations événementielles, temporelles, politiques et sociales, institutionnelles, autrement dit à l'« ensemble des relations qui unissent une personne, un groupe à son milieu[496] ». Chaque exposition est une situation différente, chaque exposition s'inscrit dans un environnement et instaure un milieu constitué par des interactions multiples ayant lieu sur son terrain.

Le cycle d'exposition *Table as a Curator* qui va être étudié ci-après prend l'exposition en tant que situation comme point d'intérêt et active certaines de ses potentialités. C'est ici un espace intérieur qui a hébergé ces trois situations d'exposition, mais un espace non conventionnel puisque ce cycle a eu lieu dans une salle au fond d'un restaurant logé dans un bâtiment patrimonial. Bien que se revendiquant comme un espace de type galerie, cette expérience a prouvé qu'il ne suffit pas de peindre des murs en blanc pour prétendre à un format muséal, celui-ci excédant évidemment des considérations uniquement architecturales. C'est une co-construction entre une institution et ce qu'elle diffuse qui fait d'elle une institution artistique, cette diffusion devant aussi passer par des canaux de communication adaptés et validés, autrement dit adressés au public adéquat, celui du champ de l'art. Cette galerie n'avait de *galerie* que le nom, une performativité quasi inopérante puisque non validée par un cadre de référence artistique.

3.1 TRAVAILLER EN COLLECTIF, EXPÉRIMENTER À PLUSIEURS : EXPOSERPUBLIER

PRÉSENTATION DU COLLECTIF EXPOSERPUBLIER

Ce cycle de trois expositions a été pensé et mis en œuvre de manière collective et collaborative par les trois membres du collectif ExposerPublier dont je fais partie. ExposerPublier est un collectif composé de deux artistes chercheurs, Léo Coquet et moi-même, et d'un designer graphique, Benoit Brient. Les notions de dialogue et de collaboration ainsi que la mise en commun et le partage des connaissances sont le fondement même de la démarche du collectif et au cœur de chaque projet. Depuis 2014, nous développons de manière expérimentale, une recherche artistique investissant les champs des pratiques éditoriales et curatoriales. Cette recherche, empruntant les codes d'un modèle scientifique fonctionne de la manière suivante : définition d'une hypothèse, expérimentations sur le terrain, analyse des données recueillies et enfin, publication des résultats sous la forme d'objets imprimés.

Notre volonté est de mettre à l'épreuve la possibilité de faire œuvre de nos processus de travail et de la documentation générée par nos propres pratiques. Pour chaque situation de travail, ou projet, nous proposons ainsi des outils, des situations et nous les investissons de manière collaborative en invitant des personnes à le faire avec nous.

496 Définition du mot *situation*, dictionnaire Petit Robert de poche

Le collectif est déjà, par le regroupement de nos trois personnalités et savoirs-faire, une conversation et une collaboration. Lorsque nous commençons à travailler sur un projet, il y a rarement séparation des tâches mais plutôt mise en commun d'idées, de références et d'envies qui donnent lieu à de nombreuses discussions et négociations jusqu'à ce que nous tombions d'accord sur ce que nous allons faire. Cela peut prendre beaucoup de temps. Il y a co-création au sein même du collectif, cette co-création ayant pour auctorialité collective l'association ExposerPublier. Nous travaillons ensuite en collaboration avec d'autres individus, partageant notre auctorialité collective avec ceux qui prennent part à nos processus de travail. On retrouve ce feuilletage d'agents à l'initiative de l'exposition regroupés sous l'entité *X* et décrits dans la première partie. C'est ainsi un mélange entre collectif et collaboratif qui est mis en œuvre dans nos méthodes de travail, la co-création étant toujours présente puisque les situations ne sont pas pré-établies mais se construisent à travers la participation de chacun. C'est en tout cas une vigilance que nous avons de toujours redistribuer la part active du travail de tout ceux qui collaborent à nos projets, quelque soit leur échelle, considérant que pour qu'il y ait *conversation* et non *monologue*, chacun doit pouvoir assumer la responsabilité de sa parole, même lorsqu'il s'agit de citer le fournisseur du papier utilisé dans nos éditions.

DU CURATORIAL À L'ÉDITORIAL, & VICE-VERSA

> ‹ Penser l'exposition comme publication d'une recherche artistique. Concevoir l'objet imprimé comme forme et espace d'exposition. ›

Ces deux phrases sont le *statement* du collectif, notre ligne éditoriale. Expérimenter des possibilités de mise en vue dans des espaces architecturés ou imprimés, réfléchir aux manières d'exposer une recherche, c'est-à-dire un processus de travail non formalisé existant à travers de multiples supports, notre envie commune au démarrage du collectif était une tentative d'épuisement des relations entre exposition et édition. Chemin faisant, une autre ligne directrice s'est mise en place à travers la volonté de ne pas y réfléchir seuls, mais de toujours produire un travail en commun. Chaque projet qui se met en place agrège ainsi une collectivité, le travail se faisant ensemble, au gré des rencontres et des occasions. Même si, juridiquement, l'auctorialité collective parle d'une seule voix – alors que le collaboratif maintient les individualités –, il n'est pas question dans notre aventure d'exprimer un point de vue unique mais d'expérimenter à plusieurs mains, brouillant volontairement les frontières des notions d'auteur et de propriété des œuvres et des idées. Travailler en groupe, mener une réflexion à plusieurs, c'est perturber la prétendue paternité d'une œuvre. Chacun s'inspire de l'autre, le copie, le dépasse, bifurque, prend la tangente, dans le but d'éprouver une idée, de s'en saisir et de s'en défaire, de se laisser surprendre, d'aller plus loin, d'aller ailleurs. Puisque aujourd'hui la figure de l'artiste est protéiforme – l'artiste-éditeur, entrepreneur, curateur, etc. –, est amateur autant qu'ultra exigeante, est interprétée le temps d'une partition pour être délaissée pour des figures plus propices, alors l'artiste sans figure ne doit pas avoir un seul et unique visage.

Il ne doit pas rester seul. Puisque l'art cultive trop d'objets et que ces objets s'accumulent, alors l'artiste doit proposer à plusieurs des formes éphémères, en perpétuelle évolution, qui n'auront de traces que le récit que ceux qui les auront connues en feront. Publier autant qu'exposer sont pour nous des opportunités d'investir des espaces de discussions et de propositions collectives en rassemblant ce et ceux qui nous occupent à un moment donné. Publier autant qu'exposer sont des processus qui s'inscrivent dans des formats (muséaux, éditoriaux) et des opérations (curatoriales, éditoriales) que nous avons souhaité mettre en pratique pour les interroger et en proposer des variantes. Ce cycle de trois expositions a été en quelque sorte la mise à l'épreuve de notre *statement*, l'écriture par *le faire* de notre ligne éditoriale.

COLLECTIF & COLLABORATIF

Je considère – et je ne suis heureusement pas la seule[497] –, qu'il y a une urgence à penser les choses en commun, à ce que les artistes acceptent de ne pas jouer le jeu de l'auto-promotion et de l'existence individuelle et singulière que les institutions et le marché de l'art exigent, par facilité de diffusion et de capitalisation. Les collectifs sont plus compliqués à saisir. Ils sont mouvants, se font et se défont. On ne sait pas toujours qui les constitue, à qui attribuer la responsabilité de ce qui est produit, entraînant un anonymat relatif des actions de chacun au profit d'une direction collective. Chaque processus que nous mettons en œuvre avec ExposerPublier rassemble une communauté différente, mêlant volontaires, invités et niveaux d'implications variés.

Véronique Goudinoux, dans l'ouvrage collectif *Co-création*, propose remplacer le terme « communauté » trop complexe et trop rarement défini par celui de « monde à part[498] », impliquant la notion de jeu et de fiction dans les espaces mis en place par les projets de co-création. L'exposition est une forme de communauté temporaire, une communauté d'intérêts et d'actions. Elle a un caractère de communauté en ce qu'elle est un terrain commun à un ensemble de personne, un groupe d'individus qui œuvre à la faire exister. Sans chercher à mettre en scène des espaces de paroles, ou à théâtraliser les organisations politiques pour se les approprier, les projets curatoriaux et éditoriaux d'ExposerPublier sont des micros formes d'organisations communautaires temporaires. Elles mettent à l'épreuve nos capacités individuelles à travailler *avec* d'autres personnes, avec un environnement et une situation spécifiques, avec des matériaux choisis ou trouvés. Elles nous obligent à commencer par nous mettre d'accord sur les conditions d'existence de cette communauté temporaire, d'accepter de prendre en compte la place, le rôle et l'importance de chacun dans la définition même des termes de ces objets communs que sont nos processus de travail exposés et publiés.

En mettant en commun nos processus de travail, c'est-à-dire en rendant visible et accessible leur effectuation sur un terrain partagé donc en les exposant, nous les ouvrons à l'invention. « Inventer, c'est produire une forme

497 L'actualité de ce mois de décembre 2019 le montre, entre la création d'un collectif spontané par les artistes nommés au Turner Prize et la mobilisation *Art en grève* fédérant les artistes autour de revendications sociales dépassant la problématique des retraites.

498 p. 90, Véronique Goudinoux, « Pratiques de co-création et mondes temporaires », dans *Co-création*, *op. cit*.

en découvrant à chaque instant du processus la méthode qui permet d'y parvenir[499]. » L'exposition est proposée comme étant une forme ouverte à la co-élaboration, comme une forme partagée et en devenir.

3.2 *TABLE AS A CURATOR*, LA TABLE COMME MOTIF

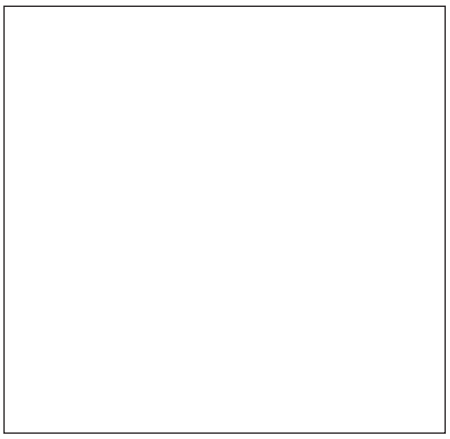
> ‹ À un moment de l'art contemporain parfois exposé aux rejets du public, les temps de la création et de l'exposition pourraient ainsi dessiner de nouveaux contours propices à la mise en œuvre – par l'œuvre – d'un pouvoir de « reliance », tant les actualités qui retiennent ici l'attention font émerger un leitmotiv et un mouvement partagés : permettre un « retour » de l'œuvre au regardeur-acteur de ce qu'il voit, non plus séparés par le dispositif sacré et sacralisé de l'exposition fondé sur le paradigme de la visibilité silencieuse, mais rassemblés par un territoire d'expériences qui loin de s'imposer, se construirait par la co-présence de ceux qui, venus voir, se surprendraient à être venus prendre position[500]. ›

LA TABLE POUR INDEXER L'USAGE PREMIER DU LIEU

Au départ de ces trois situations d'expositions regroupées en un cycle, il y a un motif, celui de la table. Ce motif est autant un sujet de représentation dans la composition et la disposition de l'exposition (comment figurer une table), qu'un objet (meuble sur pieds comportant une surface plane) ou qu'un mobile d'ordre intellectuel, une raison d'agir. C'est ainsi que la table est devenue le point d'articulation de ces situations d'exposition, jouant le rôle du commissaire qui sélectionne et dispose les matériaux de l'exposition. C'est à partir de ce qu'une table implique, permet ou initie comme pratiques que les trois situations d'exposition ont été pensées. La table expose et dispose, elle rassemble et maintient dans un écart ceux qui se trouvent autour.

Il y a plusieurs raisons à ce que la table soit devenue un motif. Comme souvent, il y a une idée vue ou lue quelque part, une prise de note mémorielle qui se mobilise, appelée par l'occasion qui est le point de départ à la proposition. Ici c'est une phrase venant d'un texte de Raimundas Malašauskas dans l'ouvrage *Chorégraphier l'exposition* de Mathieu Copeland. « Il y a un an ou deux, Mathieu Copeland et moi avions discuté d'une éventuelle exposition dont le commissaire serait une table[501]. » La première raison pour laquelle nous avons décidé que la table se prêtait à devenir commissaire de ce cycle de trois expositions est la situation générale de la galerie dans laquelle nous allions exposer, salle au fond à droite du bâtiment appelé *La Rotonde* sur la place de la Bataille-de-Stalingrad à Paris. Cette ancienne barrière d'octroi, construite au bord du bassin de La Villette par Claude Nicolas Ledoux juste avant la révolution française, a la particularité architecturale d'être composée par un cylindre à puits zénithal posé au centre d'un carré en

499 p. 82, François Deck, « Sans projet, à dessein », dans *Co-création*, *op. cit.*
500 p. 51, Mickaël Roy, « Il est venu le temps que la table (g)ronde », *Branded*, 10, 2015
501 p. 40, Raimundas Malašauskas, « Les œuvres aussi sont des commissaires d'exposition », dans Mathieu Copeland (dir.) *Chorégraphier l'exposition*, *op. cit.*



Claude-Nicolas Ledoux, barrière d'octroi Saint-Martin (rotonde de la Villette), plan de niveau, 1784

croix grecque. Ce qui signifie que les circulations à l'intérieur du bâtiment sont contraintes par le cylindre central et la structure en forme de croix, les quatre coins du carré étant quatre pièces séparées et non visibles depuis le centre du bâtiment. L'activité principale de La Rotonde était, en 2015, un restaurant[502]. Le cylindre central accueillait les tables. Un accès aux terrasses se faisait par l'axe horizontal de la croix. Un bar et une mini-discothèque occupaient les pièces dans les angles du carré sur la face avant du bâtiment. Quand aux angles donnant sur la face arrière sous le métro aérien de la ligne 2, l'un était investi par les cuisines, et l'autre par l'espace galerie. Pour accéder à cette galerie, il fallait donc traverser le restaurant dans la partie centrale, longer un mur courbé qui ne semblait mener nulle part et arriver à l'entrée de deux salles largement éclairées par de grandes fenêtres. La présence d'un restaurant dans le même bâtiment que la galerie est une des premières raisons pour lesquelles nous avons choisi le motif de la table. C'était une manière d'indexer une spécificité du lieu, un de ses usages, celui de se retrouver autour d'une table pour manger. La seule table identifiable comme telle concrètement présente dans ce cycle d'exposition était la table située dans la première salle de la galerie dédiée à la présentation de livres et de documents. C'était une table avec deux parois transparentes montées sur charnières afin d'être relevées si quelqu'un voulait consulter un livre, une table-vitrine destinées à contenir des choses en les rendant visibles.

LA TABLE COMME ENJEU MUSÉOGRAPHIQUE

La seconde est la forte présence de fenêtres dans ce qui nous servait d'espace d'exposition. Sur les huit murs que comportent les deux salles de la galerie, quatre étaient couverts de fenêtres. Nous n'allions donc pas pouvoir utiliser les murs pour y accrocher des choses, à moins de fermer les volets et de mettre ce que nous souhaitions montrer par dessus. Cette contrainte est ainsi de venue une raison supplémentaire d'utiliser la table, ou tout moins ce qu'elle permet, c'est-à-dire une autonomie de support et une mobilité dans l'espace. En muséographie, il y a un usage implicite des surfaces horizontales et verticales. Les surfaces horizontales sont dédiées aux documents ou aux petits objets alors que les surfaces verticales sont réservées aux œuvres ou aux documents ayant acquis une valeur artistique. Avec la table comme curateur pour ce cycle d'exposition, cela nous permettait d'expérimenter des situations d'expositions jouant de ces usages implicites et d'utiliser des supports mobiliers, des displays pour présenter des choses. À la différence du mur, les choses posées sur une table restent mobiles. C'est un avantage et un inconvénient. Les surfaces horizontales se recouvrent assez vite de choses et d'autres, en une stratification plus ou moins dense. Le mur appelle une décision plus définitive. On réfléchit avant de le percer pour poser des étagères ou un clou pour accrocher un tableau. On ne sait pas de quoi est

502 Je n'y suis pas retournée depuis 2017 et ne sais pas quelle est l'activité principale du lieu aujourd'hui.

fait le mur que l'on s'apprête à percer. Et tout ce que l'on accroche avec un morceau de scotch finit par tomber. La table a donc cette fonction de support de mise en vue d'éléments que l'on peut manipuler, comme dans les archives ou les bibliothèques, même s'il faut parfois mettre des gants, alors que l'on a tous appris que ce qui est au mur est intouchable, disposé pour un face à face visuel destiné au regard. Un plateau de table est à une hauteur qui invite à s'asseoir et à rester un temps plus long pour une activité demandant confort et concentration comme la lecture. Il est cependant rare qu'une table garde, lorsqu'elle est transformée en support de présentation, un usage convivial. Même si l'on imagine tout ce à quoi la table pourrait servir – comme prendre le temps de lire ce qui est posé dessus – il y a rarement une chaise à disposition pour permettre aux visiteurs de s'y asseoir, la pratique de la table dans l'espace d'exposition étant bien souvent reléguée à un mur horizontal sur pieds.

LA TABLE COMME PRÉTEXTE À DES USAGES PARTAGÉS

Le pouvoir de *reliance* de la table qu'évoque Mickaël Roy est un point important dans notre détermination à décliner ce motif au long des trois situations d'exposition. La table est un élément de mobilier très présent dans notre vie quotidienne. Bureau, table de nuit, table basse, table de la cuisine, de la salle à manger, de jardin, table de travail, de sérigraphie, table à langer, table de tapissier, table pliante, toute surface plane et horizontale d'une certaine dimension est une table. Il y a bien sûr des tables que l'on partage peu, comme le bureau, qui n'est d'ailleurs pas véritablement appelé table. Même la table à langer est l'occasion d'une relation entre deux individus. Certaines tables peuvent accueillir différents usages et plusieurs personnes en même temps autour de leur plateau rond ou rectangulaire. C'est le cas de la table de la cuisine sur laquelle on mange, on travaille, on joue, autour de laquelle on se retrouve à tout moment de la journée pour partager un repas, faire les devoirs, bricoler, boire un café ou cuisiner. La table de travail est cet espace et moment de mise à l'épreuve et d'analyse des matériaux collectés dans mon processus de travail personnel mais qui est commun à de nombreuses personnes. Le plateau est un support de composition d'éléments de travail que l'on montre pendant une réunion, ou que l'on évalue individuellement pour sélectionner, découper, composer et décomposer. Le plateau de la table devient alors plateau de jeu, support de dispositions éphémères.

La table est aussi un élément de taxinomie qui nous renvoie directement à la dialectique rénovée de Pierre de La Ramée et à la science des données. La table est organisation, catalogue quand elle est table des matières ou des figures. Sommaire, abrégé ou feuille de route, elle donne un aperçu du contenu et de la structure d'un ouvrage. Mais elle peut être aussi un inventaire ou répertoire de gestes et de matériaux ordonnancé en liste ou en catalogue comme nous le verrons dans le dernier chapitre avec les processus *Continuous Research Exhibited Daily* et *Carte(s) Mémoire(s)*.

LE PLANCHER, PLATEAU DE TABLE À L'ÉCHELLE DE L'ESPACE D'EXPOSITION

Le cycle d'exposition s'est donc déroulé en trois temps, de janvier à octobre 2015, chacun prenant pour motif une table spécifique afin de décliner un nouvel usage de la situation d'exposition et d'instaurer un nouveau terrain d'expérimentation. Nous avons déterminé les trois tables au moment de la conception du cycle mais les temps d'exposition se sont construits les uns à la suite des autres, chacun apportant de nouvelles envies et des modifications aux idées de départ. Nous savions par exemple que nous voulions occuper l'espace à chaque fois d'une manière différente, tout en gardant une cohérence d'une exposition à une autre. Le sol en carrelage de la galerie est assez vite apparu comme un problème. Là encore[503], le sol n'était pas homogène dans tout l'espace, sans qualités plastiques pour ne pas dire laid et donnait un aspect peu chaleureux. La grande hauteur sous plafond de cette pièce additionnée au sol lisse faisait résonner le moindre son. Sachant que nous allions passer beaucoup de temps sur place, il nous a semblé indispensable de rendre la galerie accueillante et agréable, à tout le moins pour nous, mais aussi pour ceux que nous souhaitions inviter autour de notre table. Nous avons donc décidé de recouvrir le sol avec des panneaux de bois, les mêmes que ceux utilisés pour construire le mobilier, signalant ainsi notre présence par un changement de sol. C'est un véritable plateau de danse ou de théâtre, une scène plate que nous avons montée à chaque exposition, comme un grand plateau de table ou de jeu sur lequel mettre en œuvre nos situations. On pourrait aussi comparer ce plateau à une surface d'inscription, telle une feuille de papier gardant les marques des différentes activités et occupations, la trace des événements, martyr de menuiserie ou papier buvard.

UN MOTIF RÉCURRENT

> ‹ La table est l'espace sur lequel énormément d'activités humaines se concentrent. C'est un espace de solitude et de réflexion, mais aussi un espace de rassemblement et de relations, psychologiques et pragmatiques. Elle représente aussi pour nous une partie du sol qui s'élève. Ainsi quand on pose un objet sur une table, pour nous, c'est comme le poser sur le sol. Il s'agit d'une dé-hiérarchisation, d'une mise à l'horizontale des relations[504]. ›

Une exposition est une polyphonie. Il y a ceux qui chantent plus fort et étouffent les autres voix. Et il y a ceux qui acceptent de reconnaître qu'on ne fait jamais rien tout seul et qu'il est important de donner une place à chacun en nommant les intervenants. Il y a ceux qui absorbent les autres, et ceux qui savent se placer à côté. Il y a bien entendu une variété de positions entre ces deux extrêmes et chaque situation est particulière. Il y a tout de même différentes manières d'envisager et d'organiser le travail avec d'autres, que ces autres soient humains, animaux, matériaux. Il y a ceux qui font, avant tout,

503 Je fais référence à la galerie 80WSE et à l'exposition *Regards* étudiée juste avant.

504 p. 123, interview de Marie Cool Fabio Balducci, dans Mehdi Brit & Sandrine Meats, *Interviewer la performance, op. cit.*

autorité, et pour qui la signature ou le nom recouvre toute production, masquant ainsi, oblitérant, les interventions extérieures, et ceux qui décident de révéler la multiplicité des acteurs ayant participé à la réalisation. C'est la différence entre une organisation verticale et horizontale, entre hylémorphisme et allomorphisme, entre imposition d'une forme à une matière et travail en dialogue avec la matière afin de s'informer mutuellement.

Toute surface horizontale se mue rapidement en métaphore d'une table, les pieds devenant alors inutiles, de même que les assises habituellement disposées autour. Comme le plancher que nous posons et déposons en arrivant et en quittant la galerie de La Rotonde – que l'on pourrait aussi comparer à une couverture de livre que l'on ouvre puis referme après l'avoir lu – la table représente une surface horizontale, une étendue, un support de composition pour beaucoup d'artistes. Le curateur Mickaël Roy a consacré son article dans le magazine *Branded* à « cette étonnante concordance des actualités[505] » qui a mis la table au centre de nombreuses expositions récentes, « significatives, pense-t-il, de la mise en œuvre d'une aspiration partagée au-delà des distances[506] ». Cette *aspiration partagée*, l'auteur la voit comme « la possibilité d'émergence d'une nouvelle esthétique forgée moins à travers le prisme d'une culture de l'objet réel, ready-made ou détourné que sur l'impératif de la rencontre située[507] ». Un glissement se serait alors opéré depuis les années 90, de la réalisation d'œuvres in situ vers la mise en place, ou en œuvre, de situations permettant des rencontres situées.

LA RELATION COMME FORME

La table joue le rôle de référent et d'accessoire qui indexe, pointe la possibilité d'une relation non plus entre une intervention formelle et les circonstances de son apparition dans un site, mais d'une relation momentanée entre des individus comme pratique artistique ou activité partagée. Jean-Michel Foray parle, dans un article datant de 1989, de la transparence de l'œuvre in situ dès lors que « ce que l'on vise, ce n'est pas elle en tant qu'objet, mais ce qu'elle nous désigne, ce dont elle est l'indice : une relation, un rapport de contiguïté, bref le syntagme visuel qu'elle forme avec un lieu[508] ». *Forme* et *signe* ne doivent pas être confondus selon Henri Focillon[509], pour la simple raison que la forme *se* signifie elle-même. C'est probablement parce qu'avec les pratiques situées, un glissement s'est fait de la forme-objet-œuvre à la forme-relation-œuvre, l'objet n'étant plus qu'un outil, un médiateur, un transitif, multipliant ainsi les formes signifiantes et les signes que la relation rend visibles. Comme l'explique Estelle Zhong Mengual, la relation est devenue elle-même une forme travaillée par les artistes, la table étant reléguée ici au

505 p. 50, Mickaël Roy, « Il est venu le temps que la table (g)ronde », *op. cit*.
506 *Ibid*.
507 p. 51, *ibid*.
508 p. 79, Jean-Michel Foray, « Du musée au site et retour », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 27, 1989, p. 76 – 83
509 p. 7, Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943, [en ligne], http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Vie_des_formes/Focillon_Vie_des_formes.pdf, consulté le 5 décembre 2019
« Toujours nous serons tentés de chercher à la forme un autre sens qu'elle-même et de confondre la notion de forme avec celle d'image, qui implique la représentation d'un objet, et surtout avec celle de signe. Le signe signifie, alors que la forme *se* signifie. »

rang d'outil. « À notre sens, c'est la relation entre artistes et volontaires qui revêt dans l'art en commun la dimension de *forme artistique*, appliquée d'habitude à l'objet ou l'installation produit par l'artiste[510]. »

La table comme motif ou objet concret est un opérateur, un embrayeur d'usages et de comportements qui nous appelle, *X* et *Z*, agents à l'initiative de la situation d'exposition et invités ou volontaires, à nous asseoir ensemble autour de cette table. Ce pouvoir de *reliance* de la table qui rassemble et sépare, transforme ce motif et objet en un opérateur spatial et un médiateur social indexant un site fait de pratiques et d'usages qui sont autant ceux de la table que ceux de la situation d'exposition.

3.3 TROIS TABLES POUR TROIS SITUATIONS D'EXPOSITION

Les trois tables que nous avons choisies sont, dans l'ordre de leur activation, la *table de chevet*, la *table de sérigraphie* et la *table de mixage*.

La table de chevet indexe une pratique ordinaire, celle de la lecture allongée sur un lit, pratique qui n'est jamais loin du sommeil et du travail d'associations produit par le cerveau quand on dort, nous donnant naissance à des rêves souvent énigmatiques. Son usage est domestique et commun à beaucoup de personnes, le sol prenant le relais de la table de chevet comme support des lectures en cours lorsque celle-ci est inexistante.

La table de sérigraphie indexe une pratique physique et technique qui s'effectue debout et dans un atelier, une pratique d'impression et de production d'images. Son usage est professionnel ou réservé aux amateurs initiés. On peut pratiquer la sérigraphie avec un outillage plus ou moins complexe, mais la table en tant que support horizontal sur lequel prendre appui lors de la mise en pression entre l'écran et le support d'impression reste indispensable.

La table de mixage indexe une pratique sonore et performantielle, permettant de mélanger en direct des signaux audios ou des sources musicales diverses puis de les renvoyer vers des canaux de diffusion. Son usage est aussi professionnel ou réservé aux amateurs initiés.

Les documents présentant chaque exposition sont placés à côté de leur description. Y apparaissent les noms des artistes ou invités ainsi que les informations techniques telles que les dates.

NIGHTSTAND / TABLE DE CHEVET, DE LA CIMAISE À LA BIBLIOTHÈQUE

Le principe de cette première situation d'exposition était le suivant : choisir cinq artistes parmi nos connaissances et les inviter à nous prêter chacun une œuvre déjà réalisée ainsi que le livre qui était sur leur table de chevet pendant la réalisation de cette œuvre.

Nous avons opté pour des personnes avec des pratiques assez différentes afin que les œuvres qu'ils allaient nous confier soient de natures différentes et puissent engager une relation à l'espace et à l'accrochage variée. Notre rôle, dans cette première situation, a été celui de curateurs, scénographes et menuisiers, construisant non seulement une situation d'exposition

510 p. 33, Estelle Zhong Mengual, *L'art en commun*, *op. cit*.

(qui, où, comment), mais aussi un mobilier spécifique permettant d'accrocher et de mettre en vue les œuvres en fonction de leur matérialité[511] ainsi que des fac-similés des livres présents sur la table de chevet de nos cinq invités. Pour produire ces fac-similés, nous avons fait des copies pirates des ouvrages, scannant page à page les originaux et les imprimant en cinq exemplaires afin que les visiteurs puissent les feuilleter ou les lire. Pour rendre cette lecture plus agréable, nous avons aussi construit des tabourets que nous avons disposés en différents endroits de la pièce. L'objet imprimé relatif à cette situation d'exposition a pris la forme d'un livret de 12 pages au format 14 x 21 cm contenant des textes que nous avions demandé aux artistes invités d'écrire afin qu'ils formulent le lien entre l'œuvre exposée et le livre proposé. Son rôle dans l'exposition était donc d'apporter des clés de lecture et de relier les différents éléments.

Une fois l'espace installé, les œuvres accrochées, les fac-similés placés dans les étagères, la table de l'entrée remplie de livres, l'objet éditorial imprimé et l'exposition vernie, il nous a fallu nous rendre à l'évidence que nous ne pouvions pas en rester là, au risque de mourir d'ennui. Nous avons donc mis en place une série de *lectures performées* de l'exposition, invitant deux architectes, un graphiste et une comédienne à lire l'exposition à haute voix et en public. Ces temps de lecture sont des formes d'exposition en soi, des formulations de ce qu'un individu perçoit, voit, ressent lorsqu'il rentre dans un espace habité par un dispositif de mis en vue d'œuvres. Une lecture d'un geste curatorial consistant à choisir, organiser, agencer, éclairer, accrocher, disposer des éléments dans un espace. Quel est cet espace, comment y rentre-t-on, quels imaginaires ce bâtiment et sa situation géographique convoquent ? Comment arrive-t-on jusqu'à cette galerie, au fond du bâtiment, que voit-on par les fenêtre de l'activité de la ville parisienne, que ressent-on lorsque le passage du métro fait vibrer la pièce ? Comment jouer avec ces cimaises-étagères qui ménagent différentes circulations, recoins, points de vue ? Comment résonnent les voix dans cette pièce, quel texte y lire, entre des fac-similés de *Crash* de J.-G. Balard et *Le balcon* de Jean Genet ? C'est un véritable geste de médiation, exercice d'attention partagée et d'interprétation singulière que nous avons proposé à nos invités, faisant vivre notre proposition d'une nouvelle intensité lors de ces trois rendez-vous. Loin de l'explication ou du récit de l'œuvre qui ont parfois tendance à en restreindre les visions possibles, nous avons souhaité rendre visible le dispositif d'exposition autant que les œuvres exposées, insister sur le fait qu'un processus curatorial est un ensemble de choix et de codes qui peuvent déterminer la façon dont on se sent (bien ou non) dans un lieu, mais aussi laisser la place à d'autres propositions. C'est ce que Jérôme Glicenstein qualifie de « langage propre à une exposition donnée[512] », « langage multiple et protéiforme[513] ».

511 Vidéo numérique, tirage photographique numérique contrecollé et encadré, tirage jet d'encre grand format, dessins originaux sur papier, livre.

512 p. 106, Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit.*

513 *Ibid.*

Table as a curator / Autour de la table

#1
Nightstand
Table de chevet

Michael Adno, Sofi Brazzeal,
Lotte Reimann,
Laurent Sfar, Yi Xin Tong

17/02 – 14/03/2015
La Galerie de la Rotonde

Curating / Commissariat
ExposerPublier

Nightstand / Table de chevet

Nightstand / Table de chevet, première exposition du cycle *Table as a curator / Autour de la table*, s'intéresse aux liens entre littérature et création artistique. Sous les traits d'une réponse expérimentale, ExposerPublier invite cinq artistes à ouvrir l'intimité de leur création, en proposant, en parallèle de chaque œuvre présentée, un livre dont la lecture les a influencé.

«Mais qu'est-ce que l'existence d'un livre?», se demande Derrida en 1978 dans *La Vérité en Peinture*.

Pour ExposerPublier, le rapport au livre est central. De par notre statut d'artistes-chercheurs ou notre pratique quotidienne du graphisme nous envisageons la création de livres comme une production de forme mais aussi de sens. Cette exposition est l'occasion pour nous d'interroger les rapports qu'entretiennent lecture et création, texte et image, récit et production.

Nightstand / Table de chevet donne ainsi lieu à une première situation d'exposition dans laquelle sera discutée la position de l'artiste-commissaire et sa possibilité d'intervention autour des œuvres des artistes invités.

«Ni œuvre (ergon), *ni hors d'œuvre, ni dedans ni dehors, ni dessus ni dessous […]», (parergon*, Derrida), l'action d'ExposerPublier se situe à la fois en marge de l'exposition tout en en étant à l'origine et permet de questionner les limites de l'œuvre en prenant en compte son accrochage comme une situation de présentation particulière et spécifique.

Chaque artiste est invité à produire pour l'occasion un texte formalisant le lien entre l'œuvre exposée et le livre proposé. Ces textes, envisagés comme une clé de lecture complémentaire de l'exposition, constituerons l'édition produite pour cette exposition.



Table as a curator / Autour de la table #1 — Nightstand / Table de chevet
ExposerPublier avec Michael Adno, Sofi Brazzeal, Alban Gervais, Louis Latzarus,
Alice de Lencquesaing, Martial Marquet, Lotte Reimann, Laurent Sfar, Yi Xin Tong
La Galerie de la Rotonde, Paris, 2015 — Communiqué de presse











Table as a curator / Autour de la table #1 — Nightstand / Table de chevet
ExposerPublier, La Galerie de la Rotonde, Paris, 2015
Situation d'exposition, 2 visites performées, publication (50 ex.)

Table as a curator / Autour de la table

#2
Printpress
Table de sérigraphie

ExposerPublier
& invités

28/04 – 30/05/2015
La Galerie de la Rotonde

Printpress / Table de sérigraphie

Printpress / Table de sérigraphie, deuxième exposition du cycle *Table as a curator / Autour de la table*, entreprend le projet de faire de l'exposition un temps et un espace de production, et non plus uniquement de monstration. Pour cela, le collectif ExposerPublier propose de transformer l'espace de la Galerie de La Rotonde en atelier et invite d'autres acteurs du monde de l'art à y participer afin d'y partager expériences et réflexions.

Cette exposition se veut un laboratoire de captation et de retranscription de ce(ux) qui constitue(nt) une exposition — son espace optique et haptique, sa temporalité, ses acteurs et ses événements — et en proposera de possibles retranscriptions sous des formes imprimées.
Une documentation sensible et subjective des expériences et rencontres menées au cours de l'exposition sera ainsi produite sur de multiples supports à l'aide d'outils adaptés par nos soins.
Le statut de cette production imprimée sera questionné et évalué au cours de sa production et au fur et à mesure des discussions engagées avec ceux qui viendront y prendre part.
Cette démarche analytique, autour de l'outil apte à capter et à inscrire, permettra de questionner l'acte d'imprimer comme technique de reproduction et de diffusion du savoir, mais aussi de l'identifier comme geste artistique.

Activée et redéfinie au quotidien, l'exposition prendra fin avec son vernissage. L'espace de la galerie, transformé en « carnet de recherches », sera ainsi devenu le témoin des actions engagées et gardera l'empreinte des expériences et des rencontres qui s'y seront déroulées.

Initiées tout au long de l'exposition, ces expériences seront enfin réunies au sein d'une édition qui tiendra lieu d'archive de nos interactions avec l'espace, de nos prises de notes, de nos lectures et des impressions réalisées. Cette édition, dont la forme définitive sera définie sur place, sera présentée le dernier jour de l'exposition.



Table as a curator / Autour de la table #2 — Printpress / Table de sérigraphie
ExposerPublier avec Delta Total, Laurent Dujat, Aymeric Dutheil, Antoine Lefebvre, Ju-Young Kim, Gaëtan Kohler, Barbara Quintin, Andrés Ramirez, Thomas Rebischung
La Galerie de la Rotonde, Paris, 2015 — Communiqué de presse



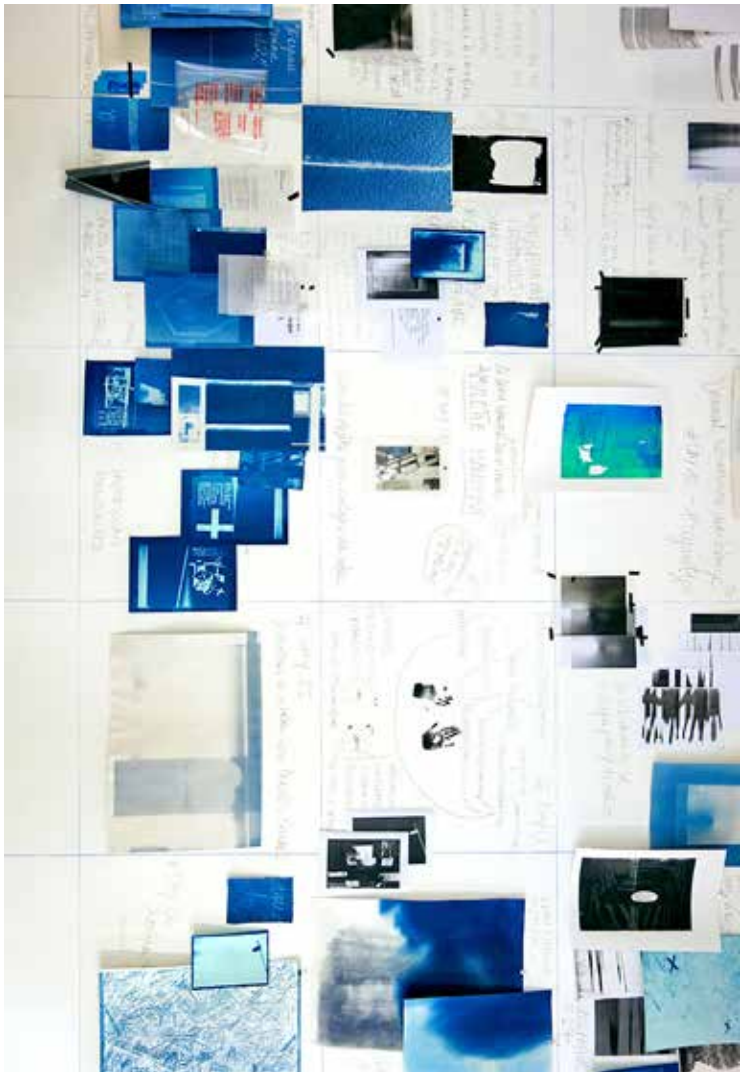








Table as a curator / Autour de la table #2 — Printpress / Table de sérigraphie
ExposerPublier, La Galerie de la Rotonde, Paris, 2015
Situation d'exposition, publication (50 ex. uniques)

Proposer des manières d'*habiter* et de faire vivre le temps de l'exposition est la raison d'être du programme *Habiter l'exposition* initié par le CNEAI[514] et sa directrice, Sylvie Boulanger.

> ‹ Habiter l'exposition est une conjonction d'évènements artistiques et discursifs : performances, films, banquets, séminaires, poésies, etc. Ce programme, accompagne et transforme l'exposition en une véritable scène de recherche artistique[515]. ›

D'une *lecture* de l'exposition tel un « texte spatial présenté en trois dimensions[516] », on glisse alors vers une *activation* de l'espace expositionnel proposé comme une scène ouverte à d'autres manières d'y exister que celle d'y être spectateur. Bien que toute lecture soit active, ce que permet l'activation de l'espace d'exposition par ces habitations événementielles est la poursuite d'une *défocalisation* commencée au milieu du XX^e^ siècle de l'espace opéral (l'œuvre) vers l'espace expositionnel puis vers ce que l'on pourrait nommer l'*événement expositionnel* pour prolonger la tournure de Michel Gauthier[517]. L'exposition perd sa prédominance spatiale dans laquelle un visiteur idéal pourrait *lire* un texte écrit par l'institution et les commissaires à travers la disposition d'objets ou d'œuvres, au profit d'une dimension temporelle et d'une qualité événementielle, voire même événementiale[518]. Habiter l'exposition permettrait peut-être d'évoluer d'un modèle basé sur l'écrit et l'adresse à un public idéalisé vers des propositions discursives, des conversations mettant « l'accent sur l'oral plutôt que sur l'écrit; le social plutôt que l'individu; sur le poétique plutôt que sur le prévisible; et des significations perméables et aléatoires plutôt que des interprétations basées sur l'interpolation, l'interrogation ou l'iconographie[519].» Le programme d'événements du CNEAI offre une défocalisation de l'espace expositionnel vers l'événement expositionnel et permet ainsi de multiplier les formats, les temporalités et les approches à l'intérieur même de l'exposition et en coexistence avec un format muséal plus classique.

Le deuxième volet du cycle *Table As a Curator* a opéré, quant à lui, une défocalisation de l'espace expositionnel en proposant de concentrer l'attention sur le format expositionnel lui-même en tant qu'espace et événement, en tant que mise en œuvre événementielle d'un espace expositionnel. L'écriture de l'exposition se fait alors par son instauration. Rien n'est écrit à l'avance, tout se lit dans les traces laissées ou dans la co-présence à l'événement. La conver-

514 Le CNEAI = (Centre National Édition Art Image) est un centre d'art contemporain situé à Pantin, organisation à but non-lucratif fondée en 1997, à la fois lieu de recherche, de production et de diffusion de l'art.

515 http://www.cneai.com/

516 p. 238, Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit*.

517 Michel Gauthier raconte l'histoire de la défocalisation de l'œuvre vers son espace d'exposition à propos des « agencements anarchiques de matériaux » de Jessica Stockholder dans *L'Anarchème*, *op. cit*.

518 Terme utilisé par Claude Romano qui permet de séparer l'événement comme fait intramondain de l'événement comme ouverture d'un espace temporel pour un individu et le transforme. Mireille Prestini, « La notion d'événement dans différents champs disciplinaires », *op. cit.*

519 p. 120, Reesa Greenberg, « The Exhibition as Discursive Event », *op. cit*. « *Such a model would emphasize the oral rather than the written; the social rather than the individual; the poetic rather than the predictable; and permeable, aleatory meanings rather than interpretations based on interpolation, interrogation, or iconography*. » Traduction personnelle.

sation est indispensable puisque sans elle l'exposition n'existe pas, ne s'écrit pas. Ceux à qui on s'adresse sont ceux-là même qui sont invités à venir écrire, ou construire, faire l'exposition avec nous, tout en mettant au cœur du processus de mise en œuvre l'indétermination de que sera, au final, l'exposition. Elle sera ce que chacun aura contribué à faire d'elle. Une inflexion commune vers un devenir exposé à sa propre incertitude.

PRINTPRESS / TABLE DE SÉRIGRAPHIE, CAPTER & METTRE EN VUE L'EXPOSITION EN LA FAISANT ADVENIR

> ‹ Valoriser les échanges et la circulation des idées, préférer la rencontre et la mise en commun, est une des raisons d'être d'ExposerPublier. […] Une invitation ouverte sera envoyée à une liste de personnalités choisies – autant d'artistes, d'étudiants en arts que de curateurs et de professionnels de l'édition – à venir nous rencontrer […] pour […] réunir, autour des rapports entre captation et impression, un ensemble de points de vue qui participeront à la construction de l'exposition[520]. ›

Cette deuxième situation d'exposition avait pour motif central la table de sérigraphie, transformant ainsi le temps et l'espace expositionnel en un temps et un espace de production de l'exposition elle-même. De la documentation par captation à la restitution de ces captations par impressions, l'exposition est devenue une image – écriture manuelle ou lumineuse, scan, photographie, vidéo –, imprimée de multiples manières – jet d'encre, sérigraphie, cyanotype – sur de multiples supports puis affichée au mur. Qu'avons-nous documenté ? Qu'est-ce qui constitue une exposition ? Est-ce l'espace lui-même, l'air, l'ambiance, le bruit, les fantômes d'impression restant dans la trame des écrans de sérigraphie parce que nous ne pouvions pas les nettoyer correctement ? La lumière, l'espace intérieur et alentour, l'architecture, mais aussi les différentes activités et tâches nécessaires pour faire exister l'exposition ? Montage, démontage, visites des personnes invités ou visites impromptues, discussions et actions improvisées émergeant du fait d'être là, ensemble, disponibles et attentifs à l'exposition comme forme en devenir. Nous ne sommes pas partis de rien.

Nous avons tout d'abord installé à nouveau ce plancher-plateau (de table, de scène ou de jeu). Puis nous avons mis en place un terrain, délimitant des espaces et leur attribuant des usages. L'espace de la galerie s'est ainsi métamorphosé en un livre ouvert, le plancher du sol et le seul mur sans portes ni fenêtres devenant la première et quatrième de couverture. Nous avons ensuite quadrillée cette couverture ouverte afin d'y faire apparaître sur le mur le calendrier du temps de l'exposition, chacune des x cases représentant un jour. Le sol, quant à lui, a été fractionné en autant de zones d'occupation permettant, comme dans le jeu de la Bataille navale, de répertorier où nous nous trouvions dans l'espace et le temps.

520 Extrait du texte du communiqué de presse de *Table As a Curator / Autour de la table, Printpress / Table de sérigraphie*.

Nous avons ensuite installé le mobilier construit à l'atelier à partir des cimaises-bibliothèques de *Nightstand*. Ces cimaises sont devenues étagères de rangement, table d'impression roulante et table basse pour discuter autour d'un café. L'exposition a ensuite commencé, dans un décor un peu vide et artificiel, avec ce mur très blanc malgré son quadrillage au fil bleu. Que faire ? Par quoi commencer ? Fallait-il documenter case par case l'espace de la galerie et s'astreindre à ce protocole pendant la durée de l'exposition ? Avec quels outils ? Pour obtenir des images de quoi ? Nos interrogations se sont portées principalement sur la nature des images produites, sur leur capacité de témoin plus ou moins explicite et leur potentiel informatif, narratif et pictural. Que racontaient-elles de la situation ? Auraient-elles pu être produite ailleurs sans que cela les modifie ? L'autre questionnement portait sur les limites spatiales et temporelles de l'exposition. Le système d'indexation du temps et de l'emplacement que nous avions mis en place nous permettait de nous situer à l'intérieur de l'exposition. Mais que faire de tout ce qui arrivait en dehors de ce quadrillage ? Devions-nous intégrer les événements et les activités de l'autre côté des fenêtres de la galerie et dans quel périmètre ? Devions-nous indexer les événements et activités qui nous ont affectés pendant la durée de l'exposition ou pouvions-nous faire entrer dans la constitution de l'exposition des éléments extérieurs à la situation telle que nous l'avions construite ?

Le mur s'est rapidement rempli de cyanotypes insolés à partir de photographies imprimées sur papier calque ou de captations vidéos, de sérigraphies portant la traces d'images fantômes dues à un processus de travail non conforme[521], d'écritures manuelles annotant des fragments de discussions, chacun.es trouvant sa place dans une case du mur en fonction de son jour de production ou de son lieu de captation. Nous avons eu quelques visites plus ou moins longues, certain.es contribuant à produire des images, d'autres participant à l'oral à notre réflexion ontologique. La dernière semaine nous avons scanné le mur couvert de morceaux d'exposition pour en faire les couvertures de l'objet éditorial mémoire de cette situation expositionnelle. Nous avons ensuite décroché tous les supports imprimés et les avons découpés au même format puis nous avons les avons rassemblés dans l'édition. Chacune contenait les mêmes types d'imprimés, mais chaque imprimé était unique. Dans chaque édition on trouvait un morceau d'une image imprimée en cyanotype, un morceau d'une image imprimée en sérigraphie, une photographie documentaire pliée en deux, une référence bibliographique pliée en deux et un typon[522]. Pour le vernissage, dernier jour de l'exposition, il ne restait plus que les traces de notre activité et la mémoire du processus archivé dans cet objet éditorial.

Reesa Greenberg[523] postule que la discursivité de l'exposition lui permet d'exister en dehors des limites géographiques et temporelles de l'événement. Cette exposition nous aura autant habités que nous l'avons habitée, posant les bases d'une recherche dans laquelle l'exposition est un prétexte à faire des choses ensemble et à plusieurs.

521 Le lieu d'exposition ne nous permettait pas d'insoler et de nettoyer correctement nos écrans de sérigraphie dont la maille a fini par s'encrasser totalement.

522 Film transparent ou translucide à points tramés, destiné à être servir de matrice pour une insolation en sérigraphie ou pour un cyanotype.

523 Reesa Greenberg, « The Exhibition as Discursive Event », *op. cit.*

MIXING CONSOLE / TABLE DE MIXAGE, ACTIVER LA THÉÂTRALITÉ DE L'EXPOSITION

La troisième et dernière situation a interrogé les relations entre mise en œuvre et mise en scène, entre un travail *au plateau* et la répétition de gestes au travail, considérant l'espace d'exposition comme une scène sur laquelle tout peut advenir et tout doit se croiser. La table de mixage est un outil qui permet de rassembler, mixer et diffuser des sources de provenances différentes. Ce sont ses capacités d'émetteur, récepteur et convertisseur ainsi que son schéma de fonctionnement qui ont servi de métaphore dans cette dernière exposition. Transformer l'exposition en situation de mixage en direct, c'est se confronter à l'intensité et à l'adversité du *live*, c'est-à-dire à faire l'expérience d'un dialogue improvisé et rendu visible dans le temps de son élaboration.

Puisque c'est ainsi que je travaille, y compris en collectif, le principe de l'exposition s'est construit autour de l'observation d'une situation concrète, celle des montages et démontages du plancher et des morceaux de bois utilisés pour le cycle *Table As a Curator* et stockés dans l'atelier que je partage avec des menuisiers. Un des menuisiers, Pierre, nous a aidé à construire les étagères et poser le plancher. J'ai observé à de nombreuses reprises les différentes techniques qu'il utilise pour ranger les morceaux de bois afin qu'ils prennent le moins de place possible. J'ai filmé Pierre en train de déplacer et ranger tous ces morceaux de bois qui ont constitué la matière première du dispositif de notre cycle d'exposition et cette vidéo est devenue la scène de départ de cette nouvelle situation.

Les artistes invités à prendre part à cette exposition ont eu pour seules contraintes de choisir une des quatre semaines pour leur intervention et de venir réaliser quelque chose sur place avec ces morceaux de bois, en travaillant avec ce.ux qu'il y aurait dans l'espace en même temps qu'eux afin que les sources se mélangent dans la galerie devenue table de mixage.

> ‹ Peut-être que la particularité du collectif, c'est la volonté d'entrer en dialogue avec les autres (artistes ou non) et d'écouter ce qu'ils ont à dire (plastiquement et oralement) sur une situation mise en place par nos soins. De trouver un terrain d'entente, générer du dialogue, organiser de la porosité[524]. ›

L'élément premier et principal a été la planche de bois, pour faire le lien entre l'horizontal et le vertical, entre la table et le mur. Selon sa taille et son poids, l'action du corps qui manipule ces planches est contrainte, modifiée, ou déterminée. Le principe du mixage transposé à l'exposition a permis de proposer aux artistes invités, nommés sources ou entrées (*inputs*), de s'emparer d'un *état de l'exposition*, différent et imprévisible chaque semaine, et d'y répondre en y intervenant à leur manière, en partant de l'existant. Nous avons donc défini un nombre de sources, entrées qualifiées de *statiques*, comme les matériaux et l'espace d'exposition (murs, lumières, fenêtres, etc.), et d'autres qualifiées d'*actives* pour les corps en mouvement et les performances. Ces différentes entrées se sont croisées, juxtaposées ou entremêlées dans l'es-

524 Extrait de notes personnelles.

pace de la galerie, interagissant ensemble ou les unes après les autres. Les rythmes ont pu être différents, les actions plus ou moins coordonnées, l'espace de la galerie a joué le rôle d'outil ou de boîte accueillant ces interventions et offrant un canal de sortie (*output*), de mise en vue du mixage, par le biais d'une documentation photographique affichée et d'un temps de restitution hebdomadaire appelé *amplification*. Afficher sur un mur les photographies des différents états de l'exposition au fur et à mesure de la transformation de l'espace a permis de *boucler* cet usage de la photographie comme documentation (*output*) devenant une possible entrée statique pour la semaine suivante (*input*).

Robert Morris, *Site*
Performance de dance avec Yvonne Rainer, 1964, Kunstakademie, Düsseldorf, Allemagne
Photographie : © Reiner Ruthenbeck

Le format de l'exposition sous forme de dialogues entre plusieurs entrées actives au sein d'un espace est en partie inspiré du protocole de travail de la pièce *Landscape* de Simone Forti. Cette pièce (qui est aussi un exercice de travail) est composée de huit performeurs et fonctionne à la fois en binôme et en collectif. Les performeurs prennent place dans l'espace en réaction au positionnement de leur binôme, mais aussi de celui du groupe. Il y a donc une synergie qui se crée aussi bien entre deux entités particulières qu'entre le groupe entier, créant un répertoire inépuisable de possibilités. Le protocole de travail est précisément défini, permettant à chacun de savoir ce qu'il doit faire, mais laissant une grande part à l'improvisation et à l'inattendu et donc à la création de propositions nouvelles.

Notre position, dans cette exposition, a été de mettre en place chaque semaine des éléments de manière à initier le dialogue autant que d'y prendre part avec notre propre vocabulaire, changeant ainsi l'ambiance et l'état de l'espace expositionnel afin de le faire transiter du *white cube* vers la *black box*, de la galerie vers le théâtre. À la manière du menuisier, Pierre, rangeant les planches afin de remettre l'atelier en état de fonctionnement, nous avons, à chaque début de semaine, procédé à une réorganisation de l'espace et associé à chaque organisation un verbe d'action, un adjectif qualifiant l'ambiance et un matériau nouveau.

Nous avons par exemple organisé le premier agencement de planches au centre de l'espace de la galerie afin de présenter les matériaux disponibles et démarrer le dialogue. Cette scène d'ouverture s'est accompagnée de la projection de la captation vidéo de Pierre rangeant l'atelier. Cette même semaine, en réaction aux propositions de Lauren et Marianne, l'agencement central est devenu estrade. La deuxième semaine nous avons construit une structure en diagonale servant de caisse de résonance pour la diffusion d'une bande son, les enceintes fixées sur les planches faisant vibrer la structure maintenue en équilibre. La troisième semaine nous avons recouvert une partie des planches posées au sol de peinture noire sur laquelle nous avons, la dernière semaine, coupé une partie du bois à la scie sauteuse afin de recouvrir le sol noir de poussière claire. Nous avons aussi pris le parti d'intervenir à la suite ou en même temps que des propositions faites par nos invités afin d'entrer en dialogue avec leur intervention, telle une réponse à leur proposition ou position.

Le schéma de fonctionnement d'une table de mixage nous a servi de base pour représenter et organiser le planning hebdomadaires d'occupa-

tion de l'espace, donnant lieu à des sortes de diagrammes des incompatibilités ou de gestion des risques de saturation visuelle ou sonore. Ces schémas, au nombre d'un par semaine, ont composés en partie l'objet éditorial, accompagnés de l'affiche annonçant le programme de la semaine.

Nous avions pensé le temps en amont de l'exposition comme un temps de recherche et de mise en commun de nos approches de l'espace d'exposition pensé comme une scène ouverte à l'improvisation, la performance et des conversations en actes. Dans notre e-mail d'invitation était écrit qu'

> ‹ Éprouver formellement ces questions est pour nous un prolongement naturel de la recherche, une méthode de travail et vous inviter à le faire avec nous est un moyen de vous donner la parole sur un sujet qui nous semble animer aussi votre recherche. Nous sommes curieux de savoir ce que vous avez à dire sur ces sujets, dans cette situation et comment vous l'envisagez dans votre travail. ›

L'édition a été pensée sous la forme d'un programme augmenté des différents mixages, entre annonce des événements à venir et affirmation d'un propos sur ce qui va se jouer.

Ce temps de recherche partagé et exposé a soulevé de nombreuses questions ou prises de position, tant chez nos invités – y compris ceux ayant décliné l'invitation –, qu'au sein du collectif. Certain.es nous ont fait ont remarquer cette tendance actuelle parmi leurs amis artistes à mettre en place des situations de *work in progress*, dont on ne voit jamais la fin, notant au passage que de leur point de vue, ne jamais finir une œuvre ou un travail ne permettait pas de prendre ou d'assumer une position. D'autres nous ont demandé ce qu'on attendait de la part du spectateur. D'autres enfin nous ont notifié qu'ils percevaient dans la description de cette situation d'exposition une très (trop) grande proximité avec leurs propres processus de travail, finissant par jouer de cette proximité en déléguant eux-mêmes leur processus à d'autres opérateurs pendant leur semaine d'intervention.

De la mise en place d'un processus de travail générique à son implémentation spécifique à un temps, un site et un opérateur, de l'écriture d'un programme à son interprétation, cette dernière séquence d'exposition a ouvert la voie vers l'exposition comme occasion d'activer un répertoire de matériaux. Ce temps de recherche *in progress*, s'il n'a pas donné lieu à un objet fini, m'aura tout de même permis de prendre position. Entre déplacer ma recherche pour mettre une distance d'avec certaines pratiques pouvant apparaître comme similaires ou « rester au plus proche de ce que je suis[525] », j'ai décidé de suivre mon intuition qu'ouvrir les manières de faire œuvre en les proposant à l'interprétation n'enlève aucunement la singularité des réponses qui en découlent.

525 Prises de notes personnelles, carnet de recherche, juillet 2015. « Alors je me suis dit que peut-être il fallait que je parte ailleurs. Mais ailleurs aussi il y aura déjà quelqu'un. Alors je me suis dit qu'il fallait que je reste, au plus proche de ce que je suis. »

Table as a curator / Autour de la table

#3
Mixing consol
Table de mixage

ExposerPublier & invités :

GONGLE, Carine Gualdaroni, Lauren Klenow,
Edith Magnan, Johann Maheut & Laurent Di Biase,
Marianne Mispelaëre,
Pétrel | Roumagnac (duo), Pierre Sanz

15/09 – 10/10/2015
La Galerie de la Rotonde

Mixing consol / Table de mixage

***Mixing consol / Table de mixage*, troisième et dernière exposition du cycle *Table as a curator / Autour de la table*, propose une situation de rencontres et de discussions formelles autour des rapports entre performance et sculpture, entre un matériau et son activation, dans un espace et un temps donnés.**

ExposerPublier envisage cette exposition comme une plate-forme d'interactions et d'échanges avec différents invités — artiste, performeur, metteur en scène, marionnettiste, sculpteur — et comme un temps et un espace possibles de création par observation et réaction.

L'exposition tient ici le rôle d'un outil, celui de la table de mixage où l'espace devient à la fois ce qui rassemble et ce qui accueille, un support de propositions et d'actions. Le fonctionnement de l'exposition et son vocabulaire sont calqués sur celui de la table de mixage.

Chaque semaine un mixage nouveau aura lieu, composé de différentes entrées (*inputs*). Les entrées statiques et activables seront les matériaux disponibles sur place ainsi que l'espace d'exposition et ses composantes (lumières, volumes, murs, circulations). Les corps en action constitueront les entrées dynamiques.
L'amplification (*output*) résultante de ces mixages sera la documentation qui va en être faite. Elle pourra être textuelle, sonore ou visuelle, prise en charge par les invités ou par le collectif ExposerPublier afin d'être ré-utilisée comme matériau d'un mixage ultérieur (*input*).

L'ambition de la *Table de mixage* est de questionner formellement, dans une synergie de groupe et d'individualités, les possibilités et les croisements entre des corps actifs, des matériaux et un espace, questionnements qui traversent et mélangent aujourd'hui aussi bien les arts plastiques que les arts du vivant. Cette transversalité mise à l'épreuve permettra de faire émerger des similitudes et des différences et peut-être d'initier des situations nouvelles pour chacun, à la limite de processus de travail déjà établis, posant le *live*, ses contraintes et ses richesses, comme condition d'intervention.
Ce sera enfin l'occasion de questionner l'exposition comme format, de mettre à l'épreuve ses rythmes et ses possibilités d'être, en plus d'un moment de monstration, un lieu de création.





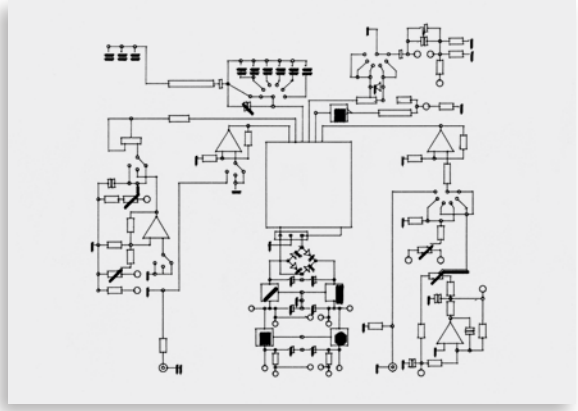
Table as a curator / Autour de la table #3 — Mixing Console / Table de mixage
ExposerPublier avec GONGLE, Carine Gualdaroni, Lauren Klenow, Édith Magnan, Johann Maheut
& Laurent Di Biase, Marianne Mispelaëre, Pétrel | Roumagnac (duo), Pierre Sanz
La Galerie de la Rotonde, Paris, 2015 — Communiqué de presse



Table as a curator / Autour de la table #3 — Mixing Console / Table de mixage
ExposerPublier, La Galerie de la Rotonde, Paris, 2015
Vidéo préparatoire, situation d'exposition, schéma d'organisation, publication (50 ex. uniques)









REPRENDRE L'ÉQUATION DE L'EXPOSITION POUR OBSERVER LA SITUATION

Je vais reprendre l'équation d'exposition proposée en début de thèse pour étudier ces trois situations. Pour l'exposition *Regards*, analysée dans la partie précédente, malgré un cadre de référence plutôt classique pour une mise en vue – on se trouve bien avec une entité {*X* qui dispose *Y* à la vue de *Z*} – la définition de *Y*, émergeant de son exposition ou de la rencontre avec un contexte et un espace n'est pas si simple que ça à délimiter.

Ici, ce sont les limites entre *X* et *Z* qui vont avoir tendance à se brouiller, et *Y* ne sera pas facile non plus à identifier si l'on s'attend à trouver une forme stable et unique désignée comme œuvre. On peut dire que chaque situation d'exposition a apporté un niveau supplémentaire de confusion. La première situation étant la plus évidente en ce qui concerne *Y*, la *Table de chevet* ayant choisi d'inviter cinq artistes à nous prêter une œuvre pour le temps de l'exposition. Cependant, si l'on considère que notre intervention curatoriale avec le plancher et les cimaises est équivalente à une proposition sculpturale organisant des objets dans l'espace, *Y* devient alors un feuilletage faisant coexister différentes entités opérales.

Ces trois situations d'exposition, puisque nous les avons produites en collaboration avec nos invités sont donc des co-productions ayant mené dans certains cas à des co-créations. On ne peut pas vraiment dire que les employés de La Rotonde ont joué un rôle décisionnaire dans ce qui a été fait, mais le lieu en tant que tel a été décisif puisque c'est en partie grâce à son activité de restaurant que nous avons pris la table comme point d'intérêt. Si l'on repart de la formule de base {exposition = *X* dispose *Y* à la vue de *Z*}, *X* est dans ces trois situations composé par le feuilletage {collectif ExposerPublier + restaurant La Rotonde + invités et volontaires}.

Il y a aussi un feuilletage qui compose *Y*, l'œuvre étant considérée comme la situation mise en place, celles et ceux qui y ont pris part et ce qui en a résulté. Comme pour l'exposition *Culture in Action* dont nous avons entre-aperçu l'équation tout au début de la thèse, *Y* n'est que partiellement isolable de la situation globale.

Si je dis que *X* et *Z* sont ici (plus ou moins) mélangés, c'est parce que notre premier, et quasiment seul public a été les personnes invitées à participer aux expositions. Comme l'a mentionné Sylvie Boulanger pendant la discussion[526] avec François Quintin, il existe au moins deux publics. Il y a un premier public constitué par la communauté qui participe à construire la situation d'exposition, et il y a le public de l'institution qui vient voir cette exposition sans y avoir participé. Bien souvent, le public des institutions telles que les centre d'art – tel le CNEAI – sont des fidèles, des personnes qui vont régulièrement voir les expositions de ces lieux soit parce qu'elles habitent à proximité, soit parce qu'elles en apprécient la programmation. La communauté rassemblée autour d'un projet curatorial bouleverse le feuilletage *X* = {institution + artiste + commissaire} ainsi que celui de *Y* = {Œ + Œ + …} ou

526 Rencontre *Exocène #4* organisée par le groupe de recherche *Displays*, *op. cit.*

encore *Z* = {spectateur, visiteur, regardeur}. L'équation de l'exposition s'en trouve nécessairement modifiée, celle-ci ne pouvant plus se résumer à {*X* dispose *Y* à la vue de *Z*}, mais devenant {*Y* existe par la disposition mise en œuvre par *X* et *Z*}, ou {*X* et *Z* font émerger *Y*} sans que la question de savoir à qui cela s'adresse importe puisque ce qui importe est la collaboration dans l'action de *X* et *Z* par l'intermédiaire de *Y*. La mise en vue devient alors prétexte à une mise en œuvre collective.

Sommes-nous pour autant dans une situation de co-création dans laquelle *X* et *Z* tendent à se superposer ? Peut-il d'ailleurs y avoir superposition totale, l'initiative de l'exposition revenant toujours à quelqu'un, quand bien même la décision serait commune ? Il me semble qu'on ne peut pas non plus faire disparaître totalement *Z*, puisqu'il y a toujours des niveaux d'implication différents, et des regardeurs imprévus. À moins que le dispositif ne soit totalement verrouillé comme dans l'œuvre *This Progress* de Tino Sehgal à laquelle il est impossible d'assister sans y être impliqué, rendant toute position d'observateur intenable. Ce que l'artiste dispose, c'est la déambulation dans un espace muséal accompagné par une succession de performeurs avec lesquels *Z* est quasiment obligé de converser. Dans ce cas, *X* est une entité toute puissante qui ne dispose pas mais oblige *Z* à participer à l'implémentation de *Y* en lui faisant croire à la spontanéité d'une rencontre alors même que chaque déplacement et chaque rotation avec un interlocuteur sont anticipés afin que la magie opère. On est très loin d'une co-élaboration ou d'une co-création même si la participation de *Z* est indispensable au fonctionnement de *Y*. À l'inverse, sans aucune visite autour de nos trois tables, les expositions auraient quand même eu lieu, mais les situations auraient évolué d'une façon beaucoup moins intéressante.

CONCLUSION DU CHAPITRE V

Prendre le site ou la situation comme point d'intérêt active une référence au format muséal et aux normes qu'il véhicule. Même si ces normes sont régulièrement contestées, ou déplacées, remises en jeu par des propositions curatoriales, elles existent toujours. L'atelier est un espace concret et symbolique aussi normé que le white cube. C'est le lieu dans lequel *X* fabrique *Y* avant que de l'emmener dans une galerie ou un musée pour le disposer à la vue de *Z*. Cela peut paraître simpliste de décrire les choses ainsi, et pourtant, c'est encore de cette manière qu'elles fonctionnent majoritairement[527]. L'atelier reste l'autre lieu privilégié de l'œuvre et de l'art, le versant privé du lieu de monstration, un lieu de sociabilité dans lequel inventer ou performer un rapport singulier aux attendus de la profession d'artiste.

Prendre pour point de focale une situation d'atelier permet d'activer un temps de production – dans l'atelier, dans une exposition qui a lieu dans l'atelier ou encore en déplaçant la situation d'atelier dans l'exposition – en rendant visible ce qui est en jeu dans l'élaboration de l'œuvre. Il n'est plus uniquement question de rendre les choses visibles {*X* dispose *Y* à la vue de *Z*} mais de les rendre perméables à la situation, de les exposer comme on expose un film photographique à la lumière. La situation de mise en vue affecte alors ce qui est mis en œuvre, ce qui est en train de se faire et participe à son devenir, l'informe. *Z* peut ainsi être appelé à contribuer à l'élaboration de *Y* et à sa définition, au même titre que la matière spatiale, temporelle ou relationnelle de la situation d'exposition.

La pratique d'agencement est une pensée autant qu'une technique de la relation. C'est une pratique diacosmétique qui procède par disposition en créant des liens entre des choses qui n'en avaient pas forcément. Elle réorganise une « cosmicité », transformant ainsi des existences en choses. « Pour être chose, une existence doit être liée à d'autres, et former avec elles une unité systématique, composer une histoire qui les lie dans un cosmos défini[528]. »

Elle intensifie ce qui est là en le rendant visible, réel. C'est le cas de l'espace ou des situations qui deviennent une matière première dans l'agencement. C'est le cas aussi des matériaux ou individus prenant part à l'exposition. L'œuvre, considérée en tant qu'agencement, est autant matérielle, que relationnelle, est constituée autant par les choses prises dans l'agencement, que par les relations entre ces choses rendues visibles par leur mise en vue, par un dispositif attentionnel – le display – dirigé vers leur émergence. L'exposition devient un milieu de vie pour l'œuvre. L'œuvre participe à la

527 Lorsque l'on dit que l'on est artiste, il s'ensuit toujours une série de questions gênantes à commencer par : *Et alors tu fais quoi comme art ?* ou : *Tu travailles quoi comme médium ?*, puis : *Tu exposes en ce moment ?* ou : *Où-ce qu'on peut voir ton travail ?* et enfin : *Tu as un atelier ?* Se trouver dans la position de ne pas répondre correctement à ces trois questions met en doute la véracité de l'affirmation première. Les collectionneurs de l'ADIAF font, par exemple, régulièrement le tour des ateliers des artistes pour discuter avec eux et rentrer dans l'intimité de leur travail.

528 p. 27, David Lapoujade, *Les existences moindres*, *op. cit*.

co-construction de ce milieu qu'est l'exposition. Ce qui est rendu visible par la situation activée par le processus de mise en œuvre est parfois difficilement décelable, impossible à délimiter, contingent. L'entité *Y* est co-élaborée par la situation et ceux qui y prennent part.

Activer un espace active autant son format (fonctions et usages) que sa matérialité, son potentiel relationnel et réflexif autant que sculptural. Cela permet de faire entrer dans la composition de *Y* une part du site ou de la situation. L'exposition affecte les entités *X*, *Y* et *Z*, les transforme, les expose à une réalité plus intense, autre. Exposer c'est donc aussi s'exposer en tant qu'entité faisant partie de l'équation, à une possible transformation par la rencontre.

CHAPITRE VI
Activer un répertoire de matériaux, l'exposition aux limites de la performance

Dans ce dernier chapitre, c'est le processus curatorial dans sa globalité qui est pris comme point d'intérêt, initiant un rapport nouveau à l'œuvre par la possibilité d'une reprise d'un protocole existant, ou l'interprétation de partitions. Je vais pour cela analyser en parallèle *Continuous Research Exhibited Daily,* trajet de recherche impliquant le *reenactement* d'une pièce de Robert Morris et *Carte(s) Mémoire(s)*, pièce éditoriale réalisée avec le collectif ExposerPublier. Ici ce ne sont plus tant les outils visuels matérialisés, ou les usages d'un espace qui importent, que l'actualisation d'un processus global permettant de faire revivre ce qui a déjà eu lieu, d'actualiser les questionnements liés à une mise en œuvre, ou de performer la mémoire d'un événement traduit en une série de partitions.

Activer un répertoire de matériaux est un travail de disposition située qui (me) permet de composer avec ce qui est présent et disponible dans la situation en même temps que moi, de faire l'expérience moi-même de cette opération de disposition située décrite dans le deuxième chapitre avec le processus curatorial. L'enjeu est ici de pouvoir ouvrir l'œuvre à une réinterprétation de son processus de mise en œuvre afin de la mettre au présent ou de la transmettre. Ces reprises ou réinterprétations vont au-delà de la rematérialisation d'une œuvre en suivant un mode d'emploi, puisque j'ai dû commencer par écrire le script de l'œuvre de Robert Morris, l'inventer afin de pouvoir le rejouer. Dans la traduction des événements composant l'édition *Carte(s) Mémoire(s)*, il y a autant invention d'un langage graphique commun à tous les matériaux, qu'invention au moment de la lecture et de l'exécution des partitions. On retrouve l'idée d'appropriation énoncée par David Lapoujade qui n'est pas celle d'une possession de quelque chose mais plutôt proposition et ajout d'une nouvelle version propre à une position singulière, actualisation d'un point de vue potentiel comme avec l'image photographique décrite par Laruelle.

Ces deux nouvelles productions vont me servir de support pour analyser l'activation d'un répertoire de gestes et de matériaux comprenant des archives ainsi que toutes sortes de matériaux collectés pour l'occasion. Le processus de travail, dans le cas de *Continuous Research Exhibited Daily,* prend comme point de départ (et d'intérêt) le processus de la pièce *Continuous Project Altered Daily* de Robert Morris avec la volonté de le rejouer afin de mieux l'appréhender, de le rejouer pour vivre l'expérience de *se voir faire*. Pour pouvoir rejouer cette pièce, il m'a d'abord fallu en écrire la partition d'après des documents d'archives.

La pièce éditoriale *Carte(s) Mémoire(s)* est une inscription mémorielle réalisée à partir de la documentation photographique et sonore d'événements. Traduite en partitions graphiques, cette mémoire est activable par des lectures performées, les *Mémoires Vives*, dont deux occurrences sont

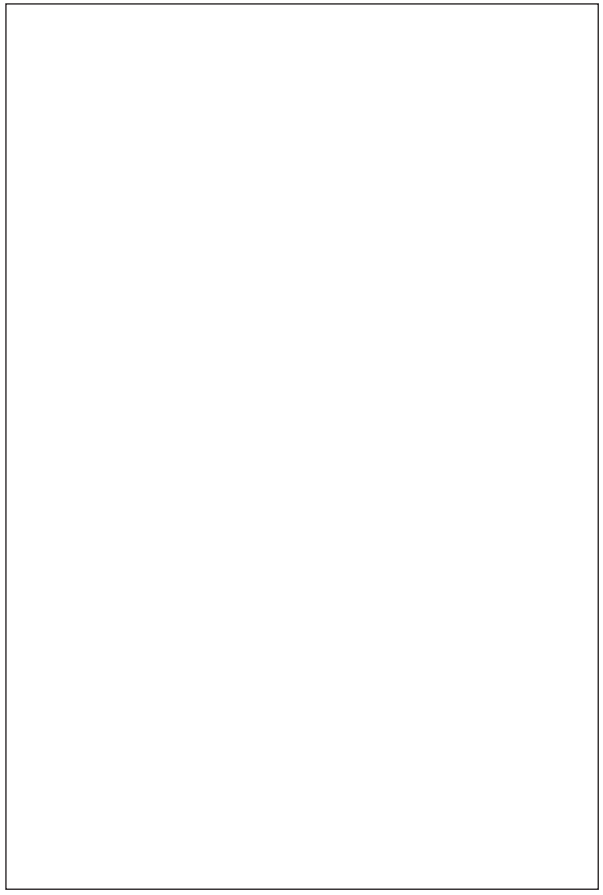
ici présentées. Le point d'intérêt de cette pièce est double : d'abord trouver une solution de traitement des captations sonores et visuelles, puis initier des possibilités d'activation des partitions.

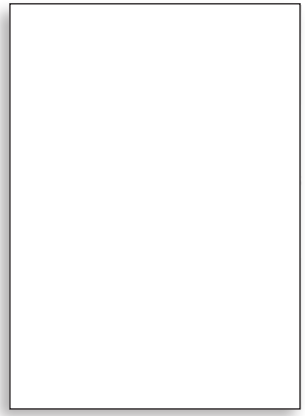
Quels sont les enjeux pour l'exposition ? Avec le trajet de recherche qui m'a menée de Paris à New York sur les traces de Robert Morris, l'exposition va de nouveau se dissocier en plusieurs moments, événements et supports, comme lors de *Paris – Rio / Trajet*. C'est une recherche dont la mise en vue publique s'est principalement faite sur Internet et en différé, les temps de travail avec les matériaux n'étant pas envisagés comme des performances. Avec *Carte(s) Mémoire(s),* les temps d'activations sont des événements publics. Cependant je considère que la traduction en un objet éditorial est en soi un espace et une forme d'exposition des événements passés. Le temps de la performance (ou de l'interprétation) de ces partitions redonne une dimension spatio-temporelle, événementielle, à la disposition.

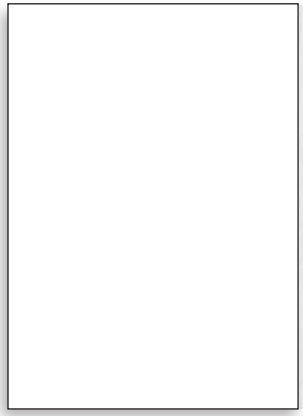


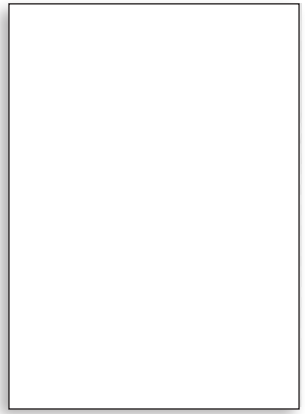


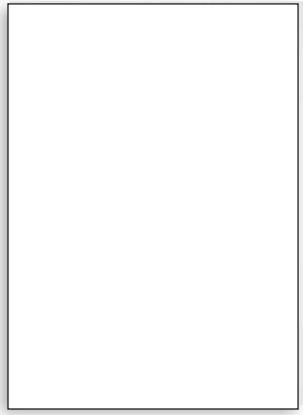
Continuous Research Exhibited Daily, New York, É-U, 2017
Collecte de matériaux
Prises de notes photographiques [2 PNP]



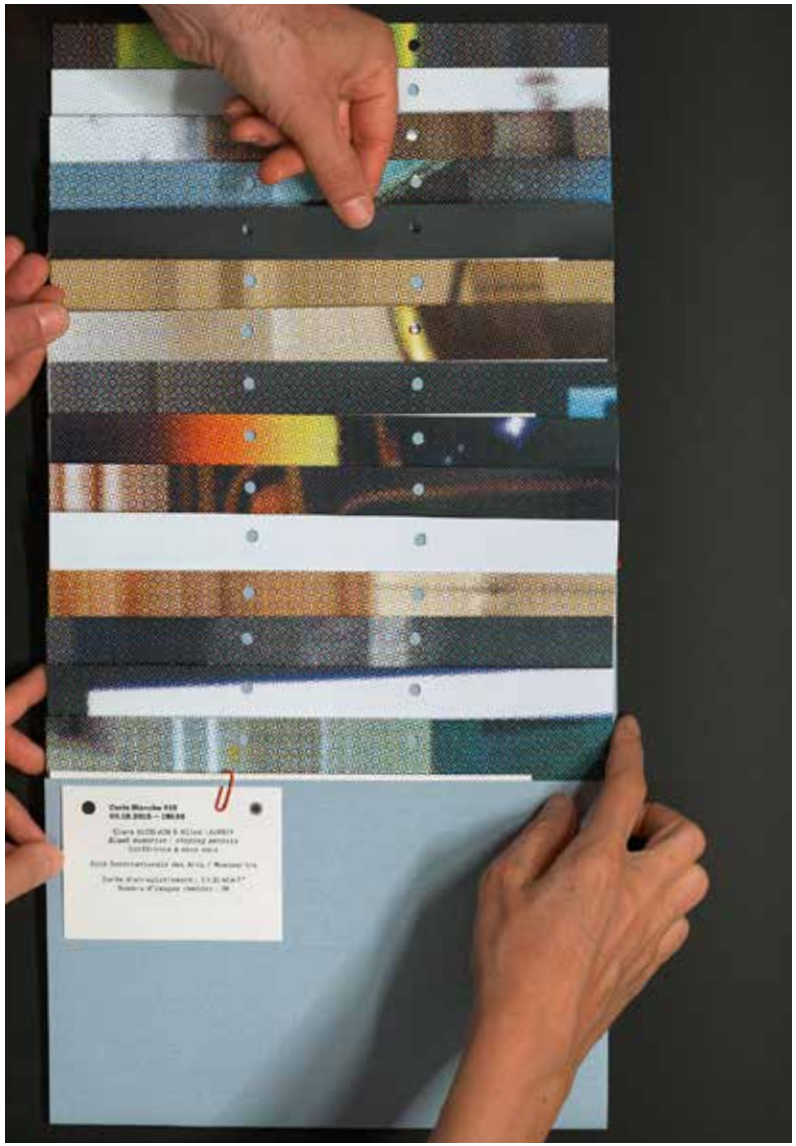




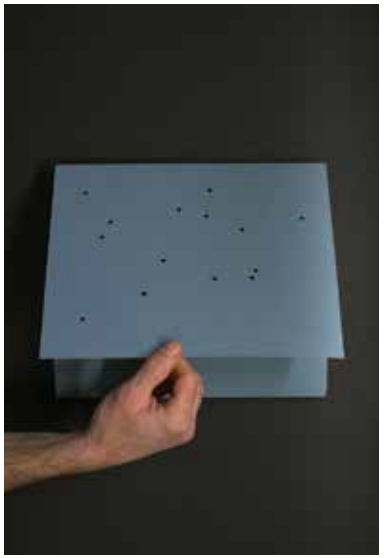




Continuous Project Altered Daily, Robert Morris, New York, É-U, 1969
4 photographies issues des archives de la galerie Leo Castelli
1 détail rephotographié, Archives of American Art, Smithsonian Institute, Washington DC, É-U











Carte(s) Mémoire(s), ExposerPublier, 2015 — 2018
Édition performative, archive & mémoire des 15 cartes blanches d'Aurélie Pétrel
Chemise porte-documents, reliure 2 anneaux rivetée, 80 documents imprimés

1. Rassembler gestes & matériaux pour constituer un répertoire

1.1 *CONTINUOUS PROJECT ALTERED DAILY*, UNE PRATIQUE DOCUMENTÉE EN SITUATION D'EXPOSITION

LE PROJET DE RECHERCHE *CONTINUOUS RESEARCH EXHIBITED DAILY*

Continuous Research Exhibited Daily est un projet de recherche conçu en 2016 pour postuler à une bourse de recherche à Columbia University à New York sous la direction de Rosalind Krauss. Mon idée de départ était de poursuivre mon enquête sur les relations entre photographie, sculpture et exposition en m'appuyant sur la pièce *Continuous Project Altered Daily*[529] de Robert Morris. Rosalind Krauss a accepté par mail de superviser ma recherche puis n'a plus jamais donné suite à mes messages. Je n'ai pas eu de financement mais ai pu profiter d'un accès au campus pendant trois mois. C'est ainsi que ce nouveau *trajet* a commencé, un trajet de recherche aux facettes aussi multiples que celles de l'exposition, un trajet qui m'a emmenée très loin de ce que j'avais au départ projeté. L'objet central de cette recherche, la pièce de Robert Morris que je qualifie de *pratique documentée en situation d'exposition*, est un processus de travail qui s'est déroulé entre le 1er et le 22 mars 1969 à la *Warehouse* de la galerie Leo Castelli à New York.

CPAD n'est pas une pièce facile à appréhender. Son importance semble mineure au premier abord alors qu'elle porte le même titre que le recueil de textes de Robert Morris publié en 1993[530]. On ne sait pas vraiment comment la qualifier. Pièce ? Œuvre ? Exposition ? Performance ? Sculpture ? Installation ? Rien ne semble véritablement convenir. Les images que l'on trouve sur Internet sont énigmatiques et très différentes. Certaines montrent des morceaux de matériaux épars posés au sol, d'autres réfèrent à un objet éditorial prenant la forme d'un leporello[531], d'autres encore à un livre, et enfin certaines présentent des vues d'un espace assez brut avec des éléments indéterminés disposés au sol ou sur des tables. Toutes ces images sont en noir et blanc, rendant la compréhension de la nature des matériaux assez peu aisée. J'ai trouvé des éléments de réponse dans les archives de la galerie Leo Castelli, sur le site internet des Archives de l'Art Américain[532], comprenant ainsi que *CPAD* faisait partie d'une exposition monographique de Robert Morris en deux parties, chacune ayant eu lieu dans un espace différent de chez Leo Castelli. Cette recherche a ainsi commencé par une enquête : trouver à quoi ressemblait *CPAD* et quel était son fonctionnement, à défaut d'une juste dénomination.

529 *Continuous Project Altered Daily* sera remplacé par *CPAD* dans la suite du texte.
530 Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, *op. cit.*
531 Livre qui se présente sous la forme d'un soufflet que l'on déplie comme un accordéon.
532 Leo Castelli Gallery records, circa 1880 – 2000, bulk 1957 – 1999. Archives of American Art, Smithsonian Institution, https://www.aaa.si.edu/collections/leo-castelli-gallery-records-7351#3258841

CONTINUOUS PROJECT ALTERED DAILY, UNE ÉNIGME

La première partie de l'exposition de Robert Morris s'est déroulée dans les locaux habituels de la galerie au 4 East 77 à New York. Ce sont sur les images de cette partie de l'exposition que l'on tombe en premier lorsque l'on recherche des informations sur *CPAD*. Après trois jours passés à consulter les archives de l'Art Américain à Washington en mai 2017, il m'est encore difficile de déterminer exactement quelles pièces y étaient présentées. Le dossier de presse ne mentionne qu'une liste de matériaux, les images que l'on trouve sur le site internet des Archives de l'Art Américain ne sont pas les mêmes que celles qui sont dans les dossiers à Washington, toutes les pièces de l'artiste de cette époque s'appellent *Sans titre* [*Untitled*] et sont composées à peu de choses près des mêmes matériaux et assemblages.

À cette époque, entre les années 1966 et 1970, Robert Morris a beaucoup produit et les légendes au verso des photographies d'exposition ne sont pas toujours très explicites. Les dates ainsi que le lieu de la prise de vue ne sont pas toujours indiqués et les documents connexes à l'exposition, tels que carton d'invitation, dossier de presse et feuille de salle, sont extrêmement sommaires, voire inexistants. Même les employés de la galerie ont du mal à associer les bonnes images des œuvres à leur titre, comme certains échanges de lettres trouvés dans les archives en attestent. Le carton d'invitation, quant à lui, ne donne pas beaucoup plus d'indications. L'exposition n'ayant pas vraiment de titre, il y figure uniquement la liste des informations suivantes : nom de l'artiste, dates, lieux et matériaux utilisés, sans aucune distinction entre l'un ou l'autre des espaces de Leo Castelli.

On pourrait alors procéder par élimination, la liste des matériaux composant la pièce *CPAD* se trouvant au dos des images, mais on peut aussi présumer, sans trop se tromper, que cette liste, communiquée à la galerie avant le début de l'exposition, a pu évoluer. Ce dont je suis à peu près sûre, c'est que deux pièces composées de morceaux de feutre et de déchets de fil ont été présentées au 4 East 77. Je n'ai pu résoudre dans les archives le mystère de la *scatter piece*, une sculpture éclatée, reconstruite en 2010 pour une exposition chez Leo Castelli et dont un ancien employé de la galerie dit qu'elle était exposée à l'entrepôt avec *CPAD*[533].

Ces trois installations présentées dans la même exposition que *CPAD* montrent l'intérêt de l'artiste pour une opération de disposition de matériaux de la manière la plus aléatoire et la plus intuitive possible. Les chutes de feutre de toutes tailles, les déchets de fil et les morceaux de métal sont posés à même le sol, comme si ils venaient d'être renversés. On peut cependant noter une différence entre les matériaux souples qui sont entassés, et les matériaux rigides qui sont répartis dans l'espace faisant apparaître une recherche de distance, d'écart et d'espacement entre les différents morceaux.

533 Richard Kalina, « Robert Morris: The Order of Disorder », dans *Art in America*, mai 2010, [en ligne] http://www.richardkalina.net/wp-content/uploads/2010/11/Morris_Kalina_AiA-5.10.pdf, consulté le 5 décembre 2019

CONTINUOUS PROJECT ALTERED DAILY, UN CHANTIER

Il règne ainsi, au premier abord, une confusion assez forte autour de ce à quoi ressemblait *CPAD*, les images apparaissant sur le moteur de recherche d'internet pouvant aussi bien être des *scatter pieces* de Morris (ou de Serra, parfois), la reconstruction de 2010 ou d'autres images montrant un chantier informe dans un entrepôt. Car c'est bien à un chantier que ressemble *CPAD*, et ce à quoi il a souvent été comparé. Un chantier réalisé dans un entrepôt aux murs et au sol bruts, béton et parpaings apparents, sans fenêtre ni lumière naturelle, l'ancêtre des friches industrielles transformées en espaces d'exposition. En mars 1969, l'exposition de Robert Morris est la troisième qui a lieu dans ce bâtiment que Leo Castelli vient d'acquérir. La première exposition, *9 at Leo Castelli*, a d'ailleurs été commissariée, ou curatée, par Robert Morris lui-même.

Bien que les *scatter pieces* procèdent d'une manière similaire à celle de *CPAD*, disperser ou éparpiller dans l'espace des matériaux divers dans ce qui semble être leur état naturel (ou forme première de la matière pour reprendre Lucien Sève[534]), la pièce présentée dans l'entrepôt en complexifie la mise en œuvre. C'est en tout cas ce que la consultation des différentes images sur le site des archives laisse à penser. On y trouve une série de neuf photographies recto-verso montrant un espace, des outils et des matériaux dans des configurations à chaque fois différentes. Il n'y a pas que la disposition des éléments qui évolue, mais aussi leur état et leur quantité. La légende au verso des images mentionne une numérotation de ces multiples états – nommés tantôt *states*, tantôt *stages* –, permettant ainsi d'imaginer l'évolution du chantier. Cette légende donne aussi la liste des matériaux de la pièce, parmi laquelle figurent les photographies.

C'est ce qui a conforté mon intérêt pour cette pièce et augmenté l'ambiguïté des rapports entre une image photographique documentant le résultat de gestes et le statut de ces mêmes gestes pourtant absents de l'image dans l'usage que Robert Morris en fait. Que s'est-il passé pendant ces vingt-deux jours d'exposition à la *Warehouse* ? Qui a pris ces photographies ? Quel est leur rôle si elles sont à la fois matériaux et documents ? Comment Robert Morris a-t-il travaillé ? Pour en savoir plus, il me fallait retourner à New York sur les traces de cette exposition, me rendre à Washington dans les Archives de l'Art Américain, éprouver physiquement ce processus qui semblait aussi simple qu'improvisé, sans recherche d'effets esthétiques mais en quête d'une raison d'être.

1.2 RECOMPOSER UN SCRIPT À PARTIR DE CE QU'ON NE VOIT PAS

SE REMETTRE EN CONTEXTE

Pour commencer à y voir plus clair et tenter de reconstruire un script de cette pièce, j'ai pris rendez-vous avec Ghislain Mollet-Viéville et Rachel Stella,

534 p. 193 – 255, Lucien Sève, *Structuralisme et dialectique*, *op. cit.*

fille du peintre Franck Stella et de la critique d'art Barbara Rose. Je souhaitais me mettre dans l'ambiance des préoccupations artistiques de l'époque, discuter avec des personnes ayant fréquenté Robert Morris ou étudié de près sa pratique. En lisant l'article que Katia Schneller[535] a écrit sur *CPAD*, j'ai appris que Robert Morris tenait un carnet de recherche pendant l'exposition et qu'il y consignait ses impressions et ses questionnements. Elle avait eu accès à ce document non publié et en donnait quelques éléments de contenu, permettant ainsi de clarifier les informations disponibles dans quelques catalogues, souvent contradictoires ou inexactes, comme elle le mentionne.



Robert Morris, *Untitled*, 1968 – 69
Feutre, cuivre, caoutchouc, nickel, acier inoxydable, acier corten, aluminium, dimensions indéterminées, beaucoup de morceaux
Photographie : © Rudolph Burkhardt

La discussion avec Ghislain m'a donné un premier aperçu très général sur les préoccupations des artistes à la fin des années 60. Deux choses ont attiré mon attention. Tout d'abord le fait que Robert Morris avait écrit un mémoire sur Brancusi à la fin de ses études au Hunter College à New York. Je n'ai pas lu ce mémoire dont une copie est dans les archives de Ghislain. Mais l'importance de l'opération de disposition chez Brancusi est manifeste, autant que le rôle de l'image photographique pour évaluer ces dispositions. L'atelier est le lieu dans lequel l'artiste mettait au point ces compositions, signalant déjà l'intérêt pour une relation entre mise en vue, photographie et sculpture. L'autre chose que j'ai notée est la comparaison entre les *scatter pieces* et des pièces animées, proches de la performance. C'est effectivement l'impression que l'on a lorsque l'on regarde des photographies d'exposition de ces pièces dispersées ou éclatées. On imagine le moment de la disposition, on se demande quel a été le premier morceau posé, combien de fois ils ont été déplacés, quand considérer que l'agencement est terminé. Il y a un rapport très net au combinatoire, au jeu de permutations, à l'espace d'exposition comme espace de compositions et de propositions formelles aux états multiples, infinis, exponentiels. Si l'on replace *CPAD* parmi les productions de Robert Morris en cette fin des années 60, elles tournent toutes autour d'un usage de l'événement-exposition comme occasion de montrer ses propres processus de travail, ses opérations, ses mises en œuvres, ou ce que l'œuvre déclenche comme interactions. Des *scatter pieces* en passant par *CPAD*, la rétrospective au Whitney Museum au printemps 1970, l'exposition[536] à la Tate Gallery au printemps 1971 ou encore la pièce *Square Pegs in Round Holes* proposée pour les expositions *Op Losse Schroeven* du Stedelijk van Abbemuseum d'Eindhoven et *When Attitudes Become Form* en 1969, Robert Morris utilise l'espace expositionnel ou la situation d'exposition pour activer des processus de mises en œuvre qu'il implémente lui-même ou qu'il rédige sous forme d'instructions.

Les conseils de Rachel Stella ont été d'aller aux sources pour m'im-

535 Katia SCHNELLER, « Continuous Project Altered Daily (1969) : The Machinery of Art », dans Katia Schneller & Noura Wedell (dir.), *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, Lyon,ENS Éditions, 2015

536 La reprise à la Tate Modern en 2009 de l'exposition *Robert Morris* de 1971 est connue sous le titre de *Bodyspacemotionthings*, https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris, consulté le 5 décembre 2019

prégner de l'époque, de lire les articles des journaux artistiques de 1969 pour y trouver d'éventuelles critiques de l'exposition, en somme de me faire ma propre expérience de *CPAD* plutôt que d'en lire des interprétations ou des analyses, de l'aborder par la périphérie. J'ai noté dans mon carnet une réflexion qu'elle a faite et qui m'a semblé marquer une différence importante avec les pratiques contemporaines que je connais. Nous évoquions les mots utilisés par Robert Morris dans le titre *CPAD*. S'arrêtant sur le terme *Daily*, elle a pointé le fait que dans ces années-là, *tous les jours*, les gens faisaient des choses, que c'était une forme d'occupation [d'emploi] plus qu'une recherche de production. De nouvelles portes se sont ainsi ouvertes vers la notion *d'activité* avec les expérimentations de l'artiste au Judson Dance Theater, et plus particulièrement le *Continuous Project* d'Yvonne Rainer, mais aussi vers le projet *Pier 18*[537] de 1971 auquel Robert Morris a participé et qui impliquait les photographes Harry Shunk et János Kender. Ces expérimentations mettent le geste du travail et sa quotidienneté au centre des préoccupations, l'effectuation de tâches [*tasks*] ayant pour accomplissement de réduire la représentation à une action.

L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE COMME SUPPORT D'ENQUÊTE

> ‹ Il faut réinventer tout ce qui a eu lieu entre ces images. Tout ce qu'on ne voit pas[538]. ›

Ces premières discussions dessinent un contexte, une ambiance depuis laquelle essayer de recomposer le puzzle de *CPAD*. Je me suis pour cela appuyée sur les douze images montrant les différents états de la pièce. La première question que je me suis posée à propos de ces images photographiques a été de savoir qui les avait faites. Les textes que j'ai lu avant mon départ n'étaient pas unanimes quant à cette question, certains évoquant les photographies de Robert Morris, sans plus de précision. J'ai trouvé la réponse dans les archives. Un photographe, mandaté par la galerie, passait en fin de journée pour photographier l'état du « chantier » dans l'entrepôt. Il y a d'ailleurs eu deux photographes qui se sont acquittés de cette tâche, produisant des images très différentes, Steve Balkin et Rudolph Burkhardt. Leur nom n'apparaît qu'au dos des tirages conservés dans les archives, ce qui en dit long sur le statut des photographes à cette époque et le peu de reconnaissance de leur statut d'auteur. Il n'y a cependant pas une image par jour d'exposition, le dernier état numéroté étant le 12. Katia Schneller retrace en détail le déroulé de l'exposition à partir des notes de Robert Morris et des photographies. Elle précise ainsi que la prise de notes a commencé avant le début de l'exposition et que Robert Morris a fini par se perdre lui-même dans les jours et la numérotation des différents états.

J'ai noté dans mon cahier, en date du 6 janvier 2017 : « Repartir des images produites par RM pendant l'expo et s'en servir de partition pour refaire le projet ». À ce moment-là je n'avais pas de certitudes sur l'identité

537 https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3524, consulté le 5 décembre 2019
538 Carnet de notes personnel, janvier 2017

de l'auteur des images, mais la succession des scènes induisait la possibilité de se servir de ces images comme de documents de travail afin de re-produire la pièce, à la manière d'une partition. Reproduire quoi ? Le résultat ou ce que la succession des images donne à comprendre du processus de mise en œuvre ? Il me fallait créer un *répertoire* à partir duquel travailler, un répertoire de gestes et de matériaux à activer si je voulais pouvoir rejouer le protocole de travail de Robert Morris et cheminer ainsi à côté de lui. Anne Bénichou inscrit le répertoire au cœur des démarches de *reenactment*, le répertoire étant une mémoire du corps là où l'archive est une mémoire visuelle. Pour être rejouée, la pièce de Robert Morris devait être traduite en gestes, quitter l'immobilité de l'archive pour s'incarner, et se transformer.

> ‹ Alors que l'archive stabilise et fixe, le répertoire conserve tout en transformant. Il a une portée épistémologique, car il valorise les savoirs incorporés, les diffuse de manière transnationale et transhistorique. Il est facteur d'agentivité parce que les modifications et les mutations que les acteurs opèrent leur permettent de se réinventer en fonction des changements qui surviennent dans leur société et dans leur environnement[539]. ›

Une des ambiguïtés de ces images est qu'elles font parties de la liste des matériaux de la pièce. Robert Morris, malgré sa défiance pour l'image photographique à cause de son incapacité, selon lui, à retranscrire une expérience[540], l'a pourtant utilisée pour enregistrer les différents états de son chantier, pour prendre note de l'évolution de la pièce. Pourquoi alors avoir malgré tout fait produire ces images ? Comment interpréter le fait de leur avoir donné le statut particulier de matériau sans pour autant les traiter comme les autres, partis à la benne juste avant la fin de l'exposition ? Qu'est-ce que cela signifie pour l'image photographique ? Est-elle témoin (celle qui a vu), document (celle qui raconte), partition (celle qui découpe ou transcrit la composition), matière première (celle qui est utilisée dans la composition) ? Prises individuellement, les images ne disent pas grand chose de l'expérience mise en place et vécue par Robert Morris. C'est la série qui permet de mesurer l'évolution du processus, parce que c'est la séquence d'opérations qui importe plus que son résultat.

DESCRIPTION SYNTHÉTIQUE DE *CPAD*

La pièce *CPAD* se compose des éléments suivants, collectés en croisant les sources.

1 – un espace (entrepôt du 103 West 108th Street à Manhattan)

2 – une durée (21 jours, du 1er au 22 mars 1969)

3 – une certaine quantité de matériaux (liste apparaissant sur le carton d'invitation : aluminium, asphalte, argile, cuivre, feutre, verre, plomb, nic-

539 § 27, Anne Bénichou, « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial », *Intermédialités / Intermediality*, 28-29, 2016, [en ligne] https://id.erudit.org/iderudit/1041075ar, consulté le 5 décembre 2019

540 § 12, Katia Schneller, « Continuous Project Altered Daily (1969) », *op. cit.*

kel, caoutchouc, acier inoxydable, fil, zinc[541] ; liste apparaissant au verso des images photographiques : terre (poussière), eau, papier, graisse, plastique, fil, bois, feutre, lumière électrique, photographies, magnétophone, bande[542] ; listés par Katia Schneller : table, barils, bâche plastique)

4 – une ou plusieurs actions humaines (au verso des photographies : construit et démonté sur une période d'exposition de trois semaines[543] ; listés par Katia Schneller : empiler, mélanger, marcher dessus, imbiber, marquer, casser, traîner, enduire, construire, placer, couvrir, déplier, répandre, installer, accrocher, suspendre, démonter, enregistrer)

5 – une documentation photographique, que je mets volontairement à part de la liste des matériaux, d'une part parce qu'au moment où j'ai commencé à analyser la composition de la pièce je n'avais pas cette information, d'autre part car ces images ayant eu une vie propre après l'exposition, à l'inverse du reste, je considère qu'elles ont un statut différent.

1.3 L'ENREGISTREMENT D'ÉVÉNEMENTS COMME MATIÈRE PREMIÈRE

UNE INVITATION SOUS FORME DE CARTE BLANCHE

Le deuxième projet que je souhaite présenter ici est un projet éditorial qui a en commun avec le trajet de recherche décrit précédemment d'être un ensemble de partitions réalisées à partir de captations photographiques et audios. Les partitions de ces deux projets ont été produites pour être le support d'activations et de performances, rejouant ainsi pour *Continuous Research Exhibited Daily* le processus de travail de Robert Morris et pour *Carte(s) Mémoire(s)* les événements dont elles sont issues. Les analyser en parallèle montre les enjeux qui sont ceux de la reprise et de la traduction de formes en d'autres, des pratiques « toujours ouvertes aux modifications […] entre création, informations, source et archive[544] ».

En juillet 2015, Aurélie Pétrel a invité le collectif ExposerPublier à participer à son programme de cartes blanches qu'elle organisait depuis quelques mois dans son atelier de la Cité Internationale des Arts à Montmartre. Ont été programmés des événements tels que lectures, expositions, performances, concerts, projections de films, etc. Tous ont été documentés par une captation audio et des photographies.

> ‹ Un studio quarante-quatre chaises quatorze cartes blanches un programme quatorze dates certaines déjà posées d'autres pas encore des artistes tous médiums des commissaires tous médiums des échanges des travaux accrochés performés projetés lus tus répartis disparus joués déjoués différés plus tard une transcription pour une dernière

541 *Aluminium, asphalt, clay, copper, felt, glass, lead, nickel, rubber, stainless, thread, zinc*
542 *Dirt, water, paper, grease, plastic, threads, wood, felt, electric light, photographs, tape recorder, tape*
543 *Constructed and disassembled over three weeks exhibition period.*
544 p. 31, Sylvie Boulanger, « One publishes to find comrades », dans Ana Soler Baena, Anne Heyvaert, Kako Castro, Alberto Valverde, Dx5 Digital & Graphic Art Research et al., *Multiple[x] complejidad y sostenibilidad*, Barcelone, Comanegra, 2015

carte blanche à ExposerPublier[545]. ›

Une seule consigne nous a été donnée, celle d'utiliser les matériaux (captations sonores et photographiques *live*) fournis par Aurélie pour transcrire et archiver la mémoire de ce premier cycle de quinze cartes blanches à travers une publication qui en a été la seizième et dernière. Nous avons voulu saisir l'opportunité de cette invitation pour créer une nouvelle pièce jouant des interactions entre une forme événementielle et sa publication dans un objet imprimé – transcription et archivage du matériau remis – puis entre un objet imprimé et son activation sous forme d'exposition – déploiement dans l'espace et lecture active de la publication créée. Nous avons donc dès le départ décidé que l'objet éditorial serait un support pour des activations ou des performances, et que nous devions penser au contenu de cet objet non seulement comme une mémoire des événements passés, mais aussi comme des partitions permettant de les rejouer.

DÉCLINER LA MÉMOIRE DES ÉVÉNEMENTS

L'édition que nous avons réalisée est la mémoire de ces cartes blanches. Nous avons pour cela décliné une variation de cartes, jouant avec l'idée de mémoire, mais aussi de transmission et de correspondance. L'édition prend la forme d'une chemise porte-documents avec reliure rivetée, qui contient quatre-vingt documents imprimés en numérique ou risographie. La couverture est une *carte perforée*[546] laissant apparaître par les ouvertures les planètes de *la carte du ciel* placée en première page. Cette première page est un sommaire qui résume le contenu de l'édition avec au recto la carte de la constellation des cartes blanches. À chaque planète correspond un des quinze événements. Leur gravitation autour de l'étoile Pétrel indique leur niveau de proximité dans cet écosystème. Au verso se trouve un index des différents documents et leur description. On trouve ensuite un filtre translucide rouge qui est un outil de lecture des cartes sons, puis une *carte d'invitation* écrite par Aurélie à ExposerPublier. La mémoire de chaque carte blanche est présentée par ordre chronologique, tous les documents qui la composent étant rassemblés dans *la carte bleue* pliée en deux. On a ainsi quinze dossiers maintenus fermés par un trombone avec pour chacun une carte bleue – qui sert de dossier –, un *cartel*, une *carte postale*, une *carte son* et une *carte topographique*. Le dernier document de l'édition est une *carte de remerciements*.

Le titre *Carte(s) Mémoire(s)* est une métaphore. Cette édition, à l'instar d'une mémoire informatique, stocke des données et archive les traces laissées par les différentes occurrences des cartes blanches. Une carte mémoire ne fonctionne pas de manière autonome. Elle nécessite un appareil de lecture. Il faut la connecter à d'autres éléments, tout comme nous le sommes à ces matériaux que nous n'avons pas produits mais que nous avons déchiffrés, mémorisés, archivés, codés, interprétés et activés. Pour archi-

545 Programme des Cartes Blanches à la Cité Internationale des Arts Montmartre.

546 « Les cartes perforées sont parmi les premiers systèmes d'entrée-sortie et les premières mémoires de masse utilisés dans les débuts de l'informatique au XIX^e siècle. Les premières cartes perforées ont fait leur apparition au XVII^e siècle dans divers automates et en particulier les métiers à tisser, les orgues de Barbarie et les pianos mécaniques. » https://fr.wikipedia.org/wiki/Carte_perfor%C3%A9e

ver cette mémoire, nous avons dû la reformater, la traduire sur un nouveau support. Cette opération a changé la nature de l'information telle qu'elle nous avait été fournie. Nous avons aussi créé de toute pièce des souvenirs, ajouté notre propre mémoire à celle, peu excitante, des captations visuelles et sonores.

UNE MATIÈRE PREMIÈRE À DÉGROSSIR

Alors que les images photographiques documentant *CPAD* de Robert Morris ne montrent que le chantier en cours sans aucune présence humaine, les captations visuelles des cartes blanches sont des photographies de gens dans une pièce en train d'écouter ou de regarder quelque chose. L'éclairage est souvent faible, l'image est de mauvaise qualité et ne présente aucun intérêt ni formel, ni informatif, à moins que l'on ne connaisse les gens qui ont été photographiés. Le but d'Aurélie n'était pas de faire des bonnes images. Elle a d'ailleurs la plupart du temps délégué cette tâche à des stagiaires ou des amis, utilisant leur téléphone pour documenter la carte blanche. Le constat a été le même avec les fichiers sons. L'enregistrement, fait avec un téléphone portable était bien souvent d'une qualité très faible, rendant l'écoute assez pénible.

Lorsque nous avons eu entre les mains cette matière première, il nous a fallu nous rendre à l'évidence que la solution ne se trouvait pas dans la mise en page de ce contenu dans un format éditorial. Il allait falloir traduire ce contenu en une nouvelle matière plus apte à capter l'attention d'un regardeur qui n'aurait pas été présent, et lui donner une forme de notation capable de s'abstraire de l'événement-source tout en gardant une certaine quantité d'informations. Le format du livre est d'autant plus problématique lorsqu'il s'agit d'y organiser des données sonores. Fallait-il glisser un CD dans l'édition avec tout les enregistrements ? Les héberger sur Internet pour qu'ils puissent être écoutés ? De la définition des processus éditoriaux et curatoriaux donnée en première partie, c'est le moment de se souvenir des opérations de sélection et de matérialisation. Faire des choix signifie privilégier certaines choses par rapport à d'autres. Nous avons donc traité les informations en fonction des moyens qui nous étaient donnés par la matière première et de notre souhait d'en faire des partitions, c'est-à-dire des supports d'interprétation.

2. D'un événement à sa traduction en un script ou une partition

2.1 DU PROJET AU TRAJET, SAVOIR SE PERDRE

> ‹ Ce n'était même pas un texte en tant que tel. C'était plutôt comme d'apprendre à marcher[547]. ›

RETROUVER UNE LIGNE D'ACTION

Cela me semble compliqué au premier abord d'utiliser le terme de partition pour nommer le travail accompli à partir de *CPAD*. Bien que l'on puisse dire que chaque image photographique documentant le processus le partage ou le partitionne en autant de moments ou d'états, peut-on considérer cet ensemble d'images comme une partition ? Juxtaposer ces images les unes à la suite des autres permet d'en recomposer la séquence entière. Mais il manquera toujours ce qu'il s'est passé entre chaque image, entre chaque état. Cette séquence d'images nous permet une lecture d'ensemble mais cela fait-il pour autant une partition, au sens d'un « caractère dans un système notationnel[548] » ? Nelson Goodman dirait que non, assurément. Il n'y a absolument aucun système notationnel mis en place ni par Robert Morris, ni par moi-même. L'étude très approfondie que fait Nelson Goodman des systèmes notationnels est, je l'avoue, un peu trop complexe pour ce qui m'intéresse ici. Je ne cherche pas à mesurer l'exactitude d'un système notationnel ou la concordance entre *œuvre* et *exécution de l'œuvre* par l'intermédiaire d'une partition. Je souhaite recomposer à partir des archives de *CPAD* une somme d'indications me permettant d'en rejouer la mise en œuvre et ses enjeux. Je ne souhaite pas aboutir au même résultat plastique – ce n'est pas une copie –, je souhaite établir la feuille de route de *CPAD*, son parcours, pour pouvoir *réapprendre à marcher* dans ses pas.

Pour m'aider à dépasser la complexité du texte de Nelson Goodman mais éclaircir quand même cet usage de la partition, je propose de retourner au texte de Tim Ingold dans lequel, justement, il fait la différence entre trajet et projet. Pour départager *texte* et *partition*, notationnel et non-notationnel, il explique qu'au Moyen Âge, « la page a perdu sa voix[549] » pour devenir une carte et que le langage a été réduit au silence. Une partition diffère d'un texte non pas (uniquement) à cause de la nature de son système d'écriture, notationnel ou non, mais à cause de ce qu'elle engage comme type de lecture. La lecture d'une partition est un « *acting out*[550] », une exécution « qui se conforme aux instructions inscrites sur la partition[551] ». La lecture d'un texte est un « *taking in* », une cognition qui « intériorise les significations inscrites dans le texte ». Tim Ingold nous explique que nous interprétons les mots d'un texte comme des représentations de concepts dont nous cherchons le sens, alors que les notes d'une partition sont des phrasés qui évoquent les sons eux-mêmes.

547 p. 2, Falke Pisano, *Figures of Speech*, Christoph Keller Editions, Zürich, JRP|Ringier, 2010.
« *It was not even a text, as such. It was more like learning to walk.* » Traduction personnelle.
548 p. 217, Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Fayard (Pluriel), 2011
549 p. 37, Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit*.
550 p. 20, *ibid*.
551 *Ibid.*

> ‹ Si nous lisons un texte, c'est pour découvrir les pensées et les intentions de son auteur ; mais nous déchiffrons les intentions du compositeur, telles qu'elles sont indiquées sur une partition, pour ressentir la musique en tant que telle[552]. ›

Que ce soit avec *Continuous Research Exhibited Daily* ou *Carte(s) Mémoire(s)*, c'est un *acting out* que je recherche. Il s'agit bien d'avoir un support qui donne une ligne d'action pour la reprise du processus de Robert Morris, ou qui propose des éléments à performer pour les traductions graphiques des cartes blanches. La ligne d'action de la reprise du processus de travail de Robert Morris s'est constituée à partir de l'analyse des premiers éléments consultés depuis Paris, que ce soit les recherches sur *CPAD* ou les connexions à d'autres œuvres faites à partir de ces recherches. Le titre de ce trajet évoque une recherche continue exposée *chaque jour*, parce que c'est ainsi qu'elle s'est constituée, pas à pas.

Chaque jour de recherche a ainsi contribué d'une manière ou d'une autre à la séquence finale lors de laquelle j'ai rejoué le protocole de travail de *CPAD*. J'avais par exemple en tête, dès le début de mes recherches, la performance de Carole Douillard, *Ouvrir les images,* que j'avais vue à la Fondation Ricard en 2016. J'avais été marquée par le mélange entre la lecture de ses prises de notes *in actu*, écriture très intime donnant à entendre une immersion dans les doutes de la recherche jour après jour, et le face à face avec la performance ponctuée d'images brandies. Le texte se tait lorsque l'image apparaît. On peut dire que les images ponctuent le texte, mais on peut aussi imaginer que le texte vient combler ce que les images ne peuvent dire. Puisque Robert Morris tenait un carnet de recherche, j'en ai commencé un, dédié à ce trajet, dans lequel j'ai noté de quoi combler les vides entre les douze états de sa pièce avec tout ce qui serait provoqué par cette recherche et que je rencontrerais.

LES ÉTAPES DU TRAJET DE CETTE RECHERCHE CONTINUE

Ayant décidé de partir à New York sans bourse ni échange concret préalable avec Rosalind Krauss, il me revenait entièrement de construire un cadre, de me fixer des objectifs, un budget, un planning ainsi qu'une méthode de travail. Retourner à New York, oui, mais que faire sur place ? Qu'y faire qui pourrait justifier un tel déplacement ? Comment organiser mes trois mois de travail ?

La première phase de travail a consisté en décrire le fonctionnement de la pièce, telle que je la comprenais afin d'en pointer les enjeux et le déroulé. Sur une feuille volante, entre la couverture et la première page de mon cahier est noté au crayon à papier : « Qu'est-ce que le fait que ce soit exposé déplace ? ». Cette phrase est précédé d'un titre, *Une situation d'atelier exposée*, qui me renvoie à mon premier séjour à New York et aux agencements improvisés produits dans l'efficace d'une séance de travail dans l'atelier. La situation en soi, celle d'un espace-temps de travail dédié à une seule *tâche*, déplacé dans

552 p. 20, Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*

une galerie transformée en atelier et rendue potentiellement visible, pose de nombreuses questions. On y retrouve d'ailleurs certaines des questions soulevées par le cycle d'expositions *Table as a curator* initié par ExposerPublier à la galerie de La Rotonde.

Si je considère maintenant que ce n'est plus uniquement la situation d'atelier qui est exposée mais tout le trajet de recherche, qu'est-ce que cela implique ? Comment réussir à réaliser en même temps ces deux tâches si différentes que sont *faire* et *montrer* ? Qu'est-ce que cela implique d'exposer une recherche en train de se faire ? J'ai appris, en le faisant, qu'exposer une recherche en train de se faire signifie s'exposer, et l'exposer, alors qu'elle est en pleine élaboration, aux critiques, aux incompréhensions, aux approximations. Cela modifie le trajet, l'intensifie, le maintient sur le fil. J'ai demandé à Robert Morris pourquoi il n'avait pas voulu publier le carnet avec ses notes prises pendant l'exposition *CPAD*. Sa réponse a été la suivante : « Le journal était plein de doutes et de plaintes et je pensais que cela ferait croire que je ne savais pas ce que je faisais, ce qui aurait été correct[553] ». Le moment du *faire* est celui de la vulnérabilité, celui lors duquel on cherche des appuis extérieurs, on se fie à ses intuitions, on laisse son corps décider selon ce qu'il ressent. Comme le définit Louis Quéré avec l'action située, le *faire* n'est pas une action dictée par un calcul raisonné, suivant un plan établi à l'avance. Exposer un processus, c'est le rendre visible dans l'action, sans avoir le temps de choisir quoi montrer. Les choix se font en amont, dans la mise en place de la situation, dans les partenaires, dans les matériaux. Une fois l'action commencée, tout ce qui arrive est possiblement visible.

UN FORMAT D'EXPOSITION RÉSOLUMENT NON-MUSÉAL

Je ne souhaitais pas programmer un événement-exposition classique, chercher un endroit pour y accrocher les avancées de ma recherche, y présenter mes matériaux et y produire des actions. Je ne voulais pas passer mon temps à organiser un événement au lieu de laisser le temps organiser les choses et m'emmener vers une destination inconnue. Quand Leo Castelli a ouvert son entrepôt de stockage à la présentation d'œuvres, les espaces industriels n'étaient pas encore devenus des lieux d'exposition récurrents. Dans un entretien avec Paul Cummings[554], Leo Castelli raconte que c'était assez peu pratique de se rendre à l'entrepôt, que les gens n'aimaient pas aller dans ce quartier, loin de celui des galeries, et où il était difficile de trouver des taxis pour vous y emmener ou en repartir. On peut donc considérer qu'exposer à la Warehouse était, en 1969, équivalent à exposer dans son propre atelier, autant du point de vue de l'aspect architectural de l'espace expositionnel que de la visibilité. Le geste de Robert Morris transformant l'entrepôt en atelier aurait-il eu la même portée s'il l'avait fait dans son atelier ? Probablement pas. Il n'y aurait pas eu de déplacement d'une

553 Conversation par e-mail avec Robert Morris, mai 2017. « *The writing log was full of doubts and complaints and I thought it would frame me as not knowing what I was doing, which would have been correct.* »

554 Interview de Leo Castelli par Paul Cummings réalisée entre le 14 mai 1969 et le 8 juin 1973 pour les Archives de l'Art Américain, [en ligne] https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_212111, consulté le 5 décembre 2019

situation dans une autre, de reformatage du processus de mise en œuvre dans une situation de mise en vue annoncée comme telle par une institution légitimante, la galerie.

Je n'ai prévu qu'une seule chose avant mon départ : rejouer, le dernier mois de mon séjour, le processus de *CPAD* et consigner mes observations et réflexions dans un journal. J'ai emporté mes appareils photos argentiques et numériques, ainsi qu'une petite caméra embarquée GoPro. Une fois arrivée sur place, j'ai retrouvé mon protocole de travail habituel – observation, collecte, analyse, activation –, influencée par les points d'intérêts relevés pendant l'étude de *CPAD*.

À Beacon[555], regardant l'Hudson River, j'ai filmé les mouvements d'une planche de bois emportée par le courant. Quelques jours plus tard, regardant par la fenêtre la vue sur Manhattan, j'ai noté :

> ‹ Vu d'ici il ne se passe rien. La ville est immobile. NYC = lumière + vent + éclairage + mouvement = s'en servir ›

La collecte de matériaux venait de commencer.

2.2 COLLECTER DES MATÉRIAUX, DES GESTES & DES INFORMATIONS

RAMASSER DES OBJETS / COLLECTER DES DONNÉES

Pour réaliser *CPAD*, Robert Morris a utilisé des matériaux compliqués et lourds à déplacer, des matériaux qualifiés d'informes et fréquemment utilisés à cette période tels la graisse, la terre, l'eau, le feutre. Il n'était pas envisageable que je m'astreigne à utiliser les mêmes. Cela n'aurait eu aucun sens en terme d'économie, de logistique, ou de concept. Son protocole de travail consiste en l'interaction de l'artiste avec des matériaux choisis, et ce tout au long de la durée de l'exposition. L'importance de l'interaction prime donc sur la nature des matériaux. Quels que soient ces matériaux, leur nature jouera un rôle dans l'action, influencera la manière de les déplacer, de les manipuler, de les disposer. J'ai donc décidé de choisir moi-même les matériaux avec lesquels rejouer *CPAD*. Ce choix a été guidé par des contraintes économiques, mais aussi par la volonté de ne pas m'encombrer en achetant des choses qu'il faudrait ensuite emporter ou laisser sur place. J'ai collecté deux sortes de matériaux : des matériaux dits *plastiques* – objets, chutes de matières en tout genre – et les matériaux dits théoriques – références bibliographiques, archives. Les matériaux plastiques ont principalement été ramassés et collectés lors de marches dans la ville, lors d'errances en immersion dans le paysage urbain, prolongeant ainsi une manière de faire établie par mes autres processus de travail. Les matériaux théoriques ont été collectés dans les Archives de l'Art Américain, dans celles du Whitney Museum et à la bibliothèque de Columbia University.

555 Ville au nord de New York où se trouve la fondation Dia:Beacon.

Toutes les données numériques collectées pendant ce trajet ont été rangées dans mon disque dur dans un unique dossier avec un sous-dossier par jour, respectant ainsi l'intention d'une activité journalière [*daily*]. Ces données sont donc classées chronologiquement. J'ai ajouté à la date qui sert de nom à chaque dossier une abréviation qui correspond à chacune des étapes de travail, indiquant s'il s'agit de données brutes à l'état de collecte [*Collecting Data*], de données en cours d'analyse [*Analyzing Data*], de données en cours d'activation [*Activating Data*] ou de données exposées [*Exhibiting Data*]. Les données activées peuvent aussi être considérées comme exposées puisque disposées, performées. On retrouve dans l'organisation même des données cette dualité de l'exposition générée par l'activation d'un processus de travail, entre une sous-exposition lorsque les choses sont rendues visibles et une restitution lorsqu'elles sont montrées dans un second temps. L'activation, quand elle consiste en une opération de disposition rendue visible, est une *exposition chorégraphiée*, pour reprendre les termes du curateur Mathieu Copeland[556].

La contrainte financière – en faire le plus possible avec le moins d'argent possible – est, je l'ai vérifié depuis longtemps, plus souvent une contrainte positive que négative (en tout cas à mon échelle). Les effets concrets sur la première étape de travail ont été les suivants : ne pas dépenser d'argent en tickets de métro pour se déplacer entraîne des trajets dans un cercle restreint, à pied ou en vélo. J'ai donc marché à chaque fois que je devais me rendre quelque part et c'est en traversant des quartiers assez mixtes en terme d'activités et de populations que j'ai commencé ma collecte de matériaux. Ce qui signifie que la taille et le poids des éléments ramassés sont limités à ce que je peux transporter par moi-même, à pied ou en vélo et que la rue devient un espace d'attention constant.

À chacune de mes visites à New York, j'ai été marquée par la présence de marbreries dans différents quartiers, que l'on repère aux plaques de différentes couleurs (blancs, gris, noirs) et de différentes tailles posées les unes contre les autres devant les bâtiments. Le premier matériau collecté[557] est une chute de marbre trouvée sur le trottoir devant une marbrerie lors d'un trajet entre Greenpoint et Bushwick en passant par East Williamsburg. Le choix des matériaux collectés reflète ce qu'est la ville de New York : un chantier permanent aux abords duquel on trouve de tout. J'ai privilégié une forme de diversité pour varier les types de matériaux et les formats. J'ai aussi choisi de manière totalement instinctive les matériaux pour lesquels j'éprouvais une attraction. J'ai ramassé tels morceaux de pierres parce que leur forme me plaisait, j'aimais la couleur du sac vert du supermarché alors je l'ai gardé, je voulais un morceau de mousse d'isolation violette et quand le voisin m'a offert de prendre le sac entier, je l'ai pris. Cette collecte est une succession d'occasions saisies. Je me suis autorisée malgré tout quelques exceptions à mes propres règles en achetant des chutes de Plexiglas noir et blanc, ainsi qu'un scanner à main pour multiplier les différents modes de documentation, ainsi que des tubes fluorescent neufs.

556 Mathieu Copeland (dir.), *Chorégraphier l'exposition, op. cit.*

557 Tous les objets collectés ont été documenté dans ce que j'appelle la *Table des matières*. Elle est reproduite ici en partie.















Continuous Research Exhibited Daily, New York, É-U, 2017
Collecte de gestes, *Roof Rehearsals*
Captures d'écrans de captations vidéos

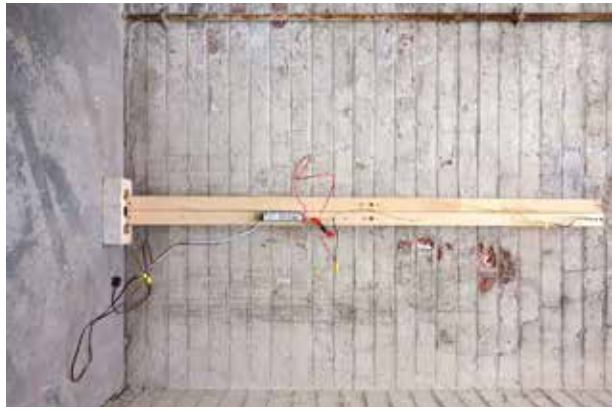
Continuous Research Exhibited Daily, New York, É-U, 2017
Studio Rehearsals, Table des matières
Matériaux collectés, 7 / 40 photographies documentaires















COLLECTER DES GESTES & DES MOUVEMENTS

Le protocole de travail de la pièce *CPAD* pointe ou rend perceptible le processus de mise en œuvre lui-même, prolongeant ainsi cette dialectique entre les deux lieux que sont l'atelier et l'espace d'exposition. En déplaçant la mise en œuvre dans l'espace d'exposition, Robert Morris la met en vue, même s'il ne se met jamais lui-même en scène en train de travailler. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il considère que *CPAD* n'est pas une performance. Son intention n'est pas de montrer un individu en train de réaliser certaines opérations, son intention est d'éprouver une situation composée de multiples opérations et interactions, et de rendre le résultat visible tout au long de son effectuation. L'expérience de *CPAD*, pour être complète, ne doit pas se résumer à un moment du processus, mais à son déroulé. Robert Morris ne se pose pas la question de savoir en quoi l'implémentation de ce processus peut ou ne peut pas être une exposition, c'est une exposition dans laquelle il déplace [*displace*] et montre un processus de travail [*display*].

> ‹ Cependant, ce que je veux souligner ici, c'est que toute pratique artistique fournit le terrain pour trouver les limites et les possibilités de certains types de comportements, et que ces comportements de production eux-même sont à part et sont devenus si étendus et visibles qu'ils ont élargi tout le profil de l'art. Ce profil étendu est composé d'un ensemble d'interactions impliquant des éléments de possibilités corporelles, la nature des matériaux et des lois physiques, les dimensions temporelles du processus et de la perception, ainsi que des images statiques résultantes[558]. ›

Cette attention au travail physique, son « intérêt pour les modes de fabrication rattache Morris à la tradition de la sculpture, dans laquelle les praticiens sont indispensables[559] ». Dans *CPAD*, l'artiste disparaît au profit du travail lui-même, des interactions, de ce que le travail fait émerger. C'est donc sur tous les phénomènes de déplacement et d'agencement de matériaux bruts que mon attention s'est portée durant ce séjour de recherche, que ces mouvements soient dûs aux phénomènes naturels comme le vent ou le courant ou à des mises en œuvres humaines comme sur les chantiers de construction. Je me suis ainsi attachée à capter différents moments de mise en œuvre, des chorégraphies de matériaux interprétées par des protagonistes humains ou non-humains.

Ma première captation vidéo est celle du morceau de bois qui dérive dans l'Hudson River. Cette captation est totalement intuitive, telle une *Prise de*

558 p. 75, Robert Morris, « Some Notes on the Phenomenology of Making », dans *Continuous Project Altered Daily*, *op. cit.* « However, what I wish to point out here is that the entire enterprise of art making provides the ground for finding the limits and possibilities of certain kinds of behavior, and that this behavior of production itself is distinct and has become so expanded and visible that it has extended the entire profile of art. This extended profile is composed of a complex of interactions involving factors of bodily possibility, the nature of materials and physical laws, the temporal dimensions of process and perception, as well as resultant static images. » Traduction personnelle

559 p. 33, Katia Schneller, *Robert Morris. Sur les traces de Mnémosyne*, Paris / Lyon, Éditions des archives contemporaines / Centre d'études poétiques, ENS-LSH, 2008

note photographique en mouvement. Ce mouvement que je mémorise par la vidéo est un mouvement qui existe sans intention préméditée, ce qui me semble être le cas des gestes de Robert Morris[560]. C'est le résultat d'une interaction entre deux entités. Trois semaines plus tard, en attendant le facteur devant un bâtiment dans le quartier de Bushwick, je regarde des employés de la ville en train de refaire le trottoir. Ils utilisent un balai pour dessiner un motif à la surface du ciment encore frais, à savoir le même outil que Robert Morris avait dans l'entrepôt pour déplacer ou mettre en forme certains matériaux. J'ai sorti mon téléphone de ma poche et j'ai commencé à filmer leurs gestes réguliers se répétant d'une dalle à l'autre. J'ai continué à filmer ce chantier et l'interaction des matériaux présents sur place avec les phénomènes ambiants comme la rubalise orange fluo que le vent fait danser. C'est ensuite le ballet des ouvriers que j'aperçois par la fenêtre de ma chambre que je vais filmer. Le passage des planches de bois d'un étage à un autre est une chorégraphie très bien réglée que je documente pendant quelques minutes. C'est depuis ma position de spectatrice que je projette un intérêt formel sur le mouvement qui est produit, sur la relation entre ce que la finalité (dessiner le trottoir) déclenche comme mouvement. Mon répertoire de gestes s'est ainsi constitué en collectant des gestes de véritables chantiers, mémorisant des séquences de mouvement impliquant un corps, un matériau et parfois un outil.

Il y a une logique dans ces captations de gestes. Celle du chantier, puisque *CPAD* en était un, mais aussi une logique interne à ce projet de recherche ainsi qu'à d'autres de mes productions. Les gestes collectés sont des gestes d'ouvrage, de mise en œuvre au sens propre, intéressés uniquement par la finalité d'une tâche à accomplir. On peut y ajouter l'enregistrement des gestes du menuisier à l'atelier pour l'exposition *Table as curator / Autour de la table, Mixing Console / Table de mixage*, vidéo inaugurale des situations exposées lors desquelles les planches étaient un matériau à manipuler. Ce sont des vidéos sans qualités techniques, des prises de notes en mouvement, dont l'intérêt réside dans la saisie spontanée de ce qui est en train de se produire ici et maintenant. Une sorte de performance du réel, une performance qui, si elle était rejouée pour être filmée de manière plus qualitative, perdrait de son intérêt, deviendrait artificielle. Ce qui ne signifie pas que les gestes, ou l'action qui se déroule ne puissent être repris ultérieurement. Ces gestes ont, d'une certaine façon, été rejoués. Les vidéos ont déclenché un *acting out*, une exécution, une puissance d'agir, entraînant des séances filmées de manipulations de matériaux – les *Rehersals* –, et influençant le *reenactement* de *CPAD*.

RÉPÉTER DES GESTES, AGENCER DES MATÉRIAUX, S'EXPOSER AUX PHÉNOMÈNES AMBIANTS

J'ai assez vite commencé à manipuler les matériaux que je ramassais, les combinant avec ceux que j'avais apporté. Il ne s'agissait au début que de

560 p. 67, Robert Morris, « Notes on Sculpture, Part 4 », dans *Continuous Project Altered Daily*, *op. cit*. « Certaines pratiques utilisent maintenant comme début et comme moyens, des trucs, des substances dans de nombreux états – des morceaux aux particules, à la boue, à n'importe quoi – et les images prédéfinies ne sont ni nécessaires ni possibles. Parallèlement à cette approche, il y a le hasard, la contingence, l'indétermination - bref, tout le domaine du processus. » Traduction personnelle

créer des associations entre des formes et des matières, de les observer en les utilisant, en les touchant, de me mettre en contact avec elles pour que nous fassions connaissance. Ces temps d'activations sont un début de conversation et ont servi à me familiariser avec les matériaux collectés. Il y en a eu plusieurs avant la reprise du protocole de *CPAD* que j'ai appelés *Rehersals*. Ces temps de répétitions improvisés ont eu lieu dans ma chambre – *Room Rehersals* – ou sur les toits – *Roof Rehersals*. Ils préfigurent le reenactement de *CPAD* autant qu'ils l'anticipent. J'ai tout de suite associé l'image photographique à ces séances de compositions. C'est d'une part une habitude d'artiste que de produire un point de vue photographique sur ce que je fais, pour en garder une note visuelle, mais aussi pour en évaluer l'aspect formel. C'était d'autre part un point d'intérêt de ma recherche lié à l'usage que Morris avait fait de la photographie dans *CPAD*. Alors que, lorsque je collecte des gestes, je suis en position de spectatrice, j'ai utilisé la caméra comme un point de vue extérieur, mais le plus proche possible du mien, c'est-à-dire de la personne qui agit, manipule, déplace et replace.

Le choix des lieux pour ces répétitions a été fait en fonction de leur caractère public. Les *Room Rehersals* sont équivalentes à ma pratique d'agencements d'étagère quotidienne, un exercice, un jeu, une dialectique similaire à celle des Chambres de merveilles. Il m'a semblé important d'opérer un déplacement identique à celui de Robert Morris entre l'atelier et la galerie, c'est-à-dire de produire la même opération de disposition, mais dans un autre contexte afin de faire exister l'exposition. Comme je l'ai précisé, je n'ai pas souhaité mettre en place une situation d'exposition identifiable à son format événementiel et muséal. Rester dans mon atelier (en l'occurrence ma chambre) pour y composer des agencements était inopérant en terme d'exposition. Que manquait-il ? Il n'y aurait pas de cadre de référence pour inscrire ce geste dans un champ artistique et produire un régime de sur-exposition. Il y avait bien un processus curatorial puisque l'enjeu était justement de le rendre visible. Il me manquait donc cette visibilité. J'ai ainsi délocalisé mes matériaux et mes séances de composition sur le toit d'un bâtiment à Brooklyn, rendant l'opération de disposition possiblement visible sans pour autant la transformer en spectacle de rue. Pour redoubler l'exposition et apporter un regard extérieur à ces séances qui, disons-le, n'ont eu probablement aucun spectateur si ce n'est moi-même, je les ai filmées en accrochant une caméra embarquée sur mon front ou mon torse, adoptant ainsi le point de vue de celui qui fait.

> ‹ Ces travaux photographiques illustrent une procédure qui est exactement la même que celle utilisée dans l'écrit. Ils ne sont pas l'image d'une activité, mais l'image réalisée *par* une activité. Déterminée par un geste ou une action plutôt que par un sujet donné à voir, la photographie est déformée par les mouvements du corps[561]. ›

Les captations vidéos des *Roof Rehersals* restituent le point de vue du corps en action, montrent ce que je regarde, vers où je me dirige. On y voit mes

561 p. 103, Catherine Quéloz, « Vito Acconci : langage in situ », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 48, 1994, p. 100 – 113

mains hésitant avant d'attraper telle ou telle planche. On y sent le poids des éléments que je manipule, l'influence du vent sur mes mouvements. Filmer ces séances produit la même chose que lorsqu'une exposition commence. Il faut que tout soit prêt, et quand le filme démarre, on ne peut plus revenir en arrière. L'intensité est la même qu'au moment de l'accrochage, quand on ne sait pas comment va se passer la rencontre entre une œuvre et son nouveau milieu. Il faudra peut-être improviser, trouver des solutions à des problèmes qui ne se posaient pas dans l'atelier, des problèmes impossibles à anticiper tant que les choses n'ont pas lieu, dans leur environnement réel, en situation. C'est en cela que je considère que ces *Rehersals* ont été exposées. Il y a eu un changement de lieu, un déplacement, il y a eu une disposition qui a été considérée comme aboutie à la fin de la séance de travail et abandonnée[562], il y a eu un regard extérieur, celui de la caméra permettant de montrer, plus tard, peut-être, ce qui a émergé de cette manipulation. Il y a enfin eu une *intention d'exposition*, un état similaire à celui de l'événement-exposition produisant un changement d'intensité, un effet de seuil, une excitation ainsi qu'une angoisse, celle que les choses ne soient pas à la hauteur de nos attentes et de celles du processus en général. Cette intention d'exposition est ce qui dirige l'attention vers ce qui doit être regardé, vers ce qui est exposé. Même en l'absence de regardeur, celui qui initie l'exposition – l'entité *X* de mon équation – agit différemment. Se mettre en situation d'exposition, ou décréter un état d'exposition, permet d'affirmer que, même sans format muséal, les enjeux sont identiques à ceux d'une exposition muséale.

2.3 DE LA CARTE BLANCHE À LA CARTE MÉMOIRE

UN PROCESSUS DE TRADUCTION

La traduction de la matière documentaire des cartes blanches en partitions est un procédé qui diffère totalement de celui du travail réalisé avec *CPAD*. Bien que les enjeux soient les mêmes – créer un support pour rejouer un événement –, on ne peut pas réellement parler de traduction pour l'écriture du script du reenactement de la pièce de Robert Morris. Je n'ai pas transformé la matière en une autre. J'ai plutôt constitué un répertoire de gestes qui me semblaient pertinents, à partir d'un ensemble déjà existant. À l'inverse, consigner la teneur des événements des cartes blanches dans un format éditorial en ayant à l'esprit de possibles activations de ces supports a nécessité un traitement graphique spécifique. Tous les événements étaient différents – exposition, concerts, discussion, performance –, mais tous ont tous été documentés de la même manière. Notre matière première était déjà passée par un premier filtre, celui de la captation audio et photo. Il ne nous semblait pourtant pas envisageable de l'utiliser telle quelle. Nous avons alors appliqué un second filtre à ces informations afin, d'une part, d'en homogénéiser l'aspect tout en gardant la diversité du contenu, et d'autre part de commencer à imaginer les *acting out* possibles à partir de ces supports. Nous avons pour cela mis au point un système de transcription – ou conversion – des informations contenues dans les

562 Dans l'arborescence des synonymes du terme *exposition*, abandon apparaît en dix-neuvième position. Exposer, c'est aussi laisser ce que l'on expose commencer une nouvelle vie hors de soi. C'est le moment où l'on considère que ce que l'on a fait peut vivre de manière autonome.

captations audio et photo, et ajouté quelques éléments à l'ensemble.

DE LA TABLE AU MUR, RELIER – ACCROCHER

Le premier *acting out* auquel nous avons pensé est le passage d'un espace imprimé papier à un espace architectural. Ce jeu de va-et-vient (déploiement, reploiement) entre table et mur, de l'espace du livre à celui de l'environnement du lecteur est constant dans les productions du collectif ExposerPublier. Il a été amplifié ici par le fait que nous avions décidé de réaliser des partitions. Les déploiements possibles du livre se devaient donc d'être pensés dès sa conception éditoriale. La forme repliée est une chemise porte-document avec une reliure classeur qui permet de sortir les documents un par un. Tous les documents présents dans l'édition ont ainsi un emplacement pour des trous. Ils peuvent être rangés dans la chemise, empilés les uns sur les autres, ou accrochés au mur par ces mêmes trous. J'ai expliqué au début de ce chapitre en décrivant l'objet que la couverture est une carte perforée qui, placée au bon endroit sur le sommaire, laisse apparaître l'ensemble des cartes blanches représentées chacune sous la forme d'une planète. On retrouve ce lien entre trou et planète à l'emplacement de la reliure. Deux cartes sont principalement conçues pour fonctionner selon ces deux modes de lecture.

Le cartel, fiche de présentation de chaque carte blanche a ainsi deux sens de lecture. Un sens lorsque celui-ci est placé dans la chemise, permettant de lire verticalement le texte de présentation de l'événement, un sens horizontal donnant, comme sur un cartel d'œuvre d'art, la liste des informations relatives à l'événement. Cette potentialité d'accrochage se retrouve sur d'autres supports comme la carte bleue.

La carte bleue est le plus grand des documents. C'est un recadrage d'une photographie documentaire de l'événement, choisie parmi celles qui nous ont été remises par Aurélie. Nous avons agrandi la photographie jusqu'à ce qu'un élément de l'image soit quasiment à l'échelle 1/1. Nous avons ensuite prélevé un morceau de l'image, le choisissant parce qu'il donnait une ambiance ou un aperçu de ce à quoi la carte blanche ressemblait. Son sens de lecture premier est le sens vertical, c'est-à-dire accroché au mur. Lorsqu'il est rangé dans la chemise, il est plié en deux et sert de sous-chemise dans laquelle sont rangées les quatre autres cartes documentant chaque événement (cartel, carte postale, carte son et carte topographique). Ce morceau d'image photographique peut être re-situé dans l'espace lors d'une activation à l'aide de la carte topographique.

DE LA CARTE À L'ESPACE, SE POSITIONNER

La carte topographique est une fiche superposant deux couches d'informations relatives à la spatialisation des cartes blanches. Ces informations sont représentées par une vue en plan d'une part, et une vue en perspective d'autre part. La vue en plan, imprimée en noir, restitue la zone occupée par l'événement sur le plan de l'atelier d'Aurélie. La vue en perspective, impri-

mée en vert, est une reconstitution en 3D de l'espace de l'atelier réalisée à partir de l'image photographique documentaire choisie pour la carte bleue. Cette perspective, qui est le point de vue du photographe, équivaut à la vision du spectateur idéal sur l'événement. Le rectangle vert indique la zone de l'image photographique qui a été prélevée pour composer la carte bleue et indique ainsi à quel endroit de l'espace ce détail se situe. Dans le coin en haut à droite apparaissent les aiguilles d'une boussole donnant l'orientation de l'atelier d'Aurélie relativement aux points cardinaux. La grille sur laquelle est dessiné le plan de l'atelier en donne l'échelle et les dimensions. À partir de toutes ces informations, il est possible de replacer la carte bleue – fragment d'image documentaire de l'événement – à l'endroit précis où elle se trouvait et de recréer ce point de vue idéal. La grille et les points cardinaux sont des outils pour un *acting out* positionnel, le quadrillage de la grille pouvant servir de plateau de jeu pour redessiner échelle 1/1 un espace d'activation, et les points cardinaux pour s'orienter dans cet espace.

DU MOT AU BRUIT, ORALISER

La carte son superpose aussi deux couches d'informations. Sur chaque carte son est imprimé en vert un index alphabétique et chronométrique d'une sélection de notions ou mots-clefs notés en écoutant les fichiers audio des enregistrements des cartes blanches. Cet index a un sens de lecture en colonne. La deuxième couche d'informations est imprimée en rose fluorescent. C'est une interprétation colorée chronométrique et graduée des sons parasites et de l'intensité du volume sonore entendus sur les enregistrements. Le sens de lecture est en ligne, chaque bande horizontale représentant cinq minutes d'enregistrement. Leur hauteur est calculée en fonction de la durée totale du fichier audio, les bandes les plus épaisses indiquant une captation audio très courte. Plus le son est fort, plus l'intensité du rose l'est aussi. Lorsque le filtre rose qui est dans l'édition est posé sur la carte son, la couche des bruits parasites disparaît, ne laissant visibles que les informations de l'index.

Les indications de durée, d'intensité et les mots-clefs sont des données pour de possibles *acting out*. Les mots peuvent être lus à voix haute dans l'ordre alphabétique ou replacés dans leur ordre d'énonciation chronométrique. Les sons peuvent être rejoués à partir des informations de volume, mais aussi de durée, interprétés en imaginant leur nature à partir des autres documents tels que la carte postale ou la carte bleue qui donnent une teinte à la mémoire de l'événement.

DE L'ÉDITEUR À L'INTERPRÈTE, DIALOGUER

La carte postale est une image produite à partir du scan d'un objet souvenir que nous avons associé à chaque carte blanche après en avoir écouté les captations audio et avoir visualisé les photographies documentaires. Nous avons imaginé que l'objet choisi aurait pu être présent à l'événement, apporté par les invités ou les organisateurs. Au recto apparaît ainsi l'objet échelle 1/1, en entier ou en partie selon ses dimensions. Le verso a tous les attributs d'une carte postale – emplacement pour l'adresse, le timbre et le message – initiant

ainsi l'idée d'une correspondance possible entre nous et les quinze invités des cartes blanches, entre les personnes activant l'édition et d'autres invités. Cette carte est une incitation au dialogue ainsi qu'à l'ajout de nouveaux éléments en cas d'activation. C'est une invitation à compléter ou augmenter la boite de jeu qu'est cette édition.

En appliquant le même traitement à toutes les données contenus dans les enregistrements des événements, nous avons ainsi mis en place un système graphique et typographique mais aussi organisationnel, attribuant aux informations différents supports contenant des usages possibles. La chemise porte-document devient une boite de jeu dans laquelle se trouvent des cartes à jouer pour activer une mémoire spatiale, sonore, visuelle et théorique.

3. Activer, interpréter, performer. Le temps & l'espace d'exposition aux dimensions de la performance

3.1 RENDRE VISIBLE UN PROCESSUS DE TRAVAIL EN LE REJOUANT

> ‹ Ce qui m'a avant tout intéressé dans la performance […] c'est la notion de dispositif, voire d'agencement ou de montage : placer des éléments dans l'espace et les activer – pour reprendre un terme actuel – selon un protocole construit et structuré[563]. ›

INSTALLER LE CADRE DE RÉFÉRENCE

Je me suis demandée à plusieurs reprises si les séances de manipulation avec des matériaux – *les Rehersals* – avaient amorcé le *reenactement* de *CPAD* sans même que je ne l'ai décrété. Quand et comment commencer ? Là encore, il m'a semblé important de me déplacer à nouveau, de changer de cadre pour marquer le début d'une nouvelle situation. Il m'a semblé aussi important de garder certaines constantes avec le processus de Robert Morris. Puisque les matériaux n'étaient pas les mêmes, que je n'allais pas rejouer ses gestes précisément mais m'astreindre à un travail improvisé d'interactions avec mes matériaux collectés, j'ai délimité un cadre de travail calqué sur le même nombre de jours que son exposition – soit 21 – et un même nombre d'états ou de scènes – soit 12. J'ai décidé de faire ce *reenactement* dans un atelier pour, d'une part, avoir accès à des outils, et d'autre part m'obliger à penser une manière de rendre visible ce processus de travail sans passer par un format muséal, sans que cela soit implicite. Cela aurait été compliqué, et probablement hors de mes moyens financiers, d'avoir accès à un lieu référencé dans le champ de l'art et ayant une visibilité ou un accès sur la rue pendant 21 jours. Robert Morris ne rendant pas visibles les moments de travail dans la galerie, et reproduisant ainsi une situation classique d'atelier, poster sur un site internet les photographies documentant mes 12 états paraissait avoir le même régime de visibilité. L'espace ne serait accessible qu'à ceux présents à New York, qui en feraient la demande, et surtout qui seraient au courant de ma recherche. Le coin d'atelier que j'ai sous-loué était un espace partagé. Mon *reenactement* a été vu par mes colocataires d'atelier et les images ont été diffusées sur Internet, où elles se trouvent toujours[564].

REFAIRE, REJOUER, INTERPRÉTER

Entre le 8 mai et le 6 juin 2017, soit huit jours de plus que la durée de l'exposition de Robert Morris, je suis allée régulièrement à l'atelier pour interagir avec mes matériaux et documenter les dispositions réalisées. Les matériaux ont dicté les compositions et les assemblages. Ceux utilisés par Robert Morris étaient mous, poussiéreux, liquides. Leur aspect changeait de jour en jour, la terre mélangée à l'eau devenant boue puis poussière en séchant. Ceux que

563 p. 247, Arnaud Labelle-Rojoux en discussion avec Mehdi Brit & Sandrine Meats, dans *Interviewer la performance*, *op. cit.*

564 https://carolinesebilleau.tumblr.com/

j'ai collectés étaient plus proches des chutes de métal utilisées dans les *scatter pieces*, rigides, flexibles, pliables, mais toujours entiers. Par contre ils étaient opaques, transparents, mats, épais, fins, brillants, longs, colorés, en bois, en plastique, en marbre. Les relations que nous avons eues ont principalement été des relations de juxtapositions, superpositions, associations, assemblages, appuis, maintiens, groupements, répartitions, éloignements, en somme des relations positionnelles.

Entre le premier et le dernier jour d'activation du processus de travail, il s'est installé une véritable continuité dans l'altération et la modification des dispositions. Les « changements d'états[565] » consécutifs se sont informés les uns les autres, certaines dispositions influençant les suivantes ou au contraire instaurant une forme de lassitude. Il n'était cependant pas possible de revenir en arrière, de repartir de zéro avec des nouveaux matériaux. Il fallait continuer, encore et encore, à agencer, déplacer, juxtaposer les éléments, tenter d'en épuiser les possibilités de relations pour refaire, à chaque fois quelque chose de différent, et, peut-être, me laisser surprendre par ce qu'il était en train de se passer. Comment rendre tout ça visible ? Est-ce seulement partageable autrement qu'en donnant la possibilité de se retrouver dans le rôle du performeur, de celui qui expérimente la sensation de se confronter à l'inconnu et de composer avec ? Performer ou interpréter un processus permet de s'exposer à l'effet transformateur de son effectuation, et de rendre visible une manière singulière de le faire. Cette manière singulière valorise l'expérience de l'effectuation autant que l'expérience de la monstration d'une forme en résultant. La meilleure manière d'exposer un processus est de donner la possibilité de le rejouer. Performer et interpréter sont en cela des formes d'exposition. Refaire les opérations d'un processus permet d'en montrer l'actualisation d'une version potentielle. Ce que cette actualisation génère est un ensemble de traces de la nouvelle implémentation qui pourra donner lieu à une restitution de cette expérience. Restitution ou remise en circulation de moments de l'œuvre, de ses multiples formes de vies. Restituer est re-situer. En restituant, on réinsère ces fragments dans une nouvelle histoire, et l'œuvre continue de se transformer, d'évoluer. La restitution ou remise en circulation des fragments de processus actualisés n'aura cependant jamais la même intensité pour les regardeurs que pour les interprétants ou performeurs. La meilleure manière d'exposer un processus est de donner accès à son interprétation, de mettre en place les conditions pour que ce soit possible.

DOCUMENTER

J'ai documenté ces dispositions de deux manières différentes. À la fin de chaque séance de travail – que l'on peut nommer *Studio Rehersals* en référence aux séances précédentes sur le toit –, j'ai joué le rôle du photographe venant prendre la scène en photo. Il aurait pu être intéressant de confier cette tâche à un photographe d'exposition. J'aurais pu facilement trouver quelqu'un à Paris pour s'acquitter de cette tâche, mais ne voyais personne à qui demander ce service à New York. Ici encore l'économie du projet joue un

565 Définition *d'altérer*, Le Petit Robert, 2012

rôle. Robert Morris n'était pas intéressé par l'image photographique. Peut-être souhaitait-il simplement qu'elle existe. Peut-être était-ce une demande de son galeriste puisque certaines photographies dans les archives sont légendées comme des images de composition test. Il était donc déjà fréquent de mémoriser et archiver les productions éphémères. L'image photographique est, vous l'aurez compris, un de mes centres d'intérêt et de mes terrains d'expérimentation. J'avais donc envie d'endosser ces deux rôles. Alors que la caméra des *Roof Rehersals* filmait en continu sans que je vérifie ou modifie le cadrage, prise de vue et opération de disposition ont, à cette étape, été deux temps distincts.

J'ai ajouté un deuxième type d'image, celle du scanner à main, une image sans profondeur de champ, une image de contact, de surface. J'ai ainsi documenté des détails des agencements, puis les ai imprimés et réinsérés d'une séance à l'autre dans mes matériaux avec lesquels composer. L'image scanographique est devenue un matériau comme les autres, non comme une image témoin des états déjà traversés, mais comme un prélèvement ajoutant une couche nouvelle à cette stratification de compositions, une couche mémorielle. Ces images ont été converties et imprimées en noir et blanc sur des papiers de couleurs, un gris et l'autre mauve, pour garder une trace de la couleur des morceaux de mousse d'isolation qui sont allés à la poubelle à la fin de mon séjour. Toutes les images imprimées ont été archivées dans des dossiers en une sorte d'objet imprimé avant édition et publication.

Continuous Research Exhibited Daily, New York, É-U, 2017
Studio Rehearsals, Configurations / agencements
01, 02, 03, 04, 05, 08, 09, 11, 12 / 12





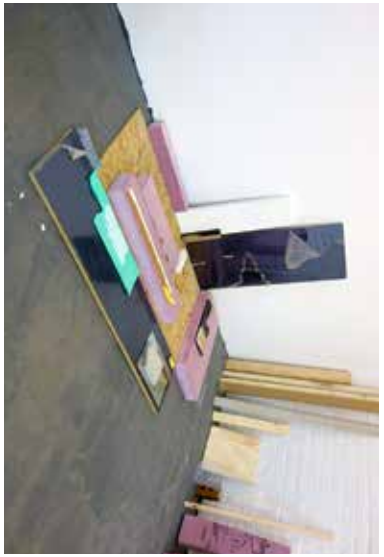














Mémoire vive n°1, Carte blanche d'Aurélie PÉTREL #16, Galerie Houg, Paris, nov. 2016
Mémoire vive n°2, *Chrononhotonthologos*, journée d'étude milo, DOC!, Paris, juin 2019
2 activations de l'édition performative *Carte(s) Mémoire(s)*, ExposerPublier





→







3.2 INTERPRÉTER DES PARTITIONS & RÉACTIVER UNE MÉMOIRE

MÉMOIRES VIVES, ACTIVATION DES *CARTE(S) MÉMOIRE(S)*

On pourrait simplifier les choses à l'extrême en disant que le script de *CPAD* était contenu dans le titre : un projet continu altéré chaque jour. L'activer a signifié recréer un projet depuis le début afin de pouvoir l'altérer dans la durée de son effectuation. Les partitions réalisées pour *Carte(s Mémoire(s)* fonctionnent différemment. Elles peuvent être activées de manière beaucoup plus spontanée, sous la forme d'événements courts ou de performances. Nous avons donné un nom à ces moments d'activation : *Mémoire Vive*. À l'époque de la conception de l'édition – projet quasiment intégralement auto-financé dont la réalisation a duré deux ans –, nous avions pensé produire deux versions. Une version simple telle qu'elle existe aujourd'hui, et une version augmentée avec des instruments pour interpréter les partitions. Nous avions par exemple en tête un tapis de jeu textile avec une grille imprimée dessus pour déployer le contenu du coffret. Seul le filtre rose a finalement été inclu dans l'édition. Chaque *Mémoire Vive* est donc l'occasion d'ajouter de nouveaux instruments ou objets, et d'expérimenter différentes manières de performer une lecture. On retrouve la réflexion de Tim Ingold sur l'acte de lecture au Moyen Âge considéré comme un *acting out* et non un *taking in*. « Bref, le texte écrit était lu non pas comme un compte rendu mais comme un moyen de retrouver quelque chose[566]. » J'ajouterai même comme *un moyen de chercher* quelque chose.

LA LECTURE COMME EXÉCUTION

Le premier événement *Mémoire Vive* a eu lieu à la galerie Houg à Paris en novembre 2016, avant même que l'édition ne soit complètement terminée. Pour cette première lecture publique de l'objet éditorial, nous avons déplié quelques documents comme les cartes bleues en les replaçant selon les indications données par la carte topographique. La chemise porte-documents était ouverte sur une table au-dessus de laquelle nous avions fixé un appareil photo retransmettant en direct via un vidéo-projecteur les manipulations du livre. Chaque lecteur s'approchant de la table pour regarder son contenu en manipulant les différentes cartes rendait visible, par l'image projetée au mur, la temporalité de sa lecture et ses points d'intérêt.

La deuxième activation est bien plus récente puisqu'elle a eu lieu en juin 2019 au DOC ! pendant une journée d'étude[567] organisée par les curatrices de l'association *milo*. L'édition étant maintenant terminée, nous avons eu le temps de réfléchir à de nouveaux instruments de lecture à ajouter et de mettre au point un plateau de jeu pliable sur lequel déployer et lire les partitions. La performance a duré une vingtaine de minute pendant lesquelles nous avons disposé et activé certains documents contenus dans l'édition sur le plateau de jeu et lu le contenu de certaines cartes. Le pla-

566 p. 26, Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*

567 *Chrononhotonthologos** une journée de l'exposition à l'édition, 29 juin 2019, https://m-i-l-o.com/A-propos.

teau de jeu que nous avons utilisé est une table pliante de tapissier en bois sur laquelle nous avons dessiné une grille. Nous avons apporté un chronomètre, une plaque de Plexiglas orange et une lampe torche pour activer la carte son de la carte blanche de Guillaume Aubry. Nous avons ajouté des morceaux de bois pour maintenir certains éléments à la verticale ainsi que des supports pliables en carton simulant des cimaises sur lesquelles accrocher les cartes bleues. Nous avons lancé des confettis – morceaux de papier restés dans la perforeuse après avoir fait les trous dans les cartes bleues – pour activer la carte postale de la carte blanche de Barbara Quintin. Nous avons lu l'invitation d'Aurélie avec une voix de fausset. Nous avons énuméré à voix haute et d'une façon monocorde la longue liste des notions et mots-clefs de la carte son de la carte blanche de Jean-Christophe Arcos. À la fin de la performance, la table était entièrement recouverte par les imprimés et la chemise porte-documents en partie vidée. Nous l'avons laissée telle quelle afin que les personnes assistant à la journée d'étude puissent regarder l'édition déployée et en lire le contenu.

INTERPRÉTER POUR INVENTER D'AUTRES VERSIONS

Dans les définitions du terme *interprétation*, on trouve des références à la traduction, à l'explication, à la déformation ou à la reproduction[568]. Lorsque l'on interprète quelque chose, on devient le support d'une signification, l'emmenant d'un point à un autre. On en devient l'émissaire, ou le diplomate, comme dirait Isabelle Stengers. En traduisant, ou en interprétant, on trahit, on transforme, on invente, on incarne, on performe ce que l'on transporte. Interpréter et performer un processus, un script ou une partition est équivalent à ce que Jean-François Laruelle[569] décrit avec l'image photographique : c'est un individu singulier qui en actualise, depuis sa position, une des formes potentielles. Interpréter ou performer est donc un acte d'invention et d'actualisation. S'il y a reproduction, ce n'est pas au sens de produire une copie, mais bien de re-produire, de refaire le trajet depuis un point précis jusqu'à un point qui est encore virtuel et va s'instaurer au cours du trajet. Rejouer un processus ou interpréter une partition produit non pas une copie d'une entité déjà existante, mais une version actualisée parmi d'autres.

Nelson Goodman nous a appris qu'une peinture est une œuvre autographique avec une histoire de production qui la rend singulière. Toute reproduction d'une peinture n'en est dans ce cas pas une interprétation, mais une copie. Il ne peut exister deux versions d'une même peinture, parce que soit l'une est une copie de l'autre, soit ce sont deux peintures différentes ayant deux histoires de productions différentes. Un copiste qui cherche à reproduire une peinture pour qu'elle soit identique à la première ne va pas tenter de refaire les mêmes gestes que ceux du peintre mais de copier l'effet de ces gestes sur la toile. Son projet est d'aboutir au même résultat physique et matériel, à une similitude d'aspect, une indifférenciation dans l'apparence. Une copie réussie est une copie qui peut se faire passer pour l'original. Même

568 https://www.cnrtl.fr/definition/interpr%C3%A9tation, consulté le 5 décembre 2019
569 Je renvoie à la dernière partie du chapitre 4 « L'image photographique, une matière-image à activer ».

format, même support de composition, même cadre, même gamme colorée. Peu importe le chemin parcouru pour aboutir au résultat final, seul ce dernier prime. La suite d'opérations permettant de réaliser l'œuvre ne joue aucun rôle dans ce travail de reproduction, ne détermine rien. Ce n'est pas l'histoire de production qui est rejouée mais l'œuvre en tant qu'objet. Il n'y a pas d'interprétation d'un processus ou d'une partition mais tentative d'un copié/collé d'une forme particulière.

Il a cependant existé aux XV^e^ et XVI^e^ siècles dans les ateliers des peintres une pratique d'*interprétation*[570] au sens musical ou théâtral du terme. Il ne s'agissait pas de peintres tentant de reproduire les productions d'autres peintres, mais de graveurs à qui la tâche était confiée de *traduire* la manière des peintres afin de la diffuser plus facilement et de renforcer la notoriété du peintre et de l'atelier[571]. Je souligne le terme *traduire* car il reflète l'esprit dans lequel ces gravures d'interprétations étaient produites, cherchant à *exemplifier* la manière du peintre, à la capter et l'interpréter pour la rendre visible. Il y a une double traduction, celle du langage du peintre et celle du vocabulaire de la peinture. Cela passe par une analyse de la manière du peintre, le graveur essayant de « codifier[572] » les propriétés non sensibles de la peinture et les traduisant en gravure.

Le peintre et marchand de tableaux Jean-Baptiste-Pierre Lebrun décide de se séparer de sa collection de peintures au début du XIX^e^ siècle. Grand amateur d'art et défenseur du musée comme lieu de diffusion et de reconnaissance des chefs-d'œuvres de son époque, il réalise, pour cette vente, un recueil de gravures dans lequel il inventorie, classe, décrit et contextualise chaque peinture et l'accompagne d'une interprétation en gravure.

> ‹ Ici les tableaux sont gravés pour qu'on puisse juger de leur composition. Ils seront exposés, et par conséquent on pourra prononcer sur leur *faire*[573]. ›

En choisissant d'exemplifier les peintures de sa collection par leur composition, Jean-Baptiste-Pierre Lebrun relègue la couleur et la touche du peintre au second plan, mettant en avant le sujet du tableau et la manière dont les éléments choisis sont disposés dans la composition. C'est, pour lui, ce qui constitue l'identité d'une peinture, ce par quoi on la reconnaît et on peut l'analyser et l'interpréter sans pour autant la copier. C'est aussi le propos de Paul Klee, qui, en utilisant à la métaphore du chemin nous ramène à la conception du processus de mise en œuvre comme trajet et partition à interpréter.

> ‹ Dans notre domaine d'activité, […] nous examinons les chemins qu'a empruntés un autre lors de sa création, afin que, par la connaissance de ces chemins, nous parvenions à nous mettre en route nous-mêmes. Cela doit nous préserver de cette façon de considérer

570 Je remercie Jean-Marie Marandin pour cette découverte et le partage de ses sources.
571 https://www.universalis.fr/encyclopedie/reproduction-des-oeuvres-d-art-copie-et-reproduction-depuis-la-renaissance/2-la-gravure-d-interpretation/, consulté le 19 juin 2019
572 *Ibid.*
573 p. ix, Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, *Recueil de gravures au trait, à l'eau forte et ombrées*, Tome premier, Paris, 1809

l'œuvre comme quelque chose de figé, de la concevoir comme solidement immobile et inchangée[574]. ›

Si la composition est ce qui exemplifie l'œuvre, c'est alors l'opération de disposition, la manière dont elle est agencée qui la détermine. Partition et processus sont des structures au sein desquelles réinventer un chemin, performer une nouvelle organisation, ajouter quelques éléments, pour permettre la coexistence dans l'œuvre entre sa part processuelle et ses différentes matérialisations ou instanciations.

3.3 PERFORMER L'EXPOSITION AVEC UN RÉPERTOIRE DE GESTES

LE LEXIQUE GÉNÉRATIF DE JOËLLE TUERLINCKX

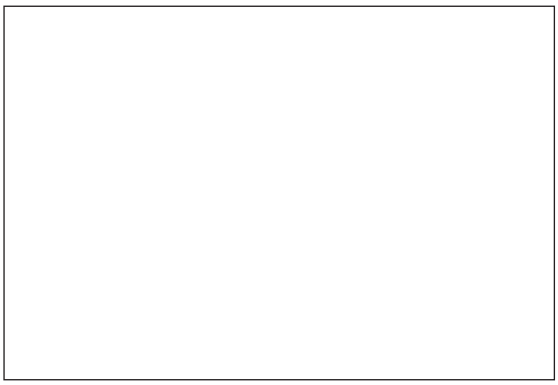
Pour Joëlle Tuerlinckx, l'exposition est « une expérience […] proposant l'action, ou la réaction, […] une perpétuelle redéfinition des choses[575] ». À l'occasion de trois expositions mises en relation par un titre identique avec variations[576], l'artiste a rédigé et publié un lexique qui est un véritable répertoire de ses processus de travail, de ses matériaux récurrents, de ses manières de faire et d'aborder l'exposition, l'atelier, le monde. On y trouve une entrée « Légendes des Matières Récurrentes », « Action without knowing », ou encore « Composition d'atelier » qui est une « composition trouvée telle quelle » dans l'atelier et qu'on imagine déplacée dans l'espace d'exposition parmi tout un ensemble de choses. Les photographies documentant les situations d'exposition qu'elle performe montrent un espace rempli du sol au plafond. Tout y semble organisé, du petit morceau de papier déchiré à la cimaise autonome dont la partie horizontale est comme une scène attendant que quelqu'un vienne en activer les outils et choses disposées dessus. Tout y semble organisé, mais à la manière d'une taxinomie chinoise, selon des critères qui sont ceux de l'artiste et reflètent la singularité de sa pensée. Ce lexique génératif et générique devient un programme de la mise en œuvre. Il faudrait prendre le temps de mettre en correspondance photographies d'exposition et entrées du lexique afin de mesurer les variations des différentes implémentations, voir les récurrences, le nombre d'occurrences. Mais l'artiste joue avec la traçabilité de ce qu'elle nous montre. C'est ainsi que le catalogue de ces trois expositions[577] ne catalogue justement pas ce qui y est montré, aucune photographie d'exposition n'étant légendée. Le livre est aussi pour Joëlle Tuerlinckx un format d'exposition, un espace dans lequel prolonger, ou perturber la teneur

574 p.11, Émilie Bouvard & Hugo Daniel, « Introduction. Le processus créatif comme objet de l'histoire de l'art », *op. cit.* Citation de Paul Klee dans les *Cours du Bauhaus : Weimar, 1921 – 1922*, traduit par Claude Riehl, Strasbourg / Paris, Éditions des musées de Strasbourg / Hazan, 2004, p. 32 – 33

575 Joëlle Tuerlinckx, *Lexique français (v.o) 1*, Bruxelles, Wiels, 2013, non paginé, classé par ordre alphabétique, voir *Exposition*

576 *Wor(ld)k In Progress?*, Bruxelles, WIELS, 22 septembre 2012 – 6 janvier 2013 ; *World(k) In Progress?*, Haus der Kunst, Munich, 9 juin – 29 septembre 2013 ; *Wor(l)d(k) In Progress?*, Arnolfini, Bristol, 7 décembre 2013 – 9 février 2014

577 Julienne Lorz (ed.), *Joëlle Tuerlinckx. Wor(l)(d)(k) in progress?*, cat. expo., Bruxelles, WIELS, 22 septembre 2012 – 6 janvier 2013 ; Haus der Kunst, Munich, 9 juin – 29 septembre 2013 ; Arnolfini, Bristol, 7 décembre 2013 – 9 février 2014, Cologne, W. König, 2013



Joëlle Tuerlinckx, *WOR(LD)K IN PROGRESS?*
Vue d'exposition, WIELS, Bruxelles, Belgique, 22 septembre 2012 – 6 janvier 2013, courtesy WIELS Bruxelles
Photographie : © Filip Vanzieleghem

de l'événement-exposition qu'il documente ou complète. Dans ce même catalogue, les textes apparaissent ainsi deux fois. Une première fois en tant que textes, une seconde fois en tant que « textes illustrés » [*illustrated text*], certaines pages se répétant afin de faire varier les images accompagnant les pages de textes reproduites. S'ensuivent des pages de photographies d'exposition intitulées « Images collectées » [*Collected images*] et non légendées.

UN RÉPERTOIRE CURATORIAL

Les éléments, matériaux ou processus décrits dans le lexique de Joëlle Tuerlinckx et qui constituent son répertoire sont des instruments qu'elle utilise pour activer le processus curatorial et la situation d'exposition afin de montrer l'acte de mise en vue lui-même et ce qu'il produit comme visibilité. Décrivant le rapport que les artistes contemporains – telle Joëlle Tuerlinckx – entretiennent avec l'exposition, Beatrice von Bismarck relève qu'il ne s'agit plus d'une critique du pouvoir institutionnel, de la place du spectateur, d'un usage de l'exposition comme œuvre mais bien de « révéler l'exposition en tant que processus visant à rendre quelque chose visible[578] ».

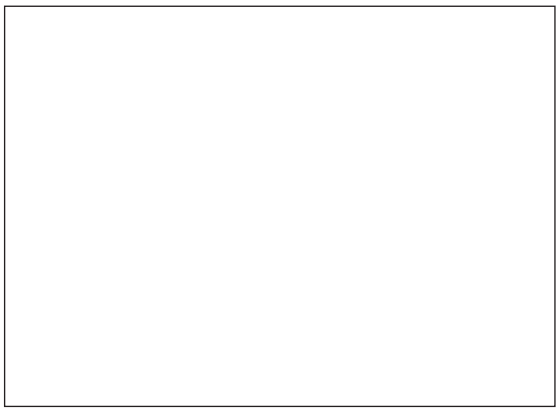
> ‹ Ils démontrent le processus de présentation dans une présentation ; de plus, ils entreprennent une différenciation des différentes actions et procédures qui peuvent à leur tour s'inscrire dans l'acte de présenter et contiennent déjà des effets intrinsèques capables de produire du sens. Ils présentent les moyens de rendre visible, avant même qu'ils ne coïncident avec leurs fins[579]. ›

Joëlle Tuerlinckx s'approprie ainsi la manière de mettre en vue dont procède l'exposition, sa fonction mais aussi les dispositifs liés à son format muséal et les active en performant le processus curatorial pris comme point d'intérêt à travers son répertoire de matériaux. Elle démonte l'exposition comme on ouvre une machine pour en étudier le fonctionnement, en prélève des morceaux, des engrenages, des pièces et les remonte autrement, tout en nous montrant ces différentes étapes, en les rendant visibles et lisibles. En activant un répertoire de matériaux provenant du processus curatorial, Jöelle Tuerlinckx effectue [*perform*] « une sorte d'appropriation des procédures traditionnellement attribuées aux conservateurs, les ouvrant ainsi à la renégocia-

578 p. 49, Beatrice von Bismarck, «Exhibiting exhibition: The Medially of Showing», dans Gregor Jansen & Vanessa Joan Müller (ed.), *Real Presences: Marcel Broodthaers Today*, cat. expo. Düsseldorf, Kunsthalle, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (11 septembre 2010 – Jan. 16), 2011, Köln / Düsseldorf, Verlag der Buchhandlung W. König / Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle Düsseldorf, 2011, « *revealing exhibiting as a process of rendering something visible* ». Traduction personnelle

579 p. 49, Beatrice von Bismarck, « Exhibiting exhibition », *op. cit*. « *They demonstrate the process of presenting within a presentation; moreover, they undertake a differentiation of various actions and procedures, which can in turn be inscribed into the act of presenting and already contain intrinsic effects capable of producing meaning. They exhibit the means of making visible, even before they coincide with their ends.* » Traduction personnelle

tion et à de nouvelles associations[580] ». La boite noire de l'exposition s'ouvre ainsi, s'exposant à de nouvelles configurations et à de nouvelles utilisations de ses composantes. L'exposition est exposée à la compréhension de ses propres enjeux de mise en vue.



John Cage, *Rolywholyover A Circus for Museum* Vue d'exposition, réserves ouvertes et espace média, Menil Collection, Houston, É-U, 1994, courtesy Menil Collection, Houston

DE L'ACTIVATION D'UN RÉPERTOIRE À LA DISPOSITION PERFORMÉE

Pour terminer, je voudrais revenir sur l'exposition *Rolywholyover A Circus* de John Cage dont le processus curatorial et la disposition sont aussi performés, mais par un programme informatique. Cette exposition s'est tenue pour la première fois en 1993 au Museum of Contemporary Art de Los Angeles (12 septembre – 28 novembre). La curatrice associée à cette exposition était Julie Lazar. L'exposition a ensuite circulé dans différents musées aux États-Unis (à Houston, au Guggenheim de New York, à Philadelphie) et au Japon entre 1993 et 1995. Elle fait suite à diverses expérimentations de John Cage dans les musées basées sur les opérations de hasard [*chance operations*] qui impliquaient des reconfigurations dans l'aménagement de l'espace pendant la durée de l'exposition[581]. L'idée première de John Cage est de concevoir un logiciel qui sélectionne les œuvres composant l'exposition dans les bases de données de musées américains, déléguant le choix curatorial à un programme basé sur des opérations de hasard. Ce ne sera pas possible, les musées n'ayant pas tous une base de données avec la liste des œuvres de leurs collections. John Cage va donc demander aux musées aux alentours de Los Angeles de prêter des œuvres pour l'exposition, le programme *rover4* conçu par Cage en organisant la disposition journalière dans l'espace. Pour ces prêts d'œuvres, John Cage s'est tourné vers les musées locaux d'art populaire autant que les collections d'art moderne et contemporain, la disposition mise en œuvre quotidiennement juxtaposant des objets artisanaux avec des œuvres d'art, transformant l'espace expositionnel en Chambre de merveilles. Ce sont donc l'emplacement et la durée de l'accrochage des œuvres présentées qui ont été déterminés par *rover4*, modifiant chaque jour l'espace d'exposition et son organisation. Une des illustrations qui est reproduite dans le catalogue d'exposition[582] est le planning d'arrosage des différentes plantes présentes dans le musée. John Cage voulait étendre les contenus possibles au-delà des seules œuvres et objets des collections, demandant à ce que l'espace accueille des tables avec des plateaux pour jouer aux échecs, des espaces vides pour qu'il puisse se passer tout et rien, que les gens apportent à manger, ou que les toilettes soient remplacées par un jacuzzi. Tous les jours, les employés du musée devaient imprimer et interpréter les instructions d'ac-

580 *Ibid.* « […] *they perform a kind of appropriation of procedures traditionally ascribed to curators, thereby opening them up for renegotiation and new associations* ». Traduction personnelle

581 Sandra Skurvida, « ‹ Rolywholyover A Circus › for Museum by John Cage, 1993 », dans *The Artist as Curator #1*, *Mousse* #42, 2014, [en ligne] http://moussemagazine.it/taac1-b1/, consulté le 5 décembre 2019

582 John Cage, *Rolywholyover A Circus*, Los Angeles / New York, Museum of Contemporary Art / Rizzoli, 1993

crochage générées par *rover4*. Peu importe que cela se prolonge pendant les horaires d'ouverture du musée, le processus de montage et démontage faisait lui aussi partie du script.

Pour se rendre compte des réelles permutations et changement dans l'espace d'exposition et de ce que cela a produit, il faudrait avoir plusieurs vues documentaires par jour et comparer les emplacements des différents éléments sur toute la durée de l'événement-exposition. Il n'y a cependant pas de photographies d'exposition dans le catalogue, ni d'éléments permettant de voir la partition jouée par *rover4*. On voit sur les quelques photographies illustrant l'exposition sur Internet que le mobilier était adapté à la proposition : cimaises et meubles à tiroirs transparents sur roulettes. Pour prolonger cette transformation du musée en lieu de vie et de mouvement incluant tous types d'objets, y compris ceux classés dans les catégories « traditions artisanales et populaires », le programme *Citycircus*, pensé avec les associations des villes dans lesquelles l'exposition s'est déplacée, s'est tenu dans les salles d'exposition, au milieu des meubles de stockage et de présentation, des cimaises à roulettes et des œuvres mises en réserve. Le principe d'indétermination de la composition de l'exposition et de la disposition des choses exposées dans l'espace expositionnel a donné au processus curatorial une dimension aléatoire alors même qu'il était dirigé par un script. La multiplicité de contenus et d'activités agencés dans l'exposition, sans décision humaine réfléchie a généré des proximités et des associations qui n'auraient probablement jamais eu lieu autrement. Il faut tout de même souligner le choix initial de Cage de mettre en relation et de disposer ces contenus, ces usages et ces activités diverses à l'intérieur du format muséal, soulevant ainsi la possibilité que le musée devienne un lieu populaire, ouvert à toute forme de créations, un lieu d'invention.

CONCLUSION DU CHAPITRE VI

Dans ce dernier chapitre, le processus curatorial est pris comme point d'intérêt, focalisant ainsi l'attention autant sur la manière dont les choses sont rendues visibles, que sur ce qui constitue ces choses et leur agencement entre elles, relativement à un environnement et une situation. L'exposition est ici performée, activée en tant que format, permettant sa réinvention dans le cours de son effectuation. Le processus curatorial est performantiel à défaut d'être exposé en tant que performance, c'est-à-dire rendu public en même temps qu'il est activé.

En rejouant le script de la pièce *CPAD*, j'ai gardé l'acte de mise en vue séparé de la mise en œuvre, différant le moment de la monstration des captations de séances de manipulation, la mettant en réserve pour un temps ultérieur. J'ai ainsi re-produit la volonté de Robert Morris de ne pas se montrer en train de travailler, de ne pas s'exposer dans l'action pour concentrer l'attention sur les différents états de son chantier, sur l'évolution du travail. Ce n'est cependant pas parce que la mise en œuvre n'a pas été montrée, cadrée par un dispositif événementiel et muséal, qu'elle n'a pas été exposée. L'exposition procède par déplacement et replacement [*displace* & *display*]. En me déplaçant de Paris à New York, en m'installant dans un processus de recherche et en m'astreignant à le rendre visible par une documentation régulière, j'ai mis en place une situation d'exposition permanente, une situation d'attention et de focalisation constante sur mes choix, mes actions, sur le trajet en train de se faire. L'intensité de cette visibilité n'a bien sûr été ni constante, ni égale dans la durée.

J'ai, en quelque sorte, fragmenté les trois composantes de l'exposition, déplaçant le curseur de la composante *format muséal* vers son point le plus faible, gardant celui de *la fonction de mise en vue* en position moyenne et poussant celui *du processus curatorial* vers son degré le plus fort. On ne peut pas dire qu'il n'y ait *rien* eu à voir, *rien* qui n'ait été rendu visible. Il n'y a par contre pas eu de cadre de référence pour inscrire ce qui a été effectué tout au long des trois mois de recherche dans un champ artistique, rien qui n'ai redoublé la fonction de mise en vue par un dispositif de monstration, pointant du doigt ce qui est à voir et expliquant ce qu'il y a à regarder. Ce qui a été rendu visible est une séquence d'opérations et ce qu'elles ont fait émerger, depuis le choix d'un protocole de travail en passant par une collecte de matériaux, l'écriture d'un script et l'implémentation de ce script par dispositions et agencements répétés dans un espace. Si nous nous étions trouvés dans un processus curatorial muséal, les matériaux agencés en auraient été les œuvres. La question posée par Robert Morris et que j'ai ici actualisée est justement celle de la nature de ce qu'il – en tant qu'artiste – était en train de faire, la nature-même de son travail, de son ouvrage, entre sculpture et mise en œuvre, sans autre finalité que celle d'avoir lieu. Ce qu'il a désœuvré est la stabilité et la finitude du processus de composition, mettant au centre la possibilité d'une errance, d'un dialogue rempli de doutes quant au devenir de l'opération engagée.

La pièce éditoriale *Carte(s) Mémoire(s)* provoque, elle aussi une fragmentation, ou un dédoublement de l'exposition. Par l'intermédiaire de la partition, les événements documentés sont traduits et formulés en données graphiques, rendus visibles dans un format d'exposition sans limitation de durée, le format imprimé. Puisque les partitions sont des supports d'exécution [*acting out*], un deuxième temps de mise en vue de la mémoire des événements est possible. C'est un temps de lecture publique, de performance par l'activation des matériaux contenus dans l'édition, un temps de réinvention de cette mémoire par un nouvel événement. Franck Leibovici propose d'appeler ces temps d'activation de documents des « *expositions-training* » dans lesquelles les displays telle la table ou la grille « tiennent lieu de banc de musculation ou de tapis de yoga[583] », des moments d'exercices de notre rapport aux artefacts plutôt que des lieux de célébration.

Activer un répertoire de matériaux est un moyen de performer le processus curatorial, de l'ouvrir à l'invention par l'actualisation et l'appropriation des opérations et des questionnements qu'il soulève. Traduire ces processus en partitions ou en scripts est une manière de les transmettre, de les proposer à l'interprétation autant que d'en formuler une version nouvelle, liée mais différante[584].

> **‹ mettre en avant le plan de montage de ces *displays* […], c'est permettre, avant tout, à ces dispositifs de circuler et, aux lecteurs, de les utiliser librement, si d'aventure des problèmes similaires venaient à se présenter à eux. passer de la représentation photographique d'un dispositif à son plan de montage a ici pour visée sa montée en généralité, sa capacité à devenir un *générique*, au sens médicamenteux. car, si, originellement, sa singularité se fonde sur son caractère *ad hoc* – il a été pensé sur mesure pour traiter une situation précise –, un dispositif qui gagne en généricité augmente aussi sa *transportabilité* vers d'autres contextes. plus il est transportable, plus il est adaptable à d'autres situations : il se transforme ainsi en instrument[585]. ›**

C'est aussi ce que fait Joëlle Tuerlinckx avec son lexique. Elle transforme ses processus de travail et matériaux récurrents prélevés dans le vocabulaire de l'exposition institutionnelle en instruments pour opérer des mises en vue à l'intérieur de ce même dispositif. Elle infléchit, depuis l'intérieur même de l'exposition, la manière dont celle-ci procède, enfilant ainsi les gants d'une curatrice et manipulant le répertoire de l'exposition afin de le rendre visible, et discutable.

583 Franck Leibovici, *On displays*, poster d'introduction, non paginé, *op. cit*.

584 Au sens de Derrida, différent et différant, dans la forme et dans le temps. (chercher la ref dans doc word). « Le signe, dit-on couramment, se met à la place de la chose même, de la chose présente. […] Le signe représente le présent en son absence. Il en tient lieu. Quand nous ne pouvons prendre ou montrer la chose, disons le présent, l'étant-présent, quand le présent ne se présente pas, nous signifions, nous passons par le détour du signe. Nous prenons ou donnons un signe. Nous faisons signe. Le signe serait donc la présence différée. » p. 9, Jacques Derrida, « La différance », dans *Marges de la philosophie*, Les éditions de Minuit (Critique), février 2011

585 Franck Leibovici, *On displays*, *op. cit*.

Conclusion générale

DE L'EXPOSITION COMME RELATION À L'ŒUVRE RELATIONNELLE

Cette thèse est une analyse des relations entre *œuvre* et *exposition*, entre une occasion de mise en vue et les processus de mise en œuvre que cette occasion déclenche. Cette analyse a été réalisée à partir d'une série d'expériences artistiques singulières que j'ai menées individuellement ou en collectif, ainsi que de l'étude de productions d'artistes contemporains ayant pour point commun leur usage de l'exposition comme support de composition. Depuis le début du XX^e^ siècle, l'exposition est un terrain d'expérimentation pour les artistes et curateurs qui cherchent à émanciper l'œuvre de son statut d'artefact réifié par sa mise en vue institutionnelle. C'est à partir des années 60 que l'exposition est devenue un support de composition événementiel pour l'œuvre, inscrivant celle-ci dans un site et une durée spécifique et prenant ainsi part à ses conditions matérielles et conceptuelles d'existence. Sait-on pour autant ce qu'est une exposition ? Quel rôle joue-t-elle précisément dans l'élaboration de l'œuvre et dans l'actualisation de son existence matérielle ? Si l'exposition détermine le mode d'existence de l'œuvre, quel est en retour l'impact du processus de mise en œuvre sur les régimes de visibilité de l'exposition ? L'analyse de l'exposition dans un champ élargi a permis d'en dégager trois caractéristiques principales : une fonction de mise en vue, un format muséal et un processus curatorial. Appliquées à des pratiques d'agencement dont l'opération principale est la disposition, ces caractéristiques ont servi à mettre en évidence la manière dont procède l'exposition, entre mode d'occasion, mode d'existence événementiel et mode d'émergence.

Les pratiques artistiques des soixante dernières années ont accéléré l'obsolescence matérielle de l'œuvre, produisant non pas une dématérialisation, mais une multi-matérialité[586]. L'exposition, considérée comme une occasion de mise en vue et de mise en présence avec un objet ou une activité spécifique a joué un rôle important dans l'évolution de l'œuvre. Celle-ci, composée dans le temps et l'espace de la mise en vue n'a pour seul support que l'événement, s'inscrivant dans le site et la durée de l'exposition. Rematérialiser l'œuvre à chaque occasion de mise en vue exige d'en actualiser la pertinence, dès lors que celle-ci est déterminée par une manière d'exister, par un processus de mise en œuvre, et non par l'artefact qui peut en résulter. Actualisé par une action située, le processus de mise en œuvre se fait en collaboration avec l'environnement dans lequel il a lieu, impliquant de co-opérer avec des humains, des matériaux et des phénomènes. L'œuvre devient *média*, c'est-à-dire un moyen, un support ou une technique pour faire émerger des relations, pour articuler ensemble des entités qui au premier abord ne semblaient pas corrélées, pour réorganiser un système de significations et en proposer de nouvelles versions. L'exposition devient alors « un mode d'interaction avec le monde qui cherche à avoir un impact tout en étant prêt à être impacté en

586 p. 11, Anne Bénichou, « Intoduction », Anne Bénichou (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les presses du réel, 2010

retour[587] », une interface, un terrain de rencontre entre individus, pratiques et matériaux, la constitution d'un milieu singulier, impermanent, collectif discuté, co-élaboré. Je ne sais pas dans quelle mesure cette approche est singulière mais je sais dans quelle mesure elle est nécessaire. Elle est comme l'œuvre ou l'exposition que je souhaite : appropriable, diffusable, interprétable, ouverte, contaminante. La question que doit poser l'exposition est la suivante : de quelle œuvre avons-nous besoin ? L'œuvre, en retour, une fois formulée sous un mode dialogique pourra lui répondre : quelle existence puis-je mener ?

La pratique d'agencement, qu'elle soit curatoriale ou éditoriale, est relationnelle. Elle opère par sélection, matérialisation, et disposition d'éléments qu'elle ne fabrique pas mais dont elle élabore une composition relativement à un ensemble. Elle est diacosmétique. Ses opérations sont génériques mais chaque mise en œuvre actualise un ensemble de positions spécifiques, situées au niveau local et individuel mais aussi au niveau global et formel. Le formel est l'architectonique des éléments impliqués dans l'agencement, la dynamique des relations et interactions entre *X*, *Y* et *Z* qui constituent l'exposition. L'exposition *n'est pas* l'œuvre. L'exposition *fait* l'œuvre. En retour la mise en œuvre *fait* l'exposition, concours à son mode d'existence. Manière d'exister et mode d'existence de l'œuvre et de l'exposition sont corrélés.

INSTAURER UNE SPÉCIFICITÉ DE LA MANIÈRE

Cette analyse des relations entre exposition et œuvre met en évidence la spécificité de chaque situation, la singularité des manières de faire et de se positionner, et l'importance d'une approche multifocale pour en discerner les constances et les variations. L'acte d'exposer est un dialogue non verbal, une conversation qui s'effectue par le biais d'opérations d'observation et de sélection, de déplacement et d'association, de comparaison et de juxtaposition, de disposition et de reformulation. Il y a une infinité de façons de faire des expositions, comme il y a une infinité de façons d'œuvrer. C'est donc en s'intéressant autant au mode qu'à la manière que l'on peut saisir l'implication de la mise en vue dans la mise en œuvre, et inversement. Les trois caractéristiques identifiées dans la première partie du mémoire fonctionnent comme des curseurs qui se déplacent d'une situation à l'autre, faisant varier l'intensité de la mise en vue, le point de focale de la mise en œuvre, l'implication de *X*, *Y* et *Z* dans l'opération de disposition.

CE QUE CETTE RECHERCHE M'A ENSEIGNÉ

Travailler l'exposition a changé mon rapport à l'œuvre. Ma pratique s'est déplacée d'une mise en vue formelle employant un outil visuel photogra-

587 Ariella Aïsha Azoulay, « Imagine Going on Strike: Museum Workers and Historians », *e-flux journal*, 104, 2019, [en ligne] https://www.e-flux.com/journal/104/299944/imagine-going-on-strike-museum-workers-and-historians/, consulté le 5 décembre 2019. « A mode of engaging with the world that seeks to impact it while being ready to be impacted in return. » Traduction personnelle

phique à une mise en œuvre relationnelle. Alors que l'exposition a commencé par être une occasion permettant que {je (*X*) dispose spatialement une image photographique (*Y*) dans un espace pour que je (*X*) puisse en évaluer l'effet et affirmer une position réflexive quant à un usage de la photographie à un public assez restreint (*Z*)}, l'exposition est aujourd'hui une occasion {de mise en œuvre d'un processus (*Y*) que je réalise en dialogue avec d'autres (*X* et *Z*) qui rend visibles une ou plusieurs dispositions (Y)}. On peut alors se demander en quoi il y a encore exposition ou pourquoi vouloir déformer autant l'équation initiale pour y faire tenir ces nouveaux rapports entre les entités. Pourquoi est-ce important qu'il y ait encore exposition ?

S'il n'y a plus exposition, alors les caractéristiques que j'ai présentées ici deviennent inopérantes, ainsi que la proposition d'un laboratoire du *désœuvrement*. Décréter un *état potentiel d'exposition*, l'instituer comme un état de fait dont le format est à actualiser signale une attention d'une part à ce que l'exposition produit, et d'autre part à la manière dont cet état particulier réorganise ou ré-articule ce que l'on sait ou attend de l'exposition, de l'œuvre, de l'artiste, de l'institution, du spectateur. L'exposition est un outil qui met au travail les relations entre des individus, des choses, des connaissances, des idées, dans un processus qui les impliquent respectivement. L'exposition peut être le lieu d'un engagement dans une pratique artistique exigeant que la question de départ à toute situation soit celle de sa pertinence et de sa manière d'être.

RETRAVERSER LE MÉMOIRE EN SUPERPOSANT LES PARTIES

L'exposition, par sa fonction de mise en vue fait exister des choses publiquement. Elle les montre, organisées dans un dispositif qui désigne et souligne, qui *fait voir*. L'acte *d'exposer* exige donc que l'on soit conscient de la publicité – dans le sens d'être rendu public et de faire connaître – que ce geste produit, que l'on soit conscient de s'exprimer et de s'exposer aux regards. Cet acte est une adresse qui, bien que pouvant rester indéterminée – à qui veut –, énonce ou formule quelque chose, sous forme de question ou d'affirmation. Mettre en vue oblige ainsi à prendre conscience des responsabilités qui incombent à celles et ceux qui sont à l'initiative de cette opération. Mettre en vue oblige à considérer l'actualité et la pertinence de ce que l'on expose en fonction du contexte et des circonstances de mise en vue, en fonction des moyens mis en œuvre, en fonction des autres entités engagées dans cette même opération. Mettre en vue demande à être attentif à ce qui arrive, au-delà de l'œuvre et d'un possible événement esthétique.

Il y a des pratiques et des médias qui s'accommodent parfaitement de la fonction de mise en vue de l'exposition, telle l'image photographique, outil de cadrage et d'actualisation d'un positionnement dans le monde. La plasticité de sa matérialité permet de la décliner sur de nombreux supports, de la fragmenter, de la spatialiser, de l'adapter à chaque situation. Elle permet une mise en abyme de la mise en vue dans la mise en œuvre, de l'image montrée puis re-présentée, de l'activation à la documentation de l'activation, jouant avec les strates d'espaces, de temporalités et de supports. Mais l'image photographique est aussi ce qui fait exposition malgré soi, qui désigne ce qui,

à peine visible, se retrouve déjà mis en vue, exposé, diffusé sur des réseaux sociaux avant même que d'avoir pu réfléchir à la manière de se présenter, ou à la volonté d'être rendu public. Alors que l'événement-exposition est temporaire et nécessite de se déplacer là où il a lieu pour aller à la rencontre de ce qui est exposé, la photographie-exposition se met entre ce qui a eu lieu et le regardeur. Elle représente, traduit et fige en une seule composition formelle la multitude de moments et de points de vue possibles. Elle se montre d'abord en tant qu'image, masquant ainsi la teneur de l'événement qu'elle documente, rendant l'accès à son contenu secondaire[588].

Le format muséal accentue l'importance du contexte et de la situation dans cette relation entre mise en vue et mise en œuvre. Parce qu'il est performatif, il peut influencer le devenir de l'agencement, l'obligeant ainsi à vivre une vie *d'œuvre d'art* alors même qu'il ne le demandait pas spécialement. Ce cadre de référence dans laquelle la mise en vue se compose peut produire le même effet que l'image photographique mais à l'échelle de la disposition. Lorsqu'une mise en vue est composée dans un espace équivalent à une *chambre d'esthétique*, ce format influence notre perception et transforme ainsi tout dispositif de présentation en événement esthétique. On ne perçoit plus ce qui est disposé comme une proposition, comme l'actualisation d'une configuration potentielle entre différents éléments, mais comme l'affirmation d'une vision singulière, soumettant ainsi à l'appréciation ses qualités formelles. Le format muséal règle l'intensité de la visibilité en référence à des critères précis, ceux du champ de l'art et de ce qui est accepté comme tel. Le format muséal produit un régime de visibilité qui est de l'ordre de la sur-exposition. Déplacer l'événement-exposition sur un terrain considéré comme neutre en regard des critères institutionnels, exige, si l'on veut que ce qui y est exposé soit vu, de déployer une stratégie de communication afin que de possibles regardeurs viennent au rendez-vous. L'en-dehors du format muséal produit un régime de visibilité qui est de l'ordre de la sous-exposition en terme d'intensité. Cependant, ces situations impliquent ou s'adressent plus précisément à un auditoire certes plus restreint mais qui engage un autre type de relations.

Activer un espace ou une situation met en place un dialogue avec ses qualités physiques, conceptuelles ou contextuelles. Critiquées pour leur absence d'autonomie, et donc leur difficulté à circuler ensuite dans les collections privées ou publiques, ces interventions réalisées en relation avec un contexte actualisent avant tout une manière d'être artiste et une manière de *faire œuvre*. C'est un processus de travail qui active et met en œuvre une relation à la situation. L'œuvre est donc un prétexte à travailler en collaboration avec ce qu'est cette situation et ceux qui y sont impliqués, ce qui signifie que la forme mise en œuvre est une forme relationnelle dont la finalité n'est peut-être que de s'accomplir, et en s'accomplissant, de transformer celles et ceux qui auront pris part au dialogue. Lorsque l'occasion d'exposition active la recherche d'un point d'intérêt situé dans l'événement-exposition, c'est moins la mise en vue qui importe que le processus curatorial.

588 Yves Citton, « Défaire l'événement. Rythmes des événements, métriques des happenings », dans *Médium : Transmettre pour Innover*, 41, Babylone, 2014, p. 30 – 44, [en ligne] https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01373193/document, consulté le 5 décembre 2019. « Les images dissimulent ce qu'elles montrent, parce qu'elles se ‹ mettent devant › ce qu'elles sont censées ‹ représenter ›. »

Le processus curatorial apparaît comme la part la plus effective de l'opération d'exposition, surtout si ce à quoi on s'intéresse est la *manière de faire* exposition ou œuvre. La fonction de mise en vue opère une focalisation sur ce qui est montré. La performativité du format muséal est effective parce que ce qu'elle met en vue *existe comme œuvre d'art* tant que le cadre de référence est identifié comme étant une institution artistique. Le processus de mise en œuvre opère un cadrage sur ce qui est mis en vue, ainsi que sur la manière dont la mise en vue rend visible, c'est-à-dire sur les choix réalisés et appliqués à la rencontre entre *X*, *Y* et *Z* dans une situation donnée. On mesure ainsi l'interdépendance entre les entités de l'équation de l'exposition et ses caractéristiques ici analysées. Ce sont les choix faits tout au long du trajet du processus curatorial qui vont déterminer ce que sera l'exposition, où et quand elle aura lieu, comment elle se déroulera, ce qui sera exposé, mais aussi l'intensité du régime de visibilité. Si ce qui est exposé est *montré*, alors il y aura sur-exposition. Si ce qui est exposé est *rendu visible*, alors il y aura sous-exposition. Ce sont aussi ces mêmes décisions qui permettent de transformer l'exposition en un acte de connaissance [de co-naissance], autorisant *X* et *Z* à regarder avec les mains, à « tracer [son] propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui [nous] font face ou [nous] entourent[589] ».

Lorsque ce processus – qui organise l'exposition et la mise en œuvre – est le point d'intérêt de l'activation, il devient possible de changer le format de l'exposition et l'intensité de la mise en vue. Il devient possible de faire varier l'implication de *Z* dans l'élaboration de l'exposition, acceptant de lui reconnaître un rôle et de partager avec lui l'auctorialité de ce qui est en cours d'élaboration. Il devient possible de mettre *au présent* et *au travail* la disposition elle-même, la manière dont elle est composée et ce qu'elle engendre. Porter mon attention sur des processus de mise en œuvre et les activer m'a permis de les connaître en les traversant, pas à pas, en me confrontant aux moments de doutes, aux choix et en prenant position. Performer un processus change le rapport au destinataire de la mise en vue. Performer un processus le rend visible. On est alors dans la situation où {*X* (je) performe une disposition (*Y*) et la rend visible ou la montre à *Z*}. Je (*X*) peux prendre la décision de proposer à *Z* de prendre part à l'opération de disposition puisqu'elle est activée en sa présence. On obtient alors{*X* et *Z* performent une disposition (*Y*) et la rendent visible à *X* et *Z*}. Je peux décider de ne pas impliquer *Z* mais de ne pas non plus mettre en place un dispositif scénique dans lequel *Z* doit se placer à un endroit précis et assister au déroulé de l'action du début jusqu'à la fin. Je peux enfin décider de différer la mise en vue et d'utiliser la captation photographique ou vidéographique, voire même le récit oral, pour restituer l'action, *Z* étant alors une variable contingente.

589 p. 22, Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*,*op. cit.* « Mais dans un théâtre, devant une performance, tout comme dans un musée, une école ou une rue, il n'y a jamais que des individus qui tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent. Le pouvoir commun au spectateur […] c'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. »

REFORMULER L'ÉQUATION DE DÉPART

On pourrait aller encore plus loin dans la réorganisation de l'équation en postulant que la méthode qui consiste à travailler avec les choses met en place une collaboration entre humains et non-humains, *Y* n'étant plus ce qui est disposé par *X* en présence de *Z* ou par *X* avec l'aide de *Z*, mais l'exposition étant {une disposition émergeant des relations entre *X*, *Z* et l'idée qu'ils se font de ce que *Y* pourrait être}. Décréter l'état d'exposition est un moyen de mettre en place un « parlement cosmopolitique[590] » (ou tout au moins d'essayer) dans lequel créer « le ‹ nous › à partir duquel la nature et les termes de l'opération pourront être agencés[591] », dans lequel redisposer les choses autant de fois que nécessaire afin de faire varier les points de vue, de faire émerger de nouvelles propositions et d'en évaluer ensemble la pertinence en constituant une infinité de *nous* en fonction des situations.

LA SUITE

L'exposition en tant que pratique d'agencement est une occasion de faire l'expérience de la singularité d'une relation entre individus, lieux et matériaux. L'opération de disposition est générique, mais son actualisation est spécifique. Ce sont ces relations qui font communauté, transformant la mise en œuvre en un travail relationnel, et la relation en un matériau travaillé par la situation et son évolution. L'exposition permet d'initier d'autres rapports aux pratiques artistiques, de les saisir non plus dans leur stabilité, mais dans leurs processus d'émergence qui, si on sait y faire attention, s'apparentent encore à des mises en vues plus proches de formes de vies que de formes réifiées. Pourquoi vouloir déstabiliser les œuvres et rendre à l'activité artistique sa part de légitimité en tant que travail ? Certainement pas pour affirmer qu'il ne faut pas faire œuvre, mais pour postuler une diversité des manières de faire œuvre, y compris sous un mode relationnel, impermanent, instable, conscient de la performativité de l'institution et de l'emprise du marché. Reconnaître donc, que la part de l'œuvre se situe aussi dans les pratiques, les outils et les manières de faire, si indicibles soient-elles, à travers un certain nombre d'opérations qui ne sont pas exclusives au champ artistique. Tenter d'instaurer une précarité intrinsèque aux formes et non au statut de l'artiste afin que ce qui soit sujet à disparition ou à remise en cause soient des versions non actuelles d'une disposition plutôt que des manières de faire peu capitalisables.

Pendant mes recherches, j'ai rencontré des personnes, des lieux ou des pratiques avec lesquelles je souhaite continuer à cheminer. C'est lors d'une résidence avec ExposerPublier à La fraternelle[592], à Saint-Claude dans le Jura, que j'ai découvert que l'économie sociale faisait déjà l'objet d'un pavillon à l'Exposition Universelle de 1889. Aujourd'hui, les termes de *coopération* et *collaboration* sont largement utilisés par toute entreprise se réclamant de

590 p. 382, Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques II*, *op. cit.*

591 p. 383, *ibid.*

592 La fraternelle est une maison du peuple issue d'un cercle ouvrier, devenue coopérative d'alimentation, terrain d'expérimentation d'une pensée coopérativiste et politique, devenue aujourd'hui un centre culturel. https://www.maisondupeuple.fr/la-fraternelle/historique/

l'économie sociale et solidaire, mais aussi par le champ de l'art contemporain, au point de devenir des mots désaffectés. Partant du postulat que l'exposition est une forme relationnelle, collaborative et discursive pouvant permettre de créer une communauté temporaire, la suite de cette recherche pourrait être d'étudier des formes d'organisations artistiques et politiques émergeant de situations de co-opération, de co-élaboration ou de co-création d'un commun. Estelle Zhong Mengual, avec son ouvrage *L'art en commun*, a récemment mis en lumière la particularité des œuvres dont la forme est celle de la relation, que celle-ci soit esthétique, politique ou sociale. Ces projets réalisés souvent en marge des espaces institutionnels procèdent de temporalités longues, d'implications multiples et d'une coopération ou co-création entre individus rassemblés autour d'un dessein commun. Comment une exposition ou la production d'une œuvre peuvent-elles constituer une communauté éphémère, une assemblée hétérogène engagée dans une émergence collective ? Dans quelle mesure cette communauté produit-elle des enjeux démocratiques, des formes d'organisations informées par des enjeux politiques et coopératifs ?

CE QU'IL RESTE À FAIRE

Cette thèse m'a servi à mettre au point des outils d'analyse de l'exposition, à en comprendre son fonctionnement ainsi qu'à en mesurer son implication dans ma pratique. Je vais donc maintenant pouvoir utiliser ces outils pour analyser l'implication de l'exposition dans d'autres pratiques artistiques et d'autres formes d'organisation mixant des pratiques sociales, politiques et artistiques.

Les pratiques artistiques qui sont ici citées sont celles sur lesquelles je me suis appuyée, celles qui m'ont aidée à prendre position par rapport à tel ou tel critère. Je les ai observées, je les ai parfois fréquentées dans la durée comme cela a été le cas avec la pratique d'Aurélie Pétrel. Elles m'ont accompagnée. Toutes ne sont pourtant pas présentées, ni analysées intensivement. C'est un travail qui reste à faire pour continuer à préciser ces relations entre exposition et œuvre.

Sont ainsi pour l'instant restés en suspens les rapports entre display et sculpture, et la persistance, dans le format muséal, d'une esthétique moderniste produisant des compositions spatiales structurées par ces éléments mobiliers. Ces stratégies de mise en vue produisent-elles autre chose qu'une représentation esthétisée de l'organisation de matériaux, ou qu'une représentation d'une esthétique moderniste basée sur une certaine vision du monde désormais inactuelle ? Comme l'image photographique se met devant ce qu'elle montre selon Flusser[593], l'esthétique du display et toute l'histoire moderniste qu'elle véhicule ne se met-elle pas devant ce que contient le display, le transformant en une sculpture aphone ?

Je n'ai pas non plus fait le travail d'analyse de pratiques qui semblent au premier abord se passer de l'exposition mais qui sont tout de même en relation avec l'institution et le champ de l'art. Comment certaines caractéristiques de l'exposition continuent-elles à opérer ? Ont-elles totalement dis-

593 Yves Citton, « Défaire l'événement », *op. cit.*

paru, laissant peut-être la place à d'autres formes d'existence ? Sont-elles pour autant hors de toute mise en vue ? Comment l'institution accompagne-t-elle ces pratiques et comment négocie-t-elle cette sous-exposition ? C'est au côté de Barbara Manzetti, dans les pratiques d'écritures de Rester.Étranger que je pense pouvoir trouver des réponses et compléter ainsi cette thèse.

Lorsque j'ai rencontré Claire Gauzente, elle présentait une recherche sur les ontologies numériques. Je me posais à ce moment-là la question d'un *fonctionnement logiciel* de l'œuvre dont vous avez certainement retrouvé quelques bribes ici ou là. Je n'ai pas trouvé de réponses suffisamment étayées pour pouvoir poursuivre dans ce sens. Il me semble tout de même qu'il y aurait une analogie à faire en mêlant ontologies numériques, partitions et programmes pour donner aux processus et aux manières de faire un support mémoriel qui ne soit pas uniquement kinesthésique. Il ne s'agit pas de vouloir leur attribuer « une autorité [et une auctorialité] qui identifie une œuvre d'exécution à exécution[594] » mais plutôt de leur autoriser plus facilement reprises et interprétations, une *généricité* et une *transportabilité*, pour reprendre les termes de Franck Leibovici.

594 p. 166, Nelson Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*

Annexes

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITÉS

Austin J.-L.
Quand dire, c'est faire
Éditions du Seuil (Points Essais), 1991 [1970]

Béatrice Balcou, Christophe Gallois, Julie Pellegrin, Émilie Renard
Béatrice Balcou
Valence, Captures éditions (collections Digressions), 2018

Rose Barbara
Barbara Rose papers
1962–circa 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Barthélémy Jean-Hugues
Simondon
Les belles lettres, 2014

Barthes Roland
La chambre claire. Note sur la photographie
Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil (Cahiers du cinéma), 1980

Bawin Julie
L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée
Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014

Beaune Jean-Claude
Philosophie des milieux techniques. La matière, l'instrument, l'automate
Champ Vallon (collection milieux), 1998

Berque Augustin
La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?
Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest (Essais et conférences), 2014

Bourriaud Nicolas
Esthétique relationnelle
Dijon, Les presses du réel (Documents sur l'art), 1998

Bournand François
Catalogue illustré de l'exposition internationale de Blanc & Noir au Palais du Louvre
Paris, E. Bernard et Cie Imprimeurs-Éditeurs, 1885

Bürger Peter
Théorie de l'avant-garde
Questions théoriques (Saggio Casino), 2013 [1974]

Burnham Jack
Beyond modern sculpture: the effects of science and technology on the sculpture of this century
New York, George Braziller, 1969

Brit Mehdi & Meats Sandrine (dir.)
Interviewer la performance. Regards sur la scène française depuis les années 60
Manuella éditions, 2014

Cauquelin Anne
Petit traité d'art contemporain
Paris, Seuil (La couleur des idées), 1996

(de) Certeau Michel
L'invention du quotidien. 1. Arts de faire
Gallimard (Folio essais), 1990 [1980]

Chabert Garance & Mole Aurélien (dir.)
Les artistes iconographes
Paris / Annemasse, Empire Books / La Villa du Parc, 2018

Chevrier Jean-François
Œuvre et activité. La question de l'art
Paris, L' Arachnéen, 2015

Consagra Pietro & Mulas Ugo
Fotografare l'arte
Milan, Fabbri, 1973

Copeland Mathieu (dir.)
Chorégraphier l'exposition
Noisiel / St. Gall / Dijon, la Ferme du Buisson / Kunst Halle Sankt Gallen / Les presses du réel, 2013

Dagognet François
Mémoire pour l'avenir. Vers une méthodologie de l'informatique
Paris, CNRS / Vrin, 1979

Davies David
Art as performance
Blackwell Publishing (New Directions in Aesthetics), 2004

Decter Joshua & Draxler Helmut (dir.)
Exhibition as social intervention. « Culture in Action », 1993
Londres, Afterall (Exhibition histories), 2014

Delacourt Sandra, Schneller Katia & Theodoropoulou Vanessa (dir.)
Le chercheur et ses doubles
Paris, Éditions B42, 2016

Derrida Jacques
Marges de la philosophie
Les éditions de Minuit (Critique), février 2011

Dinç Nil (dir.)
Théâtre de terrain
Montreuil, Éditions Gongle, 2015

Doherty Claire (ed.)
Contemporary Art: from Studio to Situation
Londres, Black Dog Publishing, 2004

During Élie, Gonzales-Foerster Dominique, Grau Donatien & Obrist Hans Ulrich
Qu'est-ce que le curating ?
Paris, Manuella éditions, 2011

Ezrati Jean-Jacques & Merleau-Ponty Claire
L'exposition, théorie et pratique
Paris, L'Harmattan, 2005

Falguières Patricia
Les chambres des merveilles
Paris, Bayard (Le rayon des curiosités), 2003

Favret-Saada Jeanne
Désorceler
Paris, Éditions de l'Olivier (Penser/Rêver), 2009

Faye H.
« Ethnographie », Exposition Universelle de 1889, Les expositions de l'état au champ de mars et à l'esplanade des Invalides, Tome 1
Paris, Imprimerie des journaux officiels, 1890

Feigenbaum Gail (ed)
Display of art in the Roman palace, 1550–1750
Los Angeles, Getty Research Institute, 2014

Focillon Henri
Vie des formes
Paris, Presses Universitaires de France, 1943

Fried Michael
Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine
Gallimard (nrf essais), 2007

Garcia Tristan
Formes et objets. Un traité des choses
Presses Universitaires de France (MétaphysiqueS), 2011

Gauthier Michel
L'Anarchème
Dijon, Les presses du réel (Mamco), 2002

Gauthier Michel & Lévy Marjolaine (dir.)
20 ans d'art en France. Une histoire sinon rien, 1999 – 2018
Paris, Fondation d'entreprise Ricard / Flammarion, 2018

Gell Alfred
L'art et ses agents, une théorie anthropologique
Les presses du réel (Fabula), 2009

Glicenstein Jérôme
L'art : une histoire d'expositions
Paris, Presses Universitaires de France (Lignes d'art), 2009

Glissant Édouard
Poétique de la Relation. Poétique III
Gallimard (nrf), 1990

Guelton Bernard
Dispositifs artistiques et interactions situées
Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016

Guelton Bernard
L'exposition. Interprétation et réinterprétation
Paris, L'Harmattan (L'ouverture philosophique), 1998

Goodman Nelson
L'art en théorie et en action
Gallimard (Folio Essais), 2009

Goodman Nelson
Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles
Fayard (Pluriel), 2011 [1990]

Groys Boris
Art Power
Cambridge, MA, MIT Press, 2008

Hamon Philippe
Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle
Paris, José Corti, 1989

Haraway Donna J.
Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature
New York, Routledge, 1991

Hellegouarc'h Jacqueline (dir.)
L'art de la conversation
Paris, Dunod (Classiques Garnier), 1997

Illich Ivan
La convivialité
Paris, Éditions du Seuil (Essais), 2014 [1973]

Ingold Tim
Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture
Bellevaux, Éditions Dehors, 2017

Ingold Tim
Une brève histoire des lignes
Bruxelles, Zones sensibles, 2013

Jacob Mary Jane
Places with a Past
New York, Rizzoli, 1991

Lamiel Laura
Avoir lieu
Paris, Éditions Au figuré / Galerie Anton Weller, 1996

Lapoujade David
Les existences moindres
Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe), 2017

Laruelle François
Le Concept de Non-Photographie
New York / Falmouth, Sequence Press / Urbanomic, 2012

Lebrun Jean-Baptiste-Pierre
Recueil de gravures au trait, à l'eau forte et ombrées, Tome premier
Paris, 1809

Leibovici Franck
On displays
Villa Vassilieff, 2018

Lévi-Strauss Claude
La pensée sauvage
Paris, Plon, 1960

Lind Maria (ed.)
Production as Process. Academy of Fine Arts Umea University, 2006
Umea, Academy of Fine Arts Umea University, 2009

Lind Maria
Selected Writings
Berlin / New York, Sternberg press, 2010

Maignan Maurice
Économie esthétique. La question sociale sera résolue par l'esthétique
Paris, Éditions de « L'art décoratif », 1912

Martinon Jean-Paul (dir.)
The curatorial. A philosophy of Curating
Londres / New York, Bloomsbury, 2013

Morizot Baptiste
& Zhong Mengual Estelle
Esthétique de la rencontre
Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 2018

Morizot Baptiste
Pour une théorie de la rencontre. Hasard et individuation chez Gilbert Simondon
Vrin (Pour demain), 2016

Robert Morris
Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris
Cambridge, Mass. / New York, MIT Press / Solomon R. Guggenheim Museum, 1993

Newhouse Victoria
Art and the Power of Placement
New York, Monacelli Press, 2005

Obrist Hans Ulrich
Les voies du curating
Paris, Manuella éditions, 2015

O'Doherty Brian
Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space
University of California Press, 1999

O'Doherty Brian
White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie
Zurich / Paris, JRP|Ringier / La Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2008

Ozenne J. & du Sommerard E.
Rapport de la commission supérieure, France, Expositions Internationales, Londres 1871
Paris, Imprimerie de Jules Claye, 1872

Parcollet Rémi (dir.)
Photogénie de l'exposition
Manuella éditions, 2018

Perloff Nancy
& Reed Brain (dir.)
Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow
Los Angeles, Getty Research Institute (Issue & Debates), 2003

Pétrel Aurélie (dir.)
Partitions photographiques
Vénissieux, Espace arts plastiques Madeleine-Lambert, 2015

Picard Alfred
« Rapport général du Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies », Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris, Tome premier, Historique des Expositions Universelles, Préliminaires de l'Exposition Universelle de 1889
Paris, Imprimerie Nationale, 1891

Pisano Falke
Figures of Speech
Christoph Keller Editions, Zürich, JRP|Ringier, 2010

Poinsot Jean-Marc
Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés
Dijon, Les presses du réel (Mamco), 2008

Poulin Céline
& Preston Marie (dir.)
Co-création
Brétigny / Paris, CAC Brétigny / Éditions Empire, 2019

Rancière Jacques
Le spectateur émancipé
La fabrique éditions, 2008

Reiss Julie H.
From Margin to Center. The Spaces of Installation Art
Cambridge / Londres, The MIT Press, 1999

Romano Claude
L'aventure temporelle
Presses Universitaires de France, 2010

Rugg Judith
& Sedgwick Michèle (dir.)
Issues in Curating Contemporary Art and Performance
Bristol, Intellect, 2007

(von) Schlosser Julius
Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive
Paris, Éditions Macula, 2012 [1908]

Schneller Katia
& Wedell Noura (dir.)
Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris
Lyon, ENS Éditions, 2015

Schneller Katia
Robert Morris. Sur les traces de Mnémosyne
Paris / Lyon, Éditions des archives contemporaines / Centre d'études poétiques, ENS-LSH, 2008

Sève Lucien
Émergence, complexité et dialectique : sur les systèmes dynamiques non linéaires
Odile Jacob, 2005

Sève Lucien
Structuralisme et dialectique
Messidor (Éditions sociales), 1984

Simondon Gilbert
L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information
J. Million (Collection Krisis), 2005

Souriau Étienne
Les différents modes d'existences
Paris, Presses Universitaires de France, 2009 [1943]

Staniszewski Mary Anne
The Power of Display: a History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art
Cambridge/London, MIT Press, 1998

Stengers Isabelle
Cosmopolitiques II
La Découverte / Poche (Sciences humaines et sociales), 2003 [1997]

Suderburg Erika (ed.)
Space, Site, Intervention: Situating Installation Art
Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000

Tsing Anna L.
Les champignons de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme
Paris, La Découverte (Les empêcheurs de tourner en rond), 2017

Tuerlinckx Joëlle
Lexique français (v.o) 1
Bruxelles, WIELS, 2013

Weil Simone
La condition ouvrière
Paris, Éditions Gallimard (Folio Essais), 2002 [1951]

Zerbib David (dir.)
In octavo. Des formats de l'art
Annecy / Dijon, ESAAA Éditions / Les presses du réel, 2015

Zhong Mengual Estelle
L'art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique
Les presses du réel (Œuvres en sociétés), 2018

CATALOGUES D'EXPOSITION & MONOGRAPHIES

A Constructed World (ed.)
Speech Objects
École d'art de Blois–Agglopolys & Musée de l'Objet (28 mai – 13 novembre 2011), Blois, École d'art de Blois–Agglopolys / Musée de l'Objet, 2011

Alfonsi Isabelle (dir.)
Aurélien Froment. Drei doppelte Erzahlungen. Trois contes doubles. Three double tales
Londres, Dent-de-Leone, 2017

Benzakin Joël (dir.)
L'inventaire MF. Bien faire et le faire-savoir
Manufacture des Armes et Cycles de Saint-Étienne / Fonds Régional d'Art Contemporain Rhône-Alpes, 1988, Lyon, Raum-éditions, 1988

Bock Katinka
Intenso
Sonar / Tomorrow's Sculpture, Kunstmuseum Winterthur, 27 janvier – 2 avril 2018 ; Smog / Tomorrow's Sculpture, Mudam Luxembourg, 28 avril – 2 septembre 2018 ; Radio / Tomorrow's Sculpture, Institut d'art contemporain Villeurbanne, 4 octobre 2018 – 19 janvier 2019, Amsterdam, Roma Publications, 2018

Byers Dan (éd.)
The Artist's Museum
Boston, The Institute of Contemporary Art (16 novembre 2016 – 26 mars 2017), London / Boston, Prestel Publishing / BDelMonico Books / Institute of Contemporary Art, 2016

CAPC – Musée d'art contemporain (dir.)
Feux pâles, Une pièce à conviction
Bordeaux, CAPC (7 décembre 1990 – 3 mars 1991), Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1990

Casino Luxembourg (ed.)
Béatrice Balcou. Untitled
Luxembourg, Casino Luxembourg Forum d'art contemporain (12 juillet – 7 septembre 2014), Luxembourg, 2014

Cimorelli Dario (dir.)
Laura Lamiel
Musée d'art moderne, Saint-Étienne Métropole (13 septembre – 2 novembre 2013), Milan / Saint-Étienne, Silvana / Musée d'art moderne, 2013

Cetraro Valérie & Escougnou Edouard (dir.)
Au delà de l'image
Paris, galerie SEE Studio (6 novembre 2014 – 3 janvier 2015), Paris, Éditions Galerie SEE Studio, 2014

Deck François (dir.)
Collection Public Freehold
École supérieure d'art de Grenoble, (janvier 2006), École supérieure d'art de Grenoble, 2006

Ergino Nathalie (dir.)
Fabricateurs d'espace
Villeurbane, IAC, (17 octobre 2008 – 4 janvier 2009), Dijon, Les presses du réel (Collection IAC), 2011

Jansen Gregor & Müller Vanessa Joan (ed.)
Real Presences: Marcel Broodthaers Today
Düsseldorf, Kunsthalle, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (11 septembre 2010 – Jan. 16), 2011, Köln / Düsseldorf, Verlag der Buchhandlung W. König / Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle Düsseldorf, 2011

Lorz Julienne (ed.)
Joëlle Tuerlinckx. Wor(l)(d)(k) in progress?
Bruxelles, WIELS, 22 septembre 2012 – 6 janvier 2013 ; Haus der Kunst, Munich, 9 juin – 29 septembre 2013 ; Arnolfini, Bristol, 7 décembre 2013 – 9 février 2014, Cologne, W. König, 2013

Pagé Suzanne & Parent Béatrice (dir.)
Dispositif–Sculpture
Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, ARC (19 décembre 1985 – 16 février 1986), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1985

Parc Saint-Léger (ed.)
Charlotte Moth. Travelogue
Pougues-les-Eaux, Parc Saint-Léger – Centre d'art contemporain (24 septembre – 11 décembre 2016), Pougues-les-Eaux, Parc Saint-Léger, 2016, tiré à part de la traduction française de Christiane Myer-Stoll (ed.), Charlotte Moth. Travelogue, Vaduz, Kunstmuseum Lichtenstein, (3 juin – 4 septembre 2016) Köln / Vaduz, Snoeck / Kunstmuseum Liechtenstein, 2016

Parcollet Rémi
& Schulmann Didier (dir.)
On ne se souvient que des photographies
Paris, Bétonsalon (13 septembre – 23 novembre 2013), Paris, Bétonsalon, 2013

Seth Siegelaub
January 5–31
New York, 1969

Zwirner David (ed.)
Fred Sandback. Decades
New York, Zwirner Gallery (9 mars – 21 avril 2012), New Mexico / New York, Radius Books / David Zwirner, 2013

THÈSES

Dupeyrat Jérôme
Les livres d'artistes. Entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives
thèse de doctorat dirigée par Leszek Brogowski, Université Rennes 2, soutenue le 30 novembre 2012

Harel Vivier Mathieu
Photographies, abstraction et réalités : l'agencement comme processus artistique
thèse de doctorat dirigée par Christophe Viart, Université Rennes 2, soutenue le 22 novembre 2014

Kreplak Yaël
L'œuvre en pratiques. Une approche interactionnelle des activités artistiques et esthétiques
thèse de doctorat dirigé par Lorenza Mondada et Louis Quéré, EHESS, soutenue le 3 juillet 2014

Mazet-Zaccardelli Cédric
De la composition classique au montage organique. Éloge de l'attitude moderne
thèse de doctorat dirigée par Pierre-Damien Huyghe, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, soutenue le 20 octobre 2017

ARTICLES & REVUES

Azoulay Ariella Aïsha
« Imagine Going on Strike: Museum Workers and Historians »
e-flux journal, 104, 2019

Bénichou Anne
« Introduction. Le *reenactment* ou le répertoire en régime intermédial »
Intermédialités / Intermediality, 28–29, 2016

Bennett Tony
« The Exhibitionary Complex »
New Formations, 4, 1988, p. 73 – 102

Bochner Mel
« A Note on Dorothea Rockburne »
Artforum,10, 1972

Boissière Anne
« Apparence et jeu, valeur cultuelle et valeur d'exposition chez Walter Benjamin »
Apparence(s), 1, 2007

Boulanger Sylvie
« One publishes to find comrades »
Multiple[x] complejidad y sostenibilidad, Barcelone, *Comanegra*, 2015

Boulanger Sylvie
« Question d'inadaptation »
Multitudes, 5, 2007, *Transmission*, p. 17 – 28

Bouvard Émilie & Daniel Hugo
« Introduction. Le processus créatif comme objet de l'histoire de l'art »,
Histo Art, 8, 2016, Processus créatifs. Expériences, représentations et significations de la production de l'œuvre d'art au xx^e^ et xxi^e^ siècle, p. 9 – 26

Bosshard Léa,
« Introduction à L'usage du terrain »
Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers, cahier B, 2018 / 2019

Chapman Perry H., Scholten Frits & Woodall Joanna
« The Politics of Display »
Netherlands Yearbook for History of Art, 65, 2015, p. 6 – 21

Citton Yves
« Défaire l'événement. Rythmes des événements, métriques des happenings »
Babylone, 41, 2014, p. 30 – 44

Clouteau Ivan
« Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales »
Culture & Musées, 3, 2004. p. 23 – 44

Conein Bernard
« Que faire de l'ethnométhodologie ? Réponse à D. Flader & T. von Trotha »
Langage et société, 54, 1990, p. 85 – 98

Davallon Jean
« L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie »
Culture & Musées, 16, 2010, p. 229 – 238

Dohet Julien
« Le mouvement coopératif : histoire, questions et renouveau »
Courrier hebdomadaire du CRISP, vol. 2370-2371, 5, 2018, p. 5 – 58

Dupeyrat Jérôme
« Un livre : *Parallel Encyclopedia*, Batia Suter »
Revue Faire, 7, 2018

Falguières Patricia
« Fondation du théâtre ou méthode de l'Exposition Universelle. Les inscriptions de Samuel Quicchelberg (1565) »
Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, 40, 1992, p. 90 – 109

Falguières Patricia,
« Le théâtre des opérations. Note sur l'index, la méthode et la procédure »
Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, 48, 1994, p. 64 – 81

Foray Jean-Michel
« Du musée au site et retour »
Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 27, 1989, p. 76 – 83

Foster Hal
« The Archival Impulse »
October, 110, 2004, p. 3 – 22

Francis Mark
« La pauvreté de l'atelier et la richesse du musée »
Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-série *L'art contemporain et le musée*, 1989, p. 73 – 75

Kalina Richard
« Robert Morris: The Order of Disorder »
Art in America, mai 2010

Kreplak Yaël & Leibovici Franck,
« ‹ on ne sait pas ce qu'est une pratique ›. Regards croisés sur l'écologie des pratiques artistiques »
Techniques & Culture, 64, 2015/2, p. 188 – 191

Krauss Rosalind
« Le musée sans mur du postmodernisme »
Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 17/18, 1986, p. 152 – 158

Krauss Rosalind
« Sculpture in the Expanded Field »
October, 8, 1979, p. 30 – 44

Krauss Rosalind
« The cultural logic of the late capitalist museum »
October, 54, 1990, p. 3 – 17

Kwon Miwon
« One Place after Another: Notes on Site Specificity »
October, 80, 1997, p. 85 – 110

Leibovici Franck
« L'écologie de l'œuvre d'art ou pourquoi il n'y a pas de métalangage en art »
Rue Descartes, 80, 2014, p. 49 – 61

Lugon Olivier
« Avant la ‹ forme tableau ›. Le grand format photographique dans l'exposition ‹Signs of Life› (1976) »
Études photographiques, 25, 2010

Marin Louis
« Fragments d'histoire de musées »
Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 17/18, 1986, p. 8 – 17

Marin Louis
« Réponses au questionnaire : ‹ Accrocher une œuvre d'art › »
Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 17/18, 1986, p. 204 – 215

Moulin Raymonde
« Le musée d'art contemporain et le marché »
Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-série *L'art contemporain et le musée*, 1989, p. 19 – 23

Myers-Szupinska Julian
« Exhibitions as Apparatus »
The Exhibitionist: Journal on Exhibition Making, The First Six Years, 2017, p. 16 – 23

Myers-Szupinska Julian
« On the Value of a History of Exhibitions »
The Exhibitionist, 4, 2011

« On Display »
Mousse Magazine, 61, 2017 – 2018

« Oublier l'exposition »
Art press, 21, Hors série, 2000

Pickering Andrew
New ontologies, 2006

Pickering Andrew
« Techniques de l'engagement : la cybernétique et l'internet *of things* »
Zilsel, 5, 2019/1

Poinsot Jean-Marc
« Les grandes expositions : esquisse d'une typologie »
Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 17/18, 1986, p. 122 – 145

Poinsot Jean-Marc
« L'in situ et la circonstance de sa mise en vue »
Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 27, 1989, p. 67 – 76

Pomian Krzysztof
« Le musée face à l'art de son temps »
Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Hors série *L'art contemporain et le musée*, 1989, p. 5 – 10

Prestini Mireille
« La notion d'événement dans différents champs disciplinaires »
Pensée plurielle, 2006, 13, p. 21 – 29

Quéloz Catherine
« Vito Acconci : langage in situ »
Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 48, 1994, p. 100 – 113

Quéré Louis
« La situation toujours négligée »
Réseaux, 85, 1997, p. 163 – 192

Ricœur Paul
«Le retour de l'événement »
Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée, 104, 1992/1, p. 29 – 35

Rockburne Dorothea
« Works and statements »
Artforum, 10, 1972

Roy Mickaël
« Il est venu le temps que la table (g)ronde »
Branded, 10, 2015

Skurvida Sandra
« ‹ Rolywholyover A Circus › for Museum by John Cage, 1993 »
The Artist as Curator #1, *Mousse Magazine*, 42, 2014

Verhagen Erik
« La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et impossibilités »
Études photographiques, 22, 2008

Zerbib David
« Une ‹ théorie-saumon › de la performance »
Critique, 759 – 760, 2010, p. 735 – 747

CONFÉRENCES AUDIOS

Douillard Carole
« Ouvrir les images (Journal d'Algérie) »
Partitions Performances, Fondation d'entreprise Ricard, juin 2016, France Culture
https://www.franceculture.fr/conferences/fondation-dentreprise-ricard/partitions-performances-juin-2016-12-carole-douillard

Garcia Tristan & Normand Vincent
« Théâtre, jardin, bestiaire : une histoire matérialiste de l'exposition »
Conférence pour le projet *Not to be titled* conçu par Flora Katz & Julien Sirjacq, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 5 décembre 2017

David Zerbib
« La performance, entre rétrospection artistique et dissolution culturelle »
Colloque *La performance : vie de l'archive et actualité*, AICA–France / Villa Arson, 25, 26 et 27 octobre 2012, Session 4/8, *Performance, genre et politique, différence des contextes*, 26 octobre 2012

Joëlle Zask
La démocratie aux champs
France Culture, 2016
https://www.franceculture.fr/emissions/terre-terre/la-democratie-aux-champs

DICTIONNAIRES

Bensaude-Vincent Bernadette & Stengers Isabelle
100 mots pour commencer à penser les sciences
Paris, Seuil (les Empêcheurs de penser en rond), 2003

Encyclopædia Universalis
[en ligne]

Le Petit Robert, 2012

Le Robert de poche, 2001

Souriau Anne & Étienne
Vocabulaire d'esthétique
Paris, PUF (Quadrige, Dicos Poche), 1990

Morvan Pierre (dir.)
Dictionnaire de l'informatique. Acteurs, concepts, réseaux
Larousse-Bordas / HER, 2000

SITES INTERNET

Archives of American Art
https://www.aaa.si.edu

Balcou Béatrice
http://www.beatricebalcou.com/Chaque-Chose-En-Son-Temps_fr.php

Boccioni Umberto
Manifeste technique de la sculpture futuriste, 1912
https://www.rodoni.ch/busoni/boccioni/scultura/boetie2.html

Bock Katinka
http://www.leslaboratoires.org/projet/zarba-lonsa/zarba-lonsa

Buren Daniel
https://catalogue.danielburen.com

Castelli Leo
Leo Castelli Gallery records, circa 1880–2000, bulk 1957–1999
Archives of American Art, Smithsonian Institution
https://www.aaa.si.edu/collections/leo-castelli-gallery-records-7351#325884l

Centre National Édition Art Image (CNEAI)
http://www.cneai.com

Colomer Jordi
http://www.jordicolomer.com

Deleuze Gilles
Spinoza, l'Affect et l'Idée
http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=5631

Dupeyrat Jérôme
Seth Siegelaub : exposer, publier…
http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/meta/seth-siegelaub-exposer-publier/

Ford, présentation de l'usine
https://voyages.michelin.fr/amerique-du-nord/etats-unis/michigan/dearborn/ford-rouge-factory-tour

Geffriaud Mark
https://urdla.com/blog/expositions/

Guespin-Michel Janine
« Les systèmes dynamiques non-linéaires »
http://www.revolutionducomplexe.fr/emergence/non-lineaires

Greenberg Reesa
« The Exhibition as Discursive Event »
http://www.yorku.ca/reerden/Publications/EXHIBITION/exhibition_discursive_event.html

Halprin Anna
https://www.annahalprin.org/performances

Hamilton Richard
https://archive.ica.art/whats-on/richard-hamilton-ica

ISO
https://www.iso.org/fr/iso-9001-quality-management.html

La Ferme du Buisson
http://www.lafermedubuisson.com

Latour Bruno
« Sur un livre d'Étienne Souriau : *Les différents modes d'existence* »
http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/98-SOURIAU-FR.pdf

Museum of Modern Art
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3524

Moth Charlotte
http://charlottemoth.com/category/works/

Roy Mickaël
présentation du cours : *Méthodologie de l'exposition et des pratiques curatoriales en art contemporain* à l'IESA
https://www.iesa.fr/vie-etudiante/agenda/methodologie-exposition-pratiques-curatoriales

Sowa John F.
« Processes »
http://www.jfsowa.com/ontology/process.htm

Steyerl Hito
« Le langage des choses »
http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/fr/print

Tate
https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris

INDEX DES NOTIONS

A

Accrochage – p. 20, 26, 57, 61, 77, 78, 79, 82, 84, 113, 139, 142, 174, 181, 223, 230, 231, 232, 242, 245, 246, 247, 252, 255, 260, 261, 275, 318, 319, 332, 362
period room – p. 251

Activer – p. 9, 10, 22, 31, 39, 101, 102, 108, 116, 144, 147, 148, 149, 151, 152, 159, 166, 175, 181, 189, 190, 193, 196, 199, 207, 212, 213, 224, 230, 241, 243, 245, 251, 257, 259, 262, 265, 284, 286, 291, 302, 304, 321, 322, 327, 328, 330, 331, 341
activation – p. 9, 19, 22, 23, 26, 101, 108, 109, 113, 147, 148, 151, 152, 157, 165, 166, 167, 171, 175, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 203, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 219, 227, 236, 240, 242, 275, 281, 295, 296, 306, 311, 312, 319, 320, 321, 323, 327, 332, 335, 339, 341, 356, 357, 358, 360

Actualiser – p. 9, 57, 101, 107, 109, 133, 137, 141, 208, 214, 220, 295, 337, 339
actualisation – p. 23, 89, 92, 101, 109, 110, 111, 135, 136, 137, 138, 207, 208, 212, 217, 295, 323, 328, 335, 337, 339, 340, 342

Affects – p. 21, 101, 107, 108, 144, 152

Agencement – p. 5, 8, 10, 16, 21, 30, 31, 63, 64, 67, 69, 73, 84, 85, 87, 90, 94, 101, 119, 120, 129, 131, 134, 135, 136, 143, 144, 147, 148, 165, 181, 183, 194, 200, 223, 232, 233, 234, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 247, 249, 250, 251, 258, 260, 262, 263, 285, 291, 302, 315, 322, 334, 337, 338, 340, 342, 351, 361

Architectes
Bo Bardi Lina – p. 67
Breuer Marcel – p. 204
Mies van der Rohe Ludwig – p. 37, 67, 68

Archive – p. 37, 76, 136, 137, 152, 168, 212, 219, 304, 305, 306, 353
archives – p. 75, 76, 78, 83, 93, 166, 168, 199, 246, 248, 249, 250, 262, 272, 295, 299, 300, 301, 302, 303, 308, 311, 315, 324, 340, 347, 349, 363

Artistes
Andre Carl – p. 233
Balcou Béatrice – p. 65, 166, 199, 214, 247, 248, 249, 347, 350
Bochner Mel – p. 237, 238
Bock Katinka – p. 149, 165, 223, 262, 263, 264, 265, 266
Bove Carol – p. 69
Buren Daniel – p. 110, 111, 112, 113, 198, 223, 228
Cage John – p. 78, 79, 332, 352
Charlotte Moth – p. 9, 148, 152, 165, 167, 168, 171, 219, 350, 364
Colomer Jordi – p. 195
Condorelli Céline – p. 67
Davids Yael – p. 198, 199
Douillard Carole – p. 195, 196, 198, 309
Émilie Pitoiset – p. 198, 199
ExposerPublier – p. 10, 12, 13, 17, 22, 26, 53, 88, 149, 165, 206, 220, 224, 267, 268, 269, 282, 289, 295, 305, 306, 310, 319, 342, 359, 362
Francken II Frans – p. 67
Geffriaud Mark – p. 94
Halprin Anna – p. 195
Hamadeh Rana – p. 69
Hamilton Richard – p. 212
Judd Donald – p. 53, 113, 204, 205, 256, 257, 260, 261, 359
Kiaer Ian – p. 247
Lamiel Laura – p. 149, 223, 234, 235, 236, 237, 238, 242, 260, 350
Leguillon Pierren – p. 15
Leibovici Franck – p. 52, 238, 239, 241, 242, 262, 335, 344
Lissitzky El – p. 39, 259, 349
Macuga Goshka – p. 67, 68
Manzetti Barbara – p. 344
Morris Robert – p. 19, 27, 80, 113, 149, 205, 237, 243, 247, 248, 249, 250, 258, 260, 261, 261, 265, 266, 285, 295, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 315, 315, 316, 317, 318, 322, 324, 334, 349, 352, 363
Nkanga Otobong – p. 207, 213, 214, 218
Pétrel Aurélie – p. 9, 148, 152, 165, 166, 167, 168, 171, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 219, 234, 305, 343
Pisano Falke – p. 308
Rockburne Dorothea – p. 237, 238, 242, 351
Sandback Fred – p. 205, 256, 257, 266, 351
Suter Batia – p. 93, 351
Tino Sehgal – p. 290
Tuerlinckx Jöelle – p. 331
Turell James – p. 205, 256, 257, 359
Weiner Lawrence – p. 88, 109, 177, 178, 190, 205, 256, 358

Assemblage – p. 43, 90, 92, 94, 178, 199, 230, 235, 238, 248, 258, 259, 260, 323

Atelier – p. 10, 18, 22, 25, 26, 43, 57, 80, 94, 98, 106, 117, 124, 148, 189, 198, 208, 223, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 240, 243, 244, 245, 250, 263, 275, 283, 284, 285, 291, 302, 305, 309, 310, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 329, 330, 352, 359

Attention – p. 27, 63, 69, 73, 82, 84, 90, 103, 106, 131, 137, 158, 166, 168, 172, 194, 195, 196, 200, 203, 214, 215, 227, 230, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 261, 262, 270, 276, 281, 302, 307, 312, 315, 318, 334, 339, 341, 342, 356

B

Bases de données – p. 74, 159, 160, 332
Images jachères – p. 166
Prises de notes photographiques – p. 9, 11, 148, 151, 155, 156, 157, 161, 166, 167, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 181, 182, 183, 197, 198, 203, 204, 206, 219, 232, 236, 240, 245, 252, 356, 357, 358, 359, 360, 361
prises de vues latentes – p. 9, 165, 166, 167, 168, 171, 207, 211, 219
Travelogue – p. 9, 165, 167, 168, 171, 219, 350, 364

C

Cabinet de curiosités – p. 30, 43, 62, 91, 93, 94, 96, 143

Chambres de merveilles – p. 30, 62, 91, 92, 93, 94, 96, 104, 143, 157, 317, 332

Chantier – p. 112, 193, 194, 234, 301, 303, 304, 307, 312, 316, 334

Circonstance – p. 41, 109, 110, 352

Co-élaboration – p. 12, 23, 57, 95, 129, 217, 270, 290, 343

Collaboration – p. 12, 13, 26, 39, 51, 53, 96, 106, 139, 140, 141, 224, 249, 263, 267, 268, 289, 290, 337, 340, 342

Collection – p. 18, 20, 43, 56, 65, 67, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 94, 98, 152, 155, 156, 166, 167, 168, 210, 329, 347

Commun – p. 8, 16, 23, 25, 34, 46, 56, 57, 66, 69, 74, 89, 96, 124, 157, 158, 159, 213, 232, 243, 259, 262, 267, 268, 269, 272, 275, 282, 286, 295, 305, 337, 341, 343, 350, 372
art en commun – p. 15, 96, 243, 262, 275, 343, 350
communauté – p. 13, 51, 199, 269, 289, 342, 343

Conversation – p. 10, 13, 23, 46, 48, 53, 96, 117, 122, 144, 159, 175, 194, 207, 212, 213, 214, 215, 218, 251, 268, 281, 317, 338, 348

D

Déplacement – p. 18, 25, 26, 84, 88, 91, 119, 122, 124, 130, 168, 178, 195, 205, 227, 228, 231, 263, 290, 309, 310, 315, 317, 318, 334, 338

Désœuvrement – p. 16, 20, 33, 57, 130, 138, 142, 149, 217, 339
laboratoire du désœuvrement – p. 16, 20, 33, 57, 130, 138, 142, 149, 217, 339

Dialogue – p. 17, 18, 26, 41, 54, 65, 76, 84, 89, 107, 109, 110, 113, 118, 122, 126, 128, 149, 171, 174, 183, 192, 193, 194, 197, 205, 223, 230, 232, 251, 257, 264, 265, 267, 274, 284, 285, 321, 334, 338, 339, 340, 358, 359
dialogique – p. 338

Display – p. 8, 18, 20, 22, 30, 37, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 76, 90, 91, 95, 98, 132, 142, 166, 195, 198, 209, 210, 212, 237, 251, 255, 256, 259, 260, 262, 291, 315, 334, 343, 362
étagère – p. 53, 64, 69, 232, 233, 317
grille – p. 320, 327, 328, 335, 364
plateau – p. 69, 172, 235, 272, 273, 282, 284, 320, 327
plateau de jeu – p. 69, 172, 235, 272, 320, 327
scène – p. 61, 66, 67, 71, 72, 76, 85, 121, 122, 189, 190, 198, 199, 200, 235, 244, 258, 262, 269, 273, 281, 282, 284, 285, 286, 315, 323, 330, 347
table – p. 10, 67, 69, 72, 103, 151, 152, 159, 171, 172, 173, 175, 192, 210, 213, 214, 215, 216, 223, 224, 228, 230, 235, 251, 255, 256, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 282, 283, 284, 285, 289, 305, 316, 319, 327, 328, 335, 352, 361, 362
vitrine – p. 18, 34, 37, 64, 65, 121, 271

Disposition – p. 9, 10, 12, 16, 20, 21, 23, 25, 30, 33, 47, 48, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 69, 72, 77, 83, 84, 87, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 98, 101, 102, 103, 104, 108, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 125, 126, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 139, 142, 143, 171, 194, 197, 200, 210, 211, 212, 217, 234, 235, 236, 241, 243, 244, 250, 251, 257, 258, 260, 263, 270, 281, 290, 291, 295, 296, 300, 301, 302, 312, 317, 318, 324, 330, 332, 333, 337, 338, 340, 341, 342, 359, 372

Documentation – p. 18, 67, 69, 73, 80, 83, 85, 88, 135, 136, 189, 194, 203, 211, 218, 219, 220, 232, 245, 267, 282, 285, 295, 305, 312, 334, 337, 339, 358

E

Économie – p. 23, 54, 77, 80, 82, 93, 103, 104, 105, 106, 124, 137, 140, 200, 241, 244, 311, 323, 342
économie de l'occasion – p. 106, 200

Éditorial
espace imprimé – p. 10, 11, 17, 26, 203, 206, 220, 256, 319, 359, 360, 361
Under my Prospective – p. 148, 204, 255, 256, 257, 359, 360, 361
objet éditorial – p. 135, 137, 149, 203, 276, 283, 286, 296, 299, 306, 327
pièce éditoriale – p. 295, 334
Carte(s) Mémoire(s) – p. 149, 272, 295, 296, 305, 306, 309, 327, 334

Étalage – p. 30, 34, 37, 43, 65

État transitoire – p. 235, 250

Événement-exposition – p. 9, 20, 22, 30, 31, 89, 90, 95, 108, 118, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 132, 133, 143, 144, 166, 178, 192, 194, 200, 209, 212, 219, 220, 262, 266, 302, 310, 318, 331, 333, 340

Expositions
9 at Leo Castelli – p. 247, 301
Chaque Chose En Son Temps – p. 248
Continuous Project Altered Daily (CPAD) – p. 299, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 308, 309, 310, 311, 315, 316, 317, 318, 322, 327, 334
Culture in Action – p. 50, 51, 64, 289, 347
Expositions Universelles – p. 30, 37, 61, 249, 349
L'Économie des apostrophes – p. 199
Man, Machine and Motion – p. 212
Material Show – p. 8, 30, 66, 70, 198, 249
Museum ON/OFF – p. 213
Regards – p. 10, 22, 148, 199, 206, 223, 239, 245, 266, 273, 289, 347, 352, 359, 360
Robert Morris: Recent Works – p. 249

Rolywholyover A Circus – p. 78, 79, 332, 352
Table As a Curator – p. 11, 26, 148, 172, 223, 275, 282, 283, 284, 310, 316, 362
The Yvonne Rainer Project – p. 198
T-toxic – p. 262
When attitudes become form – p. 114

F

Format muséal – p. 8, 10, 19, 20, 22, 30, 56, 61, 74, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 88, 90, 95, 98, 101, 102, 118, 121, 122, 124, 132, 139, 142, 143, 148, 177, 193, 195, 197, 212, 213, 223, 244, 245, 251, 266, 267, 281, 291, 318, 322, 331, 333, 334, 337, 340, 341, 343, 372
musée – p. 15, 20, 30, 37, 41, 43, 45, 47, 50, 57, 61, 63, 64, 65, 66, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 94, 104, 111, 119, 120, 137, 142, 143, 207, 213, 214, 215, 235, 236, 248, 249, 250, 251, 258, 274, 291, 329, 332, 333, 341, 352, 361
salon – p. 8, 41, 43, 248, 359
white cube – p. 96, 98, 196, 234, 246, 247, 250, 251, 285, 291, 361

I

Image photographique – p. 9, 10, 17, 18, 19, 22, 26, 80, 81, 85, 89, 93, 107, 135, 148, 151, 156, 160, 165, 166, 171, 173, 178, 181, 182, 192, 194, 195, 203, 205, 207, 208, 209, 210, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 227, 228, 229, 234, 237, 240, 250, 255, 295, 301, 302, 303, 304, 308, 317, 319, 320, 324, 328, 339, 340, 343
pensée photographique – p. 167, 208
troisième image – p. 192, 192, 194, 194, 194, 194, 195, 195, 195, 196, 196, 197, 197

Impermanence – p. 18, 21, 31, 143, 182, 200, 242

Improvisation – p. 19, 84, 137, 192, 193, 240, 242, 244, 252, 285, 286

Instanciation – p. 136, 183, 192, 193, 194, 360

Interprétation – p. 23, 96, 108, 109, 115, 127, 149, 157, 178, 189, 190, 198, 205, 211, 243, 256, 262, 276, 286, 295, 296, 307, 320, 323, 328, 329, 335

Invention – p. 7, 15, 22, 23, 55, 56, 69, 71, 75, 77, 88, 91, 92, 93, 96, 98, 103, 104, 105, 106, 122, 130, 157, 167, 269, 295, 328, 333, 335, 347, 364

M

Manière d'exister – p. 116, 117, 166, 337

Manipulation – p. 22, 65, 166, 172, 189, 195, 204, 208, 211, 244, 318, 322, 334

Milieu favorable – p. 12, 23, 54, 85, 96, 134

Mode d'émergence – p. 9, 21, 31, 101, 102, 118, 126, 130, 133, 138, 140, 143, 337, 372

Mode d'existence événementiel – p. 9, 21, 101, 102, 114, 116, 119, 123, 130, 140, 143, 264, 337, 372

Mode d'occasion – p. 21, 22, 30, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 113, 130, 143, 148, 177, 200, 208, 215, 241, 337, 372

O

Observation – p. 17, 19, 21, 91, 131, 151, 152, 157, 158, 159, 167, 172, 176, 223, 228, 240, 241, 245, 246, 251, 284, 311, 338, 358

Outils visuels – p. 156, 230, 295

P

Partition – p. 10, 96, 108, 109, 122, 127, 135, 136, 209, 211, 268, 295, 303, 304, 308, 309, 328, 329, 333, 335

Perdurance – p. 208, 240

Performer – p. 11, 23, 95, 177, 189, 237, 290, 291, 295, 309, 322, 327, 328, 330, 335
performance – p. 10, 11, 18, 19, 23, 69, 95, 128, 136, 137, 149, 178, 195, 197, 198, 199, 200, 214, 237, 238, 248, 249, 273, 285, 286, 295, 296, 302, 309, 315, 316, 318, 322, 327, 328, 334, 335, 341, 347, 353, 354

Photographes
Harry Shunk – p. 85, 303
János Kender – p. 85, 303
Louise Lawler – p. 80, 81
Peter Moore – p. 249
Susan Horwitz – p. 249, 250
Thérèse Bonney – p. 67, 69, 71, 72, 73
Ugo Mulas – p. 85, 86

Point de focale – p. 22, 127, 223, 291, 338

Présence – p. 9, 16, 22, 23, 27, 41, 53, 54, 64, 65, 78, 83, 84, 95, 101, 103, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 123, 127, 142, 143, 155, 156, 165, 173, 174, 175, 176, 178, 181, 183, 189, 190, 196, 197, 199, 205, 214, 231, 234, 239, 249, 252, 255, 256, 257, 261, 270, 271, 273, 281, 307, 312, 335, 337, 341, 342

Programme – p. 50, 51, 57, 74, 75, 82, 101, 130, 135, 136, 137, 193, 194, 199, 238, 239, 281, 286, 305, 330, 332, 333

Protocole – p. 19, 22, 26, 148, 151, 182, 219, 223, 227, 236, 283, 285, 295, 304, 309, 311, 315, 317, 322, 334, 363
Espace / Contre-espace – p. 223
Forme / Contre-forme – p. 22, 148, 151, 157, 171, 182, 183, 192, 194, 219, 227, 236, 252

R

Régime de visibilité – p. 22, 264, 322, 340, 341

Relationnel – p. 54, 84, 158, 238, 258, 262, 292, 342

Rencontre – p. 8, 9, 23, 29, 41, 46, 49, 53, 54, 57, 84, 85, 87, 95, 101, 116, 119, 120, 122, 123, 128, 129, 133, 138, 143, 144, 159, 160, 192, 197, 199, 214, 218, 229, 230, 261, 262, 264, 265, 266, 274, 282, 289, 290, 292, 318, 338, 340, 341, 349

Répertoire de matériaux – p. 10, 149, 199, 243, 286, 295, 331, 335

S

Scénographes
Friedrich Kiesler – p. 259, 260
Lily Reich – p. 67, 68, 70

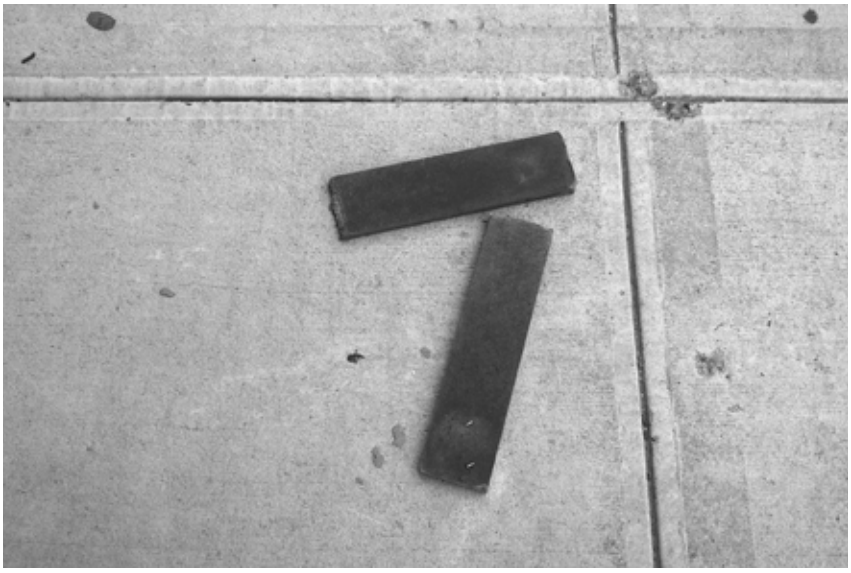
Sculpture – p. 17, 18, 19, 27, 51, 53, 64, 69, 78, 79, 90, 108, 155, 159, 165, 189, 196, 199, 200, 205, 212, 223, 227, 237, 247, 251, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 299, 300, 302, 315, 334, 343, 347, 353

T

Terrain – p. 9, 10, 12, 15, 16, 17, 23, 53, 54, 57, 61, 80, 81, 88, 116, 120, 122, 123, 124, 143, 144, 149, 151, 155, 161, 190, 192, 231, 243, 245, 258, 264, 266, 267, 269, 273, 282, 284, 315, 337, 338, 340, 342, 347, 351

Théoricien.nes
Benjamin Walter – p. 18, 351
Bennett Tony – p. 37, 48, 64
Berque Augustin – p. 129, 130
Bishop Claire – p. 87, 92, 93
Boulanger Sylvie – p. 137, 244, 281, 289, 305
Bourriaud Nicolas – p. 262
Cauquelin Anne – p. 46, 51, 53, 56
(de) Certeau Michel – p. 7, 103, 104, 105, 106, 364
Chevrier Jean-François – p. 53, 57, 76
Copeland Mathieu – p. 236, 270, 312
Dagognet François – p. 74, 76, 87
Doherty Claire – p. 57, 105
Dupeyrat Jérôme – p. 88, 93, 173
Falguières Patricia – p. 75, 77, 91, 92, 93
Favret-Saada Jeanne – p. 17
Garcia Tristan – p. 34, 37, 116
Gauthier Michel – p. 18, 57, 58, 112, 121, 281
Gauzente Claire – p. 344
Glicenstein Jérôme – p. 51, 57, 72, 255, 276, 281
Goodman Nelson – p. 108, 308, 328, 344, 364
Guelton Bernard – p. 12, 26, 63, 64, 121, 122, 235
Illich Ivan – p. 23
Ingold Tim – p. 25, 85, 96, 118, 129, 130, 138, 208, 240, 243, 308, 309, 327
Jacob Mary Jane – p. 50, 258
Khim Christophe – p. 15, 56, 77, 119
Krauss Rosalind – p. 17, 37, 119, 258, 259, 299, 309
Kwon Miwon – p. 121, 122, 124, 264
Lapoujade David – p. 23, 103, 116, 117, 118, 138, 140, 217, 291, 295
Laruelle François – p. 207, 215, 328
Latour Bruno – p. 57, 130, 131, 138
Lind Maria – p. 86, 94, 124, 264
Lugon Olivier – p. 76, 77
Maignan Maurice – p. 104, 120, 121
Marin Louis – p. 75, 79, 80
Myers-Szupinska Julian – p. 43, 70
O'Doherty Brian – p. 77, 79, 80, 82, 85, 91, 96, 121, 139, 235
Pagé Suzanne – p. 46, 63, 258, 260
Parcollet Rémi – p. 18, 73, 81, 86, 156, 198, 217, 218
Pickering Andrew – p. 23, 52, 238
Poinsot Jean-Marc – p. 76, 109, 110, 111
Quéré Louis – p. 138, 139, 140, 310, 351
Reiss Julie – p. 76
Ricœur Paul – p. 115, 118
Romano Claude – p. 114, 115, 123, 281
Rose Barbara – p. 258, 260, 261, 301, 347
Schneller Katia – p. 213, 214, 215, 302, 303, 304, 305, 315
Simondon Gilbert – p. 54, 87, 107, 349
Souriau Étienne – p. 57, 103, 127, 130, 131, 138, 354
Sowa John F. – p. 115
Stengers Isabelle – p. 55, 56, 88, 89, 131, 132, 133, 138, 213, 215, 328, 342
Steyerl Hito – p. 96
Tsing Anna – p. 234, 240, 241, 264
Warburg Aby – p. 93, 152, 259
Weil Simone – p. 7, 17
Zask Joëlle – p. 95, 353
Zerbib David – p. 15, 56, 76, 77, 119, 136, 137, 178
Zhong Mengual Estelle – p. 15, 54, 85, 95, 96, 123, 243, 262, 274, 275, 343

Trajet – p. 9, 10, 12, 16, 18, 21, 26, 126, 127, 128, 129, 130, 135, 136, 137, 138, 140, 144, 149, 159, 197, 198, 203, 219, 220, 227, 240, 295, 296, 299, 305, 308, 309, 310, 312, 328, 329, 334, 341, 358
Continuous Research Exhibited Daily – p. 149, 203, 205, 238, 262, 272, 295, 299, 305, 309, 363
Paris – Rio / Trajet – p. 151, 296
Travail sur table – p. 151, 171, 172, 175, 192, 230



MOTS-CLEFS
exposition, mise en vue, mise en œuvre, activation, désœuvrement,
format muséal, processus curatorial, agencement, disposition, émergence

KEY WORDS
exhibition, display, implementation, activation, idleness, museum format,
curatorial process, assemblage, arrangement, emergence

RÉSUMÉ

Cette thèse est une analyse des relations entre œuvre et exposition, entre une occasion de mise en vue et les processus de mise en œuvre que cette occasion déclenche. Cette analyse a été réalisée à partir d'une série d'expériences artistiques singulières que j'ai menées individuellement ou en collectif, ainsi que de l'étude de productions d'artistes contemporains ayant pour point commun leur usage de l'exposition comme support de composition. Depuis le début du xx^{e} siècle, l'exposition est un terrain d'expérimentation pour les artistes et curateurs qui cherchent à émanciper l'œuvre de son statut d'artefact réifié par sa mise en vue institutionnelle. C'est à partir des années 60 que l'exposition est devenue un support de composition événementiel pour l'œuvre, inscrivant celle-ci dans un site et une durée spécifique et prenant ainsi part à ses conditions matérielles et conceptuelles d'existence. Sait-on pour autant ce qu'est une exposition ? Quel rôle joue-t-elle précisément dans l'élaboration de l'œuvre et dans l'actualisation de son existence matérielle ? Si l'exposition détermine le mode d'existence de l'œuvre, quel est en retour l'impact du processus de mise en œuvre sur les régimes de visibilité de l'exposition ? L'analyse de l'exposition dans un champ élargi permet d'en dégager trois caractéristiques principales : une fonction de mise en vue, un format muséal et un processus curatorial. Appliquées à des pratiques d'agencement dont l'opération principale est la disposition, ces caractéristiques vont servir à mettre en évidence la manière dont procède l'exposition, entre mode d'occasion, mode d'existence événementiel et mode d'émergence.

Caroline Sebilleau

L'EXPOSITION, UNE PRATIQUE D'AGENCEMENT ENTRE MISE EN VUE ET MISE EN ŒUVRE

THE EXHIBITION, A PRACTICE OF ASSEMBLAGE BETWEEN DISPLAY AND IMPLEMENTATION

ABSTRACT

This thesis is an analysis of the relationship between artwork and exhibition, between an opportunity to put in sight and the process of implementation that this occasion triggers. This analysis was made from a series of singular artistic experiences that I conducted individually or collectively, as well as the study of productions by contemporary artists having in common their use of the exhibition as a medium. Since the early twentieth century, the exhibition has been a field of experimentation for artists and curators who seek to emancipate the artwork of its status of artefact reified by its institutional setting. It is from the 60s that the exhibition became an event in which the work is composed, registering it in a site and a specific duration, and taking part in its material and conceptual conditions of existence. Do we know what an exhibition is? What role does it play in the production of the artwork and in the actualization of its material existence? If exhibition determines the mode of existence of the work, what is the impact of the implementation process on the visibility regime of exhibitions? The first part is devoted to the analysis of exhibition in a broad field allowing to identify three main characteristics: a function of setting out, a museum format and a curatorial process. Applied to assemblage practices whose main operation is arranging and placing, these characteristics will be used to highlight the way in which the exhibition proceeds, between mode of opportunity, mode of existence as an event and mode of emergence.